

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

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

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2023 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 979-12-5955-141-2
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Federica Di Majo

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 2023

Scalpendi editore S.r.l.

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

www.scalpendi.eu

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

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

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

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

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

SOMMARIO

ABSTRACTS	5
-----------	---

INEDITI E RIPROPOSTE

<i>Luigi Lanzi nell'Autografoteca Campori</i> Elena Fumagalli	21
--	----

<i>Francesco Albani and the «pitori Chlassici di Roma»: a previously unpublished letter of 28 December 1658</i> Ilaria Miarelli Mariani	31
--	----

<i>«Di gratia, dichiararsi di ogni soggetto la sua particolarità». Il perduto trattato sulla pittura di Giuseppe Valeriano e il ms. Ges.688 della Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II” di Roma</i> Elisa Spataro	39
---	----

FONTI

<i>Al tramonto del Grand Tour: da Torino a Roma con la contessa Anna Tolstaja</i> Bella Takushinova	77
--	----

LETTERATURA ARTISTICA

<i>Sandro Botticelli tra Leonardo e Plinio. La spugna e il velo</i> Patrizia Zambrano	111
--	-----

<i>La via all'«ultima perfezione dell'arte»: Luca Signorelli nelle Vite di Giorgio Vasari</i> Cristina Galassi	125
---	-----

<i>Gabriello Chiabrera tra collezionismo ed erudizione: ipotesi per una teoria artistico-letteraria</i>	
Giovanni Arsenio	145

<i>«Palesando le di loro opere virtuose, così delle nostre Arti, come della Morale»: le Vite di Bernardo De Dominici tra etica ed estetica</i>	
Daniela Caracciolo	163

<i>«Le passé reviendra pour charmer l'avenir». Girodet et la Querelle des Anciens et des Modernes</i>	
Chiara Savettieri	199

CRITICA E STORIOGRAFIA

<i>Tra critica e salvaguardia: Luigi Coletti e la difesa del patrimonio artistico durante il secondo conflitto mondiale</i>	
Mattia Biffis	215

<i>Giulia Veronesi, pubblicista di "Emporium" (1945-1964). Un archivio ideale della storia dell'arte italiana contemporanea</i>	
Annalisa Laganà	243

<i>La ricezione in Italia di Oskar Kokoschka (Venezia 1922)</i>	
Annadea Salvatore	269

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

<i>Un episodio di cultura artistica di fine Ottocento: l'Esposizione di Arte Antica a Pistoia del 1899</i>	
Simona Anna Vespari	301

INDICE DEI NOMI	315
-----------------	-----

ABSTRACTS

LUIGI LANZI NELL'AUTOGRAFOTECA CAMPORI

Luigi Lanzi in the autograph collection of Giuseppe Campori

Elena Fumagalli

In this contribution, the author presents and comments on several letters by Luigi Lanzi preserved in the autograph collection of Giuseppe Campori (Modena, Biblioteca Estense Universitaria). The topics discussed concern on the one hand the love of writing, literature and the academies of the time, and on the other hand art-historical topics dear to Lanzi, such as the reliability of the notices provided by the sources and the birth of oil painting. A full transcription of these letters is provided in the appendix.

FRANCESCO ALBANI AND THE «PITORI CHLASSICI DI ROMA»:
A PREVIOUSLY UNPUBLISHED LETTER OF 28 DECEMBER 1658

Ilaria Miarelli Mariani

This paper delves into the world of Francesco Albani, a prominent Italian Baroque painter, and his connection to the artistic circle known as the «pitori Chlassici di Roma». The study presents a previously undiscovered letter dated 28 December 1658, shedding light on Albani's interactions, influences, and artistic exchanges within this group. Through a meticulous analysis of the letter's content, the paper uncovers valuable insights into Albani's creative process, his relationships with fellow artists, and his engagement with the broader art scene of his era. Additionally, this letter provides fresh perspectives on Albani's contributions to the Baroque art movement and enriches our understanding of the intellectual and social dynamics of the «pitori Chlassici di Roma». By contextualizing this newly revealed correspondence within the historical context of 17th-century Rome, this paper contributes to a deeper comprehension of Albani's role in shaping the artistic landscape of his time and offers a unique glimpse into the collaborative spirit of the artists of that era.

«DI GRATIA, DICHIARARSI DI OGNI SOGGETTO LA SUA PARTICOLARITÀ». IL PERDUTO TRATTATO SULLA PITTURA DI GIUSEPPE VALERIANO E IL MS. GES.688 DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE “VITTORIO EMANUELE II” DI ROMA

«Di gratia, dichiararsi di ogni soggetto la sua particolarità».

The lost treatise on painting by Giuseppe Valeriano and the manuscript Ges.688 of the Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II” in Rome

Elisa Spataro

The article centers on an unpublished 16th-century treatise on painting by a Jesuit artist discovered by the author in the Biblioteca Nazionale Centrale, Rome. It presents evidence for the identification of the anonymous author as Giuseppe Valeriano (L'Aquila 1542-Naples 1596), whose lost treatise on painting was described by his friend Gaspare Celio in the biography dedicated to Valeriano in Celio's *Vite dei pittori* (1614). Analyses of the manuscript's materiality and content here provide evidence of the attribution and date, between 1586 and 1596. The rare manuscript, consisting of four books, is a textbook for artists who needed to learn to paint sacred images properly. The first book defines painting as a medium, its importance, and its usefulness for religious purposes. It also introduces a canon of five excellent painters to look at while training: Polidoro da Caravaggio, Titian, Correggio, Raphael and Michelangelo. The second book is a treatise on anatomy for artists, once replete with over ninety illustrations that have since been lost. The third book deals with composition according to the post-Tridentine norms of painting. The final book is an unfinished treatise on color, describing how Correggio, Titian, and Raphael used pigments to represent different textures of human skin and clothing. In preparation for the critical edition of the entire manuscript, this article demonstrates the importance of *Della pittura* in advancing our knowledge of artistic training and practice in late 16th-century Rome.

AL TRAMONTO DEL GRAND TOUR:
DA TORINO A ROMA CON LA CONTESSA ANNA TOLSTAJA

*At the sunset of the Grand Tour:
from Turin to Rome with Countess Anna Tolstaja*

Bella Takushinova

In recent decades, the theme of the *Grand Tour* in Italy has deservedly been receiving increasing attention from both historians and art historians. However, the accounts of Eastern European travellers, including those of numerous Russian *grand tourists*, are still little studied. This essay aims to fill, at least in part, a gap in the international panorama of travel to Italy in the second half of the eighteenth century. The article is based on the hitherto unpublished diary of the cultural trip in Italian States undertaken in 1790-1791 by the eighteen-year-old Countess Anna Ivanovna Tolstaja, a representative of the highest Russian enlightened aristocracy. This source helps us to understand the “classical” itinerary followed by the countess’s compatriots in the *Bel Paese*, as well as their taste for European and, in particular, Italian art during the Age of Enlightenment.

Sandro Botticelli between Leonardo and Pliny. The sponge and the veil

Patrizia Zambrano

The short essay analyses, in the first part, the famous passage (*Vat. Urb. 33v-34r*) in which Leonardo da Vinci defines Sandro Botticelli as a painter of «tristissimi paesi», trying to focus on the deepest meaning of this mention. Botticelli's role as Leonardo's interlocutor emerges more clearly in the light of the episode told by Pliny in relation to the painter Protogenes and of the common attendance of the Florentine workshops in the seventies of the fifteenth century. The image created by the sponge thrown by the Greek painter on his most famous painting, the *Ialysus* is placed in relation with the random images that are formed in nature and in which human beings recognize distinct forms and even landscapes, as Botticelli recalls. Botticelli himself was often compared by the humanists of the fifteenth century to the painters of antiquity described by Pliny in his *Naturalis Historia*. The second part of the article examines some of Botticelli's paintings which illustrate that he was particularly interested in adopting expressive tools already used by ancient painters, and that he was able to get to know thanks to Pliny's narration and Alberti's mediation. In fact, these texts offered him descriptions of the visual formulas that the ancients had invented, and which could be used in any narrative context and not only in the representations of old-fashioned subjects or those derived from ancient visual sources. Botticelli repeatedly used Timante's veil, experimenting with different solutions that could render the many literary and therefore visual gradations of sadness and pain.

LA VIA ALL'«ULTIMA PERFEZIONE DELL'ARTE»:
LUCA SIGNORELLI NELLE VITE DI GIORGIO VASARI

The way to «ultima perfezione dell'arte»: Luca Signorelli in Giorgio Vasari's Lives

Cristina Galassi

The contribution aims to focus on the role attributed to Luca Signorelli's biography in the two editions of Giorgio Vasari's *Lives*. Among the key points in Vasari's profile of the Cortonese artist are: his Piero della Francesca training, his relations with the Florentine milieu at the time of Lorenzo the Magnificent, and, since the 1568 edition, a new interpretation of Luca Signorelli, especially in relation to the Orvieto cycle, as a precursor of Michelangelo. Alongside these aspects, the two biographies highlight Signorelli's ability to depict weapons; his taste for "ingenious things"; the new value given to the nude as early as the first edition; his being a master of a school; and, finally, his powerful human portrait that passes on to us, in an anecdotal episode (the story of his son being killed and drawn naked), the idea of victory over death through art. Lastly, a particularly benevolent portrait of the painter, of whom, Vasari claims to be a descendant, functional, to his own self-celebration and to the economy of the *Lives* in their entirety.

GABRIELLO CHIABRERA TRA COLLEZIONISMO ED ERUDIZIONE:
IPOTESI PER UNA TEORIA ARTISTICO-LETTERARIA

*Gabriello Chiabrera between collecting and erudition:
hypotheses for an artistic-literary theory*

Giovanni Arsenio

This essay is intended to highlight the unseen role of Gabriello Chiabrera, critic and collector of the arts, between collecting and erudition. Starting with Chiabrera's letter 33 dated July 21, 1593 to Bernardo Castello, the first topic discussed is introduced, namely Chiabrera's desire to produce a book dedicated to the famous artists of his time. Thereafter, the chronology of the setting up of Chiabrera's book dedicated to the modern masters is compared with the making of the *Galeria* by Giovan Battista Marino, who, like Chiabrera, requested graphic works from Bernardo Castello. One of the last records of Chiabrera's book of modern painters is contained in letter 249 of 1614 addressed to Bernardo Castello; the *Galeria*, on the other hand, will be printed in 1619 in Venice by Ciotti. Through his epistolary, therefore, it is shown that Chiabrera first arrives at the idea of a book within which to arrange poetic compositions dedicated to artistic subjects, accompanying the text with the respective image. Marino, for his part, will recall the *Galeria* until 1621, the year of its second publication. The second issue addressed in the course of this contribution relates to a hypothesis, formulated by the undersigned, about an artistic-literary theory of Chiabrera in the guise of a critic and collector of the arts. The hypothesized artistic-literary theory is analyzed from a psychological perspective. Chiabrera's artistic choices, then, clearly show both this deep connection with the florentine tradition and his particular attention to tuscan art in his choice of specific florentine artists, or those active in Florence, contemporary with him. This accurate selection of masters is implemented at the exact moment he decides to collect drawings and prints of them in order to make the book of modern masters. The history of collecting drawings and prints is undoubtedly marked by the contribution of Chiabrera, who, on his own account, was able to disentangle himself in this still so little-known world, especially thanks to his peculiar interest in graphic art. Gabriello Chiabrera is finally acknowledged as a poet, man of letters, critic and collector of the arts, virtues from which it can be deduced that in the artistic dimension he manifests an inclination tending toward contemporary baroque taste, faithfully adhering to florentine figurative culture and likewise devoting himself to collecting drawings, prints and engravings. In the poetic dimension, at the same time, Chiabrera admits instead to a constant desire to want to return to an idyllic time.

«PALESANDO LE DI LORO OPERE VIRTUOSE, COSÌ DELLE NOSTRE ARTI, COME DELLA MORALE»: LE VITE DI BERNARDO DE DOMINICI TRA ETICA ED ESTETICA

*«Palesando le di loro opere virtuose, così delle nostre Arti, come della Morale»:
Bernardo De Dominici's Lives between ethics and aesthetics*

Daniela Caracciolo

This paper will concentrate on *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani* by Bernardo De Dominici with the objective of demonstrating the relationship between the content of the text and cultural period of the Academy of Arcadia. In particular it examine the strategies supporting the entire structure of a work in which texts by more or less contemporary authors are the subject of a study by the author.

«LE PASSÉ REVIENDRA POUR CHARMER L'AVENIR».
GIRODET ET LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES

«Le passé reviendra pour charmer l'avenir».
Girodet and the Querelle des Anciens et des Modernes

Chiara Savettieri

This article analyses an unpublished poetic text by the painter Anne-Louis Girodet, which reworks some themes of the Querelle des Anciens et des Modernes. Written after the Restoration, in 1814, the dialogue poem is emblematic of a conservative political vision, in favor of the Crown. But his interest lies above all in the conception of art that the artist expresses there: the need for a creative relationship with the previous artistic tradition, a theme that is also reflected in other poetic and prose texts by the artist.

TRA CRITICA E SALVAGUARDIA: LUIGI COLETTI E LA DIFESA DEL PATRIMONIO
ARTISTICO DURANTE IL SECONDO CONFLITTO MONDIALE

*Between criticism and protection: Luigi Coletti and the defense of artistic heritage
during the World War II*

Mattia Biffis

In recent years, there has been a growing interest in the protection of the Italian artistic heritage amidst periods of armed conflicts, which has generated a wealth of historical analysis. Based on new archival research, this article focuses on the case of Luigi Coletti (1886-1961), a prominent art historian who exemplified unwavering commitment to the preservation of movable works of art in Treviso and its environs during World War II. The essay meticulously examines the intricacies of mobilizing artworks between 1940 and 1943, encompassing aspects such as transportation and secure recovery in local shelters. Furthermore, it delves into the rigorous selection process employed to identify the artworks worthy of protection. Coletti emerges as a model of scholarly dedication, demonstrating a profound devotion to conserving the artistic legacy of his region.

GIULIA VERONESI, PUBBLICISTA DI “EMPORIUM” (1945-1964).
UN ARCHIVIO IDEALE DELLA STORIA DELL’ARTE ITALIANA CONTEMPORANEA

*Giulia Veronesi, publicist for “Emporium” (1945-1964).
An ideal archive of the history of contemporary italian art*

Annalisa Laganà

Giulia Veronesi was an Italian writer and publicist who recounted the contemporary Italian and European artistic culture, during her long career as a correspondent for several cultural magazines and journals. In friendship with artists and collectors, she was involved in the contemporary artistic milieu in Milan and Paris. Her contribution to the knowledge of Italian art history between the thirties and the sixties was therefore significant, although she can not be considered a historian in the proper sense. Since Veronesi’s work is not yet sufficiently discussed in scientific literature, this study analyses a selection of writings published in “Emporium”, which highlight Veronesi’s critical approach and her contribution to the formation of an artistic historiography of Italian art in the mid-twentieth century. The article concludes with a complete bibliography of her works published in “Emporium”, which aims to initiate a comprehensive exploration of Veronesi’s references.

The Italian reception of Oskar Kokoschka (Venice 1922)

Annadea Salvatore

The article examines the early Italian reception of Oskar Kokoschka, specifically of the artist's solo exhibition organized on the occasion of the 1922 Venice Biennale. The author aims to highlight the dichotomy of reactions to Kokoschka's art, from the rejection by traditionalist critics to the effort towards acceptance and understanding by Carlo Carrà, through the existing bibliography and substantial archival research. The author seeks to especially delve into the theoretical motivations and the affinity of poetics that bring the Italian artist close to the Expressionist – beyond their apparent, substantial differences.

UN EPISODIO DI CULTURA ARTISTICA DI FINE OTTOCENTO:
L'ESPOSIZIONE DI ARTE ANTICA A PISTOIA DEL 1899

*An episode of artistic culture of the late 19th century:
the Exhibition of Ancient Art in Pistoia in 1899*

Simona Anna Vespari

In this article the author analyses the first exhibition of Ancient Art that took place in Pistoia in 1899. Through the analysis of vintage photographs, newspaper articles and reviews, the author can give new information about the exhibited pieces and the setting-up of the exhibition.

INEDITI E RIPROPOSTE

Elena Fumagalli

La ricca raccolta di autografi riunita da Giuseppe Campori e lasciata in eredità, alla sua morte, al comune di Modena¹, contiene un inserto relativo a Luigi Lanzi che finora sembra essere sfuggito all'attenzione degli specialisti. Difficile dire quando e come queste carte siano state acquisite dall'erudito collezionista emiliano. Benché non tutte abbiano un medesimo interesse per la storia della critica d'arte, è parso comunque utile renderle note, per offrire qualche aggiunta al carteggio lanziano a oggi conosciuto².

Nel fascicolo modenese sotto il nome di Lanzi si conservano quarantacinque fogli numerati, per lo più lettere indirizzate tra il 1769 e il 1807 a colti membri dell'ordine gesuita, al quale l'abate apparteneva, e ad amici, oltre a un paio di componimenti in versi³ e un'incisione in due esemplari⁴.

Per quanto attiene al Lanzi antiquario e autore della *Storia pittorica*, le missive sono rivolte ad alcuni corrispondenti già noti. Fra questi troviamo Giovan Battista Vermiglioli, archeologo, storico e numismatico perugino, il quale riceve un parere su un'iscrizione⁵; Bartolomeo Gamba, «poligrafo bassanese» che sovrintendeva alla casa editrice Remondini, a cui Lanzi scrive a proposito dell'invio della seconda edizione della *Storia pittorica* da Bassano a Venezia e della sua rilegatura⁶; Giovanni Paolo Schultheis, religioso e compositore, residente a Livorno. Un paio di lettere scambiate fra i due

1 La raccolta si trova in deposito permanente alla Biblioteca Estense Universitaria. Per uno studio recente sull'Autografoteca Campori nel suo insieme cfr. *Collezionare autografi. La raccolta di Giuseppe Campori*, a cura di M. Al Kalak ed E. Fumagalli, Firenze 2022.

2 L'edizione completa del carteggio di Luigi Lanzi e dei suoi corrispondenti annunciata da Martino Puccini nel 1983 non ha mai visto la luce: *Il carteggio del Lanzi*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, atti del convegno (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze 1983, II, p. 395.

3 Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Autografoteca Campori (d'ora in poi BEU, AC), ins. Lanzi, Luigi, cc. 2r-v, 44r-v. Il primo componimento è per il gesuita Gaetano Alfaro, reduce da una caduta ed è allegato a una lettera di Lanzi al medesimo del 23 ottobre 1769; il secondo, in versi latini, senza data, è indirizzato a monsignor Carlo Emanuele Muzzarelli, uditore della Sacra Rota, in Ferrara.

4 Ivi, cc. 40r-41r. L'incisione, anonima, è illustrata in A.L. Millin, *Annales encyclopédiques*, IV, Paris 1817, p. 71.

5 BEU, AC, ins. Lanzi, Luigi, c. 30r, Firenze, 15 [gennaio] 1803: «le iscrizioni sono buone e dubito anch'io dov'ella dubita». Cfr. *Appendice documentaria* (pubblicata nel fascicolo a corredo di questo volume), n. 15.

6 Ivi, c. 11r, Udine, 24 dicembre 1796: «Spero che domani saranno spediti i libri da Bassano a Venezia, e mi rallegro che le due legature sian da sovrani, le altre 3 da personaggi». Sul ruolo del Gamba presso la casa editrice Remondini cfr. G. Vinco da Sesso, *I collaboratori dei Remondini*, in *Remondini. Un Editore del Settecento*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, 26 maggio-20 settembre 1990; Milano, Castello Sforzesco, 25 giugno-25 settembre 1991), a cura di M. Infelise e P. Marini, Milano 1990, pp. 69-70.

nel settembre 1807 riguardano l'Accademia Italiana, consesso di cui il Schulthesius era «Segretario perpetuo della Classe delle Belle Arti, Pittura, Scultura, Architettura, Musica, ec.» e al quale Lanzi apparteneva. Alla richiesta del primo, «dopo le insorte vergognose scissure (nelle quali pochi a dir vero han preso parte)», di confermare l'adesione, l'abate risponde di non essere in grado di partecipare a una nuova accademia, e non solo per motivi di salute:

Si aggiunga che nel primo tomo degli opuscoli della stessa accademia antica è stato pubblicato un mio opuscolo, che forse sarà riprodotto dalla medesima; e sarebbe una leggerezza presso il pubblico adottare adesso una nuova accademia, specialmente che sbandisca le utilissime classi di Teologia e Subordinazione considerate nella costituzione del 1806⁷.

La risposta di Schulthesius non si fa attendere, precisando le cose («non capisco, mio veneratissimo Signore, cosa Ella intenda per Accademia antica e nuova. Noi non conosciamo se non una sola...»), per poi tornare a temi eruditi di maggior interesse per Lanzi, a giudicare dalla risposta, nella quale, insieme ad altre notizie, l'abate annuncia al destinatario: «Si ristampa ancora in Bassano accresciuta in cinque tomi la mia Storia pittorica, e uscirà pure l'anno futuro, essendo già arrivata la ristampa al tomo 3^o». In realtà, com'è noto, l'opera avrebbe visto la luce nel 1809⁸.

Vi sono poi le lettere indirizzate a due confratelli, entrambi ex gesuiti: il bolognese Lodovico Preti, «minutante in Segreteria di Stato»⁹, e il bergamasco Mauro Boni, professore, studioso appassionato, grafomane, nonché informatore dello stesso Lanzi¹⁰.

È a Preti che è diretto il numero più cospicuo di missive contenute nell'inserito dell'Autografoteca Campori. La conoscenza di questo prolifico autore di componimenti legati a occasioni celebrative e nel genere epistolare doveva risalire agli anni giovanili

7 BEU, AC, ins. Lanzi, Luigi, c. 34r, Firenze, 21 settembre 1807: *Appendice documentaria*, n. 17. La lettera di Schulthesius del 18 settembre 1807, conservata fra le carte lanziane nella biblioteca di Macerata, è consultabile nel sito di Memofonte (<https://www.memofonte.it/ricerche/luigi-lanzi/#carteggio>). Sul tema cfr. anche I. Palmucci, *Lanzi e le accademie del suo tempo: diplomi e attestati di stima*, in D. Frapiccini, I. Palmucci, G. Trivellini, *Tra le carte di Luigi Lanzi: testamento, inventari, diplomi*, Treia 2012, pp. 116-121.

8 BEU, AC, ins. Lanzi, Luigi, c. 36r, Firenze, 26 settembre 1807 (*Appendice documentaria*, n. 18), in risposta a una lettera di Schulthesius del 25 settembre (<https://www.memofonte.it/ricerche/luigi-lanzi/#carteggio>). Sulla genesi della terza edizione della *Storia pittorica* si veda P. Pastres, *Le tre edizioni della "Storia pittorica della Italia": finalità, metodi, vicende editoriali e fortuna*, in L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di P. Pastres, con un saggio introduttivo di M. Rossi, Torino 2022, I, pp. XCII-CII.

9 Sul Preti si veda C. Zamboni, *Della vita e degli scritti dell'abate Lodovico Preti di Minerbio*, Modena 1863, e, più di recente, P. Tinti, *"In questa stagione cerimoniosa": la raccolta di dedicatorie nelle Lettere familiari di Lodovico Preti (1727-1810)*, "Paratesto", 7, 2010, pp. 127-139.

10 Un abbondante nucleo di lettere del Lanzi indirizzate a Mauro Boni (1746-1830) è stato edito a cura di Paolo Pastres (*Luigi Lanzi. Lettere a Mauro Boni 1791-1809*, Udine 2009). Si veda poi *I carteggi di Mauro Boni*, a cura di L. Valentini, Verona 2020.

del mittente¹¹. È tramite Preti, a motivo della sua posizione in Vaticano, che nei primi mesi del 1776 Lanzi richiede e ottiene un rescritto papale che gli concede «la cappella domestica», vale a dire la possibilità di celebrare messa in casa¹². Un anno dopo, il 29 marzo 1777, Preti gli invia una sua «cosuccia sagra»¹³, pregandolo di farne avere una copia anche ad Alfonso Niccolai, ex gesuita e teologo che, come Lanzi, era al servizio di Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena¹⁴. Nella risposta del 7 aprile 1777, dopo aver lodato la recente pubblicazione del Preti, nonché le sue «orazioni pulchrae» e le poesie¹⁵, Lanzi gli domanda quanto costi e dove si venda a Roma la *Schola Italica* di Gavin Hamilton (1773)¹⁶, un'opera all'epoca lontana dall'antiquaria di cui si stava occupando nella Galleria granducale di Firenze, prossima invece a quella storia della pittura che l'avrebbe impegnato soprattutto a partire dall'inizio degli anni ottanta, ma il cui interesse doveva essere già vivo a tali date. Nella *Storia pittorica* l'artista e archeologo scozzese è nominato due volte, entrambe significative: trattando di Polidoro da Caravaggio, Lanzi afferma di aver visto di lui «alcune storie della Passione in Roma presso il sig. Gavino Hamilton venutegli di Sicilia»¹⁷; altrove cita quest'ultimo fra «moltissimi intelligenti di pitture» (ma è l'unico di cui esplicita il nome) a proposito dell'autografia del *Riposo nella fuga in Egitto con san Francesco* del Correggio, oggi alle Gallerie degli Uffizi di Firenze, che qualcuno aveva messo in discussione¹⁸.

Nella stessa lettera del 7 aprile 1777 Lanzi si offre, qualora il destinatario lo gradisca, di proporlo come accademico della Crusca – della quale egli faceva parte dall'anno precedente¹⁹ –, spinto, evidentemente, dalla stima per la scrittura del Preti. Ritorna su questo tema in una missiva del 22 aprile seguente («L'Accademia di cui le scrissi non si

11 Nella lettera del 5 aprile 1777 (BEU, AC, ins. Lanzi, Luigi, c. 7r: *Appendice documentaria*, n. 2) Lanzi accenna al «nostro buon vecchio padre Alfarioli», lo stesso a cui egli dedica alcuni versi nel 1769 (cfr. nota 3).

12 Per la corrispondenza sul tema si veda: Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Speciale Agostino e Lodovico Preti, b. 19, fasc. 76 (Preti a Lanzi, 24 febbraio, 28 febbraio e 9 marzo 1776); BEU, AC, ins. Lanzi, Luigi, c. 3r-v (Lanzi a Preti, 5 marzo 1776). Cfr. anche G. Trivellini, *Spunti biografici tra le carte lanziane*, in Frapiccini, Palmucci, Trivellini, *Tra le carte di Luigi Lanzi*, cit. (vedi nota 7), pp. 204-206.

13 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Speciale Agostino e Lodovico Preti, b. 19, fasc. 99 (è la minuta della lettera presente in <https://www.memofonte.it/ricerche/luigi-lanzi/#carteggio> che ne precisa la data). Potrebbe trattarsi de *Per la solenne professione della molto reverenda madre suor Maria Ignazia Mariscotti nel nobilissimo monastero de' SS. Naborre e Felice di Bologna, sermone e rime dell'abate Lodovico Preti*, in Roma, nella stamperia di Generoso Salomoni, 1777.

14 Su Alfonso Niccolai (1706-1784) cfr. la voce di S. Pavone in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 2013 (solo online: www.treccani.it).

15 Le orazioni saranno pubblicate più avanti (*Orazioni dell'abate Lodovico Preti bolognese*, presso Adolfo Cesare, Venezia 1802).

16 Un'altra carta dell'inserto (BEU, AC, ins. Lanzi, Luigi, c. 43r), non datata e in diversa grafia, pone la questione del testo di Hamilton. Una seconda mano risponde che «il prezzo è di sei zecchini, 6 effettivi, prezzo stabilito e pubblico a tutti».

17 Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, cit. (vedi nota 8), I, p. 441.

18 Ivi, II, p. 225.

19 I. Palmucci, *Lanzi e le accademie del suo tempo: diplomi e attestati di stima*, in Frapiccini, Palmucci, Trivellini, *Tra le carte di Luigi Lanzi*, cit. (vedi nota 7), p. 99.

aduna per ora, ma volli sapere a tempo ciò che mi abbisognava»²⁰), tuttavia all'intenzione non fu dato seguito, giacché il nome del Preti non figura fra quelli degli accademici; lo stesso vale per l'abate conte Giambattista Roberti, noto sia al mittente sia al destinatario²¹, anch'egli in predicato di elezione, stando alla lettera di Lanzi del 7 aprile.

La risposta del Preti a quest'ultima e a una precedente si data al 19 aprile 1777²²: oltre che soddisfare la richiesta circa l'opera dell'Hamilton («Il prezzo del libro di cui ella m'interroga, sono zecchini sei effettivi, e si vende da monsieur Bochard al Corso»), essa contiene alcune riflessioni un po' amare circa la considerazione goduta all'epoca dal genere epistolare. Il mittente, infatti, constata la fortuna di un'epistolografia di intrattenimento, lontana dalla sua e da quella di Lanzi:

Il suo bel cuore [del Lanzi] si fa conoscere troppo visibilmente anche nel lodar che fa le mie lettere; che non peraltro posson piacere, se non per l'amore che spirano verso di lei. Sentir amore è cosa da cuor ben fatto; ma publicar lettere a questi giorni di tutt'altro genere che erudite, mi parrebbe un medesimo che volere fallito quel povero stampatore che s'arrischiasse. Il cinquecento e il settecento sono due secoli di genio troppo fra lor differenti. Le lettere che piacciono a questi dì, che hanno corso, che vôtano i fondachi de' librai, sono quelle, esempigrazia, del nostro sig. conte Roberti; quanto colte e tutto sparse di vezzi, piene altrettanto d'antiche cognizioni e nuove, e che in mezzo al diletto fanno insieme più d'una scuola. Avrà ben ella veduta l'ultima da lui diretta alla sua nipote sig. contessa Franco sul *prendere, come dicono, l'aria e il sole*. Quelle son lettere da piacere, non le lettere di un cerimonioso o famigliare e tutto amichevole trattenimento. Però se cotesti illustri signori lo ascriveranno all'Accademia illustrissima della Crusca, faranno a lui tal onore, che mostreranno d'essersi ricordati ancor di quello dell'Accademia, benché, a dir vero, d'onor pienissima²³.

Contando sul rapporto amichevole con Lanzi, il Preti gli parla infine dei suoi problemi di salute («un'ardente e lagrimosa flussione mi cruccia gli occhi») e, ricordando che anche l'amico ne aveva sofferto in passato, gli chiede consiglio su un possibile rimedio²⁴. Lanzi risponde il 22 aprile, lodando la lettera stesa «malgrado il dolor degli occhi,

20 BEU, AC, ins. Lanzi, Luigi, c. 13v: *Appendice documentaria*, n. 5.

21 Per un recente profilo del Roberti (1719-1786) si veda M. Galtarossa in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXVII, Roma 2016, pp. 776-779. Per le sue lodi riguardo agli scritti del Preti cfr. C. Zamboni, *Della vita e degli scritti dell'abate Lodovico Preti di Minerbio*, "Opuscoli religiosi, letterari e morali", s. II, I, 2, pp. 234-235.

22 Si veda in *Lettere familiari dell'abate Lodovico Preti bolognese minutante della pontificia Segreteria di Stato con in fine alquante dedicatorie*, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1786, pp. 211-212 (poi nuovamente in *Raccolta di prose e lettere scritte nel secolo XVIII*, III/2, *Lettere familiari*, Milano 1830, pp. 324-326).

23 *Raccolta di prose e lettere*, cit. (vedi nota 22), p. 325. La *Lettera del signor conte abate Giambattista Roberti sul prendere, come dicono, l'aria e il sole*, è del 1775.

24 Ivi, p. 326.

circostanza che la fa crescere di pregio oltre misura, e perché un forte dolore non ha potuto vincere il grande abito di scriver bene, e perché non ha impedito questo nuovo pascolo alla mente e al cuor d'un amico»; per guarire la vista suggerisce «certi cerotti di canterelle applicati alle ossa che confinano colle orecchie, rimedio alquanto penoso, ma che io non differirei se gli altri non mi avesser dato alleviamento»²⁵.

Trapela, da queste missive, lo stretto rapporto tra i due interlocutori, che è esteso a conoscenze comuni, tutti confratelli, i quali, dopo la soppressione dell'ordine con breve papale del 21 luglio 1773, «pur non potendo più chiamarsi gesuiti, continuarono a mantenere vivi i legami, i contatti, gli incontri e le aspettative di un loro futuro»²⁶: questa rete di relazioni emerge con chiarezza anche dalla corrispondenza di cui qui si tratta e ruota in buona parte intorno all'opera letteraria dei due ex-gesuiti. Va infatti sottolineata l'attenzione per una scrittura non di evasione, nonché la cura nella stesura epistolare (Preti, come detto, era un frequentatore riconosciuto del genere), la stessa cura che si ritrova nella *Storia pittorica* da parte del suo autore. Da notare, d'altro canto, l'assenza di riferimenti al lavoro che Lanzi stava conducendo nella Galleria del granduca di Toscana (è del 19 aprile 1777 la conclusione del riordino della collezione di bronzi antichi): c'è da credere che questo scambio si mantenesse principalmente su un livello letterario e di erudizione.

Con un'ulteriore missiva inviata gli il 26 settembre 1777 da Montepulciano²⁷, Lanzi informa il Preti di aver lasciato Firenze per iniziare un viaggio che lo porterà a Roma, dove spera di incontrarlo:

Partito di Firenze verso la patria, ove mi han richiamato varie infauste circostanze, ho intrapreso il viaggio per quelle vie che mi potessero istruire con offerirmi de' musei da vedere e da considerare. Uno di questi è in Montepulciano, ed altri ne spero di vedere in città vicine. [...] Fra qualche settimana spero di scriverle di Fabriano, ove penso di trattenermi qualche di prima di passare in patria [...]

Nel rispondere il giorno seguente²⁸, il Preti accenna alla licenza dei libri all'*Indice* da lui ottenuta per Lanzi, aggiungendo:

Vorrei che la lezione che ella sta lavorando per la Crusca non fosse per la sola Crusca, così che non potesse giovare l'intera Repubblica delle Lettere. Perché non potrebbe

25 BEU, AC, ins. Lanzi, Luigi, c. 13r-v: *Appendice documentaria*, n. 5.

26 Sul tema cfr. M. Catto, *L'identità dei gesuiti durante gli anni della soppressione. Luigi Lanzi e l'attesa di rinascita della Compagnia di Gesù*, in *Luigi Lanzi a Udine (1796-1801). Storiografia artistica, cultura antiquaria e letteraria nel cuore d'Europa tra Sette e Ottocento*, atti del convegno (Udine, 21-23 novembre 2019), a cura di P. Pastres, Firenze 2020, pp. 45-51 (citazione da p. 46).

27 BEU, AC, ins. Lanzi, Luigi, c. 9r: *Appendice documentaria*, n. 3.

28 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Speciale Agostino e Lodovico Preti, b. 19, fasc. 117.

la lezione voler la sorte che ha avuta la traduzione bellissima dell'epitalamio di Catullo per le nozze di Manlio Torquato e di Giulia [...]?

Lanzi stava infatti lavorando già nell'autunno 1777 alla prima conferenza pubblica per l'Accademia della Crusca, tenuta in realtà solo due anni dopo, il 16 settembre 1779²⁹, ritardo che egli motiva con

la onesta brama di vedere e conoscere altri musei, per via meglio interpretare le antiche cose, che in tanto numero e con tanto studio e per tanti anni raccolte da' passati regnanti e dal presente real sovrano con regia munificenza accresciuta e con nuovo e vago metodo fatte distribuire, compongono in Firenze un sacrario, per così dire, di antichità venerabili agli artisti per gli esemplari che ne imitano; a' letterati per le notizie che ne attingono, ad ogni ceto finalmente per la maraviglia e pel diletto che vedendole o udendone favellare desta in ognuno³⁰.

L'Autografoteca Campori conserva un altro paio di lettere scambiate fra i due, risalenti agli anni ottanta, in entrambe le quali si fa riferimento alle loro rispettive pubblicazioni. Il 18 febbraio 1785³¹ Lanzi è a Roma, dove si trova «per attendere alla stampa di un mio lavoro antiquario» (la *Dissertazione su l'antica scultura e i varij suoi stili con la breve prefazione inedita dell'autore*), e non può leggere quanto il Preti gli ha inviato da Bologna a Firenze. Al riguardo egli loda la produzione dell'amico e lo sprona a fare uscire «il volume, o, che sarà meglio, i volumi delle sue lettere» con queste parole:

Ella è poeta, ella è oratore per genio, ma fu segretario per professione. Ciò basta per prevenire ognuno che le sue lettere, alle quali ha dato il suo miglior tempo e le maggiori sue cure, deggiano essere i suoi capi d'opera³².

In chiusura gli raccomanda il Giornale delle Belle Arti, «opera di 4 soggetti, ciascuno veramente bravo nel suo genere», dimostrandosi pienamente aggiornato sul neonato periodico per iniziativa dell'abate Giuseppe Carletti, del pittore mengsiano Raimondo Ghelli, del poligrafo fiorentino Francesco Becattini e di Onofrio Boni, amico di Lanzi, figura poliedrica di critico, funzionario granducale e architetto³³.

29 *Ragionamento su l'ara di Alceste recentemente collocata nella Real Galleria di Firenze*, in *Opere postume dell'abate don Luigi Lanzi*, Firenze, presso I Carli, I, 1817, pp. 333-354.

30 P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Lanzi, Pelli e la Galleria fiorentina (1778-1797)*, "Prospettiva", 62, 1991, p. 30 (da Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms. 38/2, n.n.)

31 BEU, AC, ins. Lanzi, Luigi, c. 15r: *Appendice documentaria*, n. 6.

32 *Lettere familiari*, cit. (vedi nota 22).

33 G. Perini, *Le prime riviste d'arte in Italia: il "Giornale delle Belle Arti" e le "Memorie per le Belle Arti"* (Roma, 1784-1788), "Annali di Critica d'arte", 2, 2006, p. 400.

In un'altra missiva, indirizzata al Preti il 31 marzo 1787³⁴, dopo aver trattato delle pubblicazioni di quest'ultimo, Lanzi invia tramite lui i suoi

più cordiali rispetti al Signor Marchese Calvi, al Signor Zanetti, al Signor Magnani; mi dispiace non potervi aggiugnere l'ottimo Signor Oretti. E quelle belle notizie pittoriche ove finiranno? Quelle con cui si emendavano vari punti d'istoria pittorica e si accresceva di tanto l'elenco degli antichi maestri, specialmente de' bolognesi.

Al di là della menzione del marchese Calvi³⁵, del numismatico Guido Antonio Zanetti³⁶, dell'abate Antonio Magnani, un altro ex gesuita, professore di retorica e umanità a Verona e Bologna³⁷, è da sottolineare l'elogio di Marcello Oretti, scomparso da poche settimane. Lanzi lo aveva conosciuto in occasione di una sosta a Bologna durante il suo viaggio in Emilia-Romagna nel 1782 e le parole qui impiegate al suo riguardo confermano che egli era al corrente del suo lavoro, probabilmente in maniera solo indiretta, giacché, come è stato notato, non se ne trova cenno nel cosiddetto "taccuino felsineo"³⁸. L'abate, tuttavia, riserva una menzione particolare all'elenco degli «antichi maestri, specialmente de' bolognesi», mentre si interroga sul destino di quelle carte, che saranno acquisite poco dopo la morte dell'autore dal conte Filippo Hercolani³⁹.

Nell'ambito di tematiche più strettamente storico artistiche rientra la lettera scritta da Lanzi il 16 gennaio 1795 a Francesco Moreni, «impiegato nell'archivio diplomatico» del granduca di Toscana Ferdinando III, forse un ex gesuita, forse parente del più noto Domenico Moreni⁴⁰, al quale l'abate si rivolge per due dubbi relativi rispettivamente a un passo di Domenico Maria Manni nelle sue note alle *Notizie de' professori del disegno*

34 BEU, AC, ins. Lanzi, Luigi, c. 17r: *Appendice documentaria*, n. 7.

35 Potrebbe trattarsi di Giuseppe Guaris Calvi (1721-1787), cui Clemente XIV aveva concesso nel 1773 il titolo di marchese, o del figlio Francesco Saverio Calvi (1751-1830). Giuseppe aveva due fratelli gesuiti, Giovan Battista e Domenico Maria (T. Termanini, *Vita e virtù del sacerdote Domenico Maria Saverio Calvi nobile bolognese*, Parma 1796, pp. 3, 157). Sono grata a Romolo Dodi, Irene Graziani e Angelo Mazza per il loro aiuto nell'identificazione del «marchese Calvi».

36 M. Chimienti, *Un numismatico all'epoca dell'Illuminismo*, Bologna 2011.

37 A. Manfron, *La biblioteca di Antonio Magnani nelle raccolte dell'Archiginnasio. Dall'universo collezionistico di un bibliofilo erudito alle vicende della sua raccolta di edizioni bodoniane*, "L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna", CXIV, 2019, in particolare pp. 9-22.

38 G. Perini Folesani, *Lo scrittoio di Luigi Lanzi, in 1810-2010. Luigi Lanzi: archeologo e storico dell'arte*, a cura di M.E. Micheli, G. Perini Folesani, A. Santucci, Camerano 2012, pp. 4-6. Più in generale sul taccuino bolognese cfr. G. Perini Folesani, *Il taccuino cosiddetto bolognese, 1792-1794*, in *Luigi Lanzi a Udine*, cit. (vedi nota 26), pp. 187-208. Lanzi venne a conoscenza del contenuto dei manoscritti di Oretti tramite Giovanni de Lazara all'aprirsi del XIX secolo: M. Capucci, *Nota alla "Storia pittorica"*, in L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, Firenze 1968-1974, III, p. 470; Pastres, *Le tre edizioni*, cit. (vedi nota 8), p. XCIV nota 329.

39 G. Perini Folesani, ad vocem *Oretti, Marcello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXIX, Roma 2013, p. 457.

40 BEU, AC, ins. Lanzi, Luigi, c. 20r: *Appendice documentaria*, n. 9. Non mi è stato possibile reperire notizie su Francesco Moreni. Ringrazio per la collaborazione il dottor Edoardo Noferi della Biblioteca Moreniana.

di Filippo Baldinucci e a uno del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini. Lanzi è a Bassano e si sta dedicando alla stampa della *Storia pittorica*: si tratta delle ultime verifiche che non può fare di persona. Al centro della prima questione è l'esatta data di morte di Maso Finiguerra, di cui si chiede un controllo, giacché l'anno 1424 indicato da Manni⁴¹ contrasta con un'altra fonte non meglio precisata. Sarà poi quest'ultima a essere utilizzata nell'edizione 1795-1796, così come in quella successiva: facendo riferimento alla pace in argento niellato che raffigura l'*Incoronazione della Vergine* (oggi Firenze, Gallerie del Bargello), l'autore afferma che «le prove del primo genere fatte dal Finiguerra sono perite, eccetto lo zolfo della pace intagliata per San Giovanni nel 1452»⁴².

Il secondo quesito riguarda la pittura a olio: Lanzi indica al Moreni la collocazione esatta nella Biblioteca Laurenziana del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini e chiede al suo interlocutore la trascrizione del passo che gli interessa, per chiarire se si tratti o meno di ciò che «Domenico da Venezia insegnò al Castagno», giacché la versione del Cennini non concorda con quella di Vasari⁴³. Nell'edizione 1809, riportando alcuni brani del *Libro dell'arte*, Lanzi preciserà che si tratta di un «codice consultato per me dal ch. Sig. abate Moreni»⁴⁴. La questione è una di quelle che gli premevano e si lega strettamente a un altro tema che, com'è noto, ritorna più volte nella sua corrispondenza, vale a dire il ruolo di Tommaso da Modena nella nascita della pittura a olio.

Questo argomento è al centro di una lettera indirizzata da Bassano il primo agosto 1794 all'abate Mauro Boni, importante informatore lanziano, anch'egli interessato alla materia⁴⁵. Il mittente lo ringrazia per avergli comunicato la tesi di Domenico Maria Federici, il poligrafo trevigiano che sosteneva l'origine veneta del pittore, al quale veniva attribuito l'utilizzo della tecnica a olio. La posizione campanilistica del Federici aveva innescato un dibattito sul tema tra Lanzi e Boni, al quale la lettera del primo agosto 1794 offre ora un ulteriore tassello⁴⁶.

41 F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728, edizione accresciuta di *Annotazioni del Sig. Domenico Maria Manni*, in Firenze, per Gio. Batista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, IV, 1769, pp. 1-2 nota 2.

42 Per un confronto fra i due passi si veda Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, cit. (vedi nota 8), I, pp. 83, 523 nota 595.

43 Per la diversa trattazione nelle edizioni 1795-1796 e 1809 cfr. ivi, I, pp. 71-72 e 515-516 nota 463.

44 Ivi, I, p. 71. Comprensibilmente Pastres identifica il Moreni con Domenico (ivi, I, p. 515 nota 458), mentre si tratta di Francesco.

45 BEU, AC, ins. Lanzi, Luigi, c. 19r-v: *Appendice documentaria*, n. 8. La carta manca del destinatario, ma è evidente che si tratti di Mauro Boni.

46 Per il dibattito su Tommaso da Modena che, al di là dell'invenzione della tecnica a olio, rientra nel tema della riscoperta dei primitivi, vanno citati almeno: *Lettere inedite dell'ab. Luigi Lanzi riguardanti Tommaso da Modena pittore insigne del secolo XIV, con osservazioni di monsig. Celestino Cavedoni*, "Il Giambattista Vico, giornale scientifico", III, 1857, pp. 244-250; G. Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964, ed. 1989, pp. 154-155; L. Olivato, *Tomaso da Modena o Tomaso da Mauthen? Polemiche per un primato storico nazionale alle origini della fortuna dei primitivi*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno (Trevise, 31 agosto-3 settembre 1979), Treviso 1980, pp. 299-308; Pastres, *Luigi Lanzi. Lettere*, cit. (vedi nota 10), pp. 64-77.

Temo che vi siate riscaldato troppo con quel Tommaso da Modena pittore trecentista. La sua sottoscrizione non dice Thomas de Mutina, che potrà interpretarsi per casato come in Geronimo da Carpi, ma Thomas pictor de Mutina: onde s'egli voll'essere modenese, o perché ivi nato o perché ascritto a quella cittadinanza, né voi, né io lo ascriveremo mai privatamente alla scuola veneta, né principalmente, ma troveremo modo di conciliare la sua sottoscrizione con le notizie del Padre Federici. Esse però mi sono state gratissime e subito ne ho fatto uso, ampliando quel che avea scritto di Tommaso nella scuola di Modena.

A questa lettera il Boni risponde pochi giorni dopo, considerando il ragionamento del Lanzi un po' debole di fronte alla posizione di chi sosteneva che il pittore fosse trevigiano⁴⁷. Il dibattito, si sa, impegnò ancora a lungo i due corrispondenti.

Anche il tema di Maso Finiguerra e della "pace niellata" era assai caro al Boni. Egli ha uno scambio epistolare al riguardo nei primi anni novanta con Giovanni Antonio Armano, *marchand-amateur* ben noto anche al Lanzi – che lo definì «uno dei più grandi conoscitori di stampe che oggi vivano, e non men perito ad estimare l'opere de' grandi artefici che a ripulirle»⁴⁸ –, e sollecita in proposito anche l'erudito fiorentino Domenico Moreni, all'epoca canonico della basilica di San Lorenzo, come si apprende da una delle lettere facenti parte di un altro inserto dell'Autografoteca Campori⁴⁹.

Affidandosi, come Lanzi, a una rete di corrispondenti, in una missiva indirizzatagli nel gennaio 1795, Boni ringrazia Moreni per

l'accertamento che le figure della pace di San Giovanni sono precisamente 41, quali nello zolfo di Sua Eccellenza Durazzo e nella mia stampa. Amerei con suo comodo un dettaglio dell'altra pace, quantità e qualità di figure, come de' nielli che ritrovansi nella Laurenziana, ma con tutto suo comodo, per mia istruzione⁵⁰.

All'insieme di relazioni di Lanzi con i suoi corrispondenti rinvia, per concludere, una lettera del 22 gennaio 1797, nella quale l'abate riferisce di aver ricevuto da parte di Joseph Roos, direttore della Galleria Imperiale di Vienna con cui era in rapporto⁵¹, la richiesta di far recapitare una copia «in brochure» della *Storia pittorica* «al Signor

47 *I carteggi di Mauro Boni*, cit. (vedi nota 10), pp. 137-139.

48 Ivi, p. 17 nota 67. Per le lettere cfr. alle pp. 122, 142, 156, 204 (da Bologna, 6 gennaio 1795). Si veda anche la corrispondenza sul tema di Lanzi a Boni in Pastres, *Luigi Lanzi. Lettere*, cit. (vedi nota 10), pp. 100, 128.

49 BEU, AC, ins. Boni, Mauro: consta di cinquantotto carte. Solo due di esse, indirizzate a Leopoldo Caldanì nel 1792, sono trascritte in *I carteggi di Mauro Boni*, cit. (nota 10), pp. 117-120 (cc. 5-6).

50 BEU, AC, ins. Boni, Mauro, c. 13r, da Venezia, 17 gennaio 1795. Un'altra lettera al Moreni, non datata, è presente nello stesso inserto (c. 58r), così come un interessante elenco di incisori (c. 54r-v).

51 Cfr. il recente contributo di P. Pastres, *Brevi notizie dalla Galleria di Vienna. Lettere inedite di Joseph Roos a Luigi Lanzi (1793-1798)*, "Valori tattili", 19, 2022, pp. 50-61.

Giuseppe Cradaniso Segretario dell'eccelso Consiglio de' Dieci a Santa Sofia, purché la indirizzi al suo Signor fratello in Vienna, a cui il predetto Signor Rosa farà il pagamento»⁵². L'invio di un esemplare della seconda edizione dell'opera lanziana fresca di stampa a colui che aveva compilato il primo catalogo della galleria imperiale viennese secondo i criteri della più moderna storiografia artistica passa dunque attraverso l'attento bibliofilo Giuseppe Gradenigo⁵³.

⁵² BEU, AC, ins. Lanzi, Luigi, c. 24r: *Appendice documentaria*, n. 11.

⁵³ Su di lui (1738-1820) si veda la voce di M. Casini in *Dizionario biografico degli italiani*, LVIII, Roma 2002, pp. 323-328.

FRANCESCO ALBANI AND THE «PITORI CHLASSICI DI ROMA»:
A PREVIOUSLY UNPUBLISHED LETTER OF 28 DECEMBER 1658

Ilaria Miarelli Mariani

Francesco Albani is perhaps the most neglected of the protagonists of the great classicist moment of Bolognese painters active in Rome in the early 17th century. In fact he is best known as the author of elegant mythological landscapes, and certainly not as an aspiring theorist, despite the almost two-hundred letters written and given to Carlo Cesare Malvasia, and the many others surely addressed to contemporary colleagues and historiographers. Taken together, the whole of these demonstrate a wealth of thought that has so far been little recognised¹.

Yet Malvasia recalled «his conference with the learned, and sufficient reading, which then acquired him the name of literary and scientific»².

By 1658, Albani was the survivor of a golden age. In Bologna of the mid-17th century, with the death of Guido Reni in 1642, he was the last living collaborator of Annibale Carracci. Domenichino had died in Naples in 1641, and also Lanfranco, in Rome in 1647. As Malvasia reports, the letters written by Albani in 1658 and 1659 to the painter Girolamo Bonini (Ancona 1620-1690), then in Rome, were written «with incompleteness, and in his usual bounding discourse»³, and with a rather limited grammar that the painter himself regretted, along with his illiteracy in Latin⁴. In spite of these confessions, the missives served as a guide to the mythical imagery of bolognese and emilian painters active in Rome at the turn of the century: an imagery which Albani himself had helped to create. The letters, moreover, show the elderly artist keeping abreast of new developments in the “Eternal City” and providing his pupil and friend with an itinerary of “unmissable” works, first and foremost those of Annibale, and recalling the times of the early century that had seen him among the «pitori Chlassici di Roma».

1 For a recent and more balanced critical reading of Francesco Albani, R. Morselli, *Bologna and Rome: Francesco Albani's Correspondence and his Reflection on Art (1637-59)*, in *Reframing Seventeenth-century Bolognese Art*, edited by B. Bohn and R. Morselli, Amsterdam 2019, pp. 29-50; Ead., *Francesco Albani custode della genealogia classicista emiliana*, in *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, edited by S. Ginzburg and M. Di Macco, Genoa 2022, pp. 371-379.

2 C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi divise in due tomi*, Bologna 1678, edited by G.P. Zanotti, Bologna 1841, II, p. 193.

3 Ivi, II, p. 152.

4 Ivi, II, pp. 172, 193.

Although the name of the addressee is missing, it is highly likely that the letter published here in *Appendix*, dated 28 December 1658⁵ (fig. 1), was sent to Bonini, perhaps as part of the nucleus of seventy-two letters left by the Ancona painter to Malvasia, from which there emerges «the ardency of his desire to work, and the liveliness of his spirit to the very end»⁶. A few days later, in fact, Albani wrote a letter to Bonini which was very close in content to the one published here, dated 1 January but without indication of year, which we can now place with certainty in 1659. The partial convergence of contents does not clarify why Albani would have written two similar letters to the same addressee within the space of just a few days, yet the confidential tone and the information given in the earlier letter are entirely in line with all others addressed to Bonini⁷.

The letter of 1st January, now preserved in the Morgan Library, was published by Martha Cacho Casal in 2014. The prior provenance of the missive was from the famous Azzolini autograph collection⁸, partly acquired by John Pierpoint Morgan Jr⁹. As happened in so many cases, the growth of autograph collecting in the 19th and early 20th centuries had led to the dispersal and dismemberment of important epistolary repositories, including the Albani-Malvasia collection, whose surviving letters later became scattered in various institutions¹⁰. The epistle presented here is thus added to the small number still preserved, which afford us a more complete picture of Francesco Albani, a painter still very active in his late years and – even though these were quite unsystematic – still with strong theoretical ambitions.

The December 28 letter had been part of the vast collection of autographs of the Swiss collector Karl Geigy-Hagenbach (Basel 1866-1949), who in 1925 published the *Album von Handschriften berühmter Persönlichkeiten Album von Mittelalter bis zur Neuzeit*, illustrated with many facsimiles and intended expressly for autograph collectors¹¹. The album included a photograph of a different letter from Albani to

5 Basel, Universitätsbibliothek, *Autographensammlung Karl Geigy-Hagenbach*.

6 Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (see note 2), II, p. 182 («Dealing of the seventy-two letters, which in his old age he wrote to his beloved Bonini above mentioned, and which, having courteously favoured this Person, I faithfully keep with me»).

7 R. Morselli, *Nostalgia di Roma: pensieri critici di Francesco Albani attraverso le sue lettere*, in *Il carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*, edited by S. Rolfi Ožvald and C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2019, pp. 72-91.

8 On the Azzolini collection, A. Imolesi Pozzi, *Gli autografi delle raccolte Piancastelli*, in *Il collezionismo di autografi nell'Ottocento e l'autografoteca di Giuseppe Campori*, edited by E. Fumagalli, Florence 2022, pp. 33-56.

9 M. Chaco Casal, *Francesco Albani's New Year's greetings in an unpublished letter*, "The Burlington Magazine", CLVI, 1330, January 2014, p. 21 and note 3.

10 For a list of the known letters of Francesco Albani, Morselli, *Nostalgia di Roma*, cit. (see note 7), p. 89 and note 1; see also I. Miarelli Mariani, 'Quello che praticò con tutti e 3 Li Carrazzi'. *Ricordi romani di Francesco Albani*, "Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.", 2021, pp. 47-64.

11 K. Geigy-Hagenbach, *Preface*, in *Album von Handschriften Berühmter Persönlichkeiten*, Basel-Gering 1925. On the partial dispersal of the collection, *Autographen aus der Sammlung Karl Geigy-Hagenbach, Basel, und anderem Besitz*, auction catalogue (Marburg, 30-31 May 1961), Marburg 1961.

Girolamo Bonini, dated 30 October 1658, now kept at the Fondation Custodia in Paris¹². The October letter, only partially transcribed and published, was certainly among the nucleus left by Albani to Malvasia, shortly before the artist's death¹³. The manner of Geigy-Hagenbach's acquisition of the two Albani letters remains unknown, both for the October missive and the present one, of December 1658: the latter still preserved in the *Autographensammlung Karl Geigy-Hagenbach* at the Universitätsbibliothek of Basel, where it had gone unnoticed until now.

The first part of the epistle introduces an issue very painful to Albani, then reprised in the letter of 1 January, namely the criticism levelled by Pietro del Po, a palermitan painter now based in Rome. This same del Po also happened to be an engraver to the "classical" painters, among whom Albani proudly counted himself. In both letters, his little-known role and personage emerges as a severe censor. Del Po, in fact, is little-known in autograph painting, yet was very active in the field of copy engraving. Above all, he had inserted well in the environment of the Accademia di San Luca, achieving prestigious positions. In 1668, he was even elected as prince of the academy, although this was a position he renounced¹⁴.

From the two Albani letters, we see that Del Po had criticised Raphael, but above all Annibale, with whom, moreover, he had a good history as print copyist¹⁵. Del Po was particularly respectful of Domenichino, and above all Poussin, whose ten paintings he had prepared in copy¹⁶, and was probably also in good rapport with Giovanni Pietro Bellori¹⁷. It is therefore a revelation to be apprised of his criticism of two giants of the Roman classicist line. It is evident from the letter that the news of Del Po's slander had reached Albani via Bonini. In fact, the elderly painter replies by admitting the possibility of shortcomings in the production of his two beloved painters. In Raphael because of the many «dependents, his pupils», for whom he was in a hurry to make drawings and cartoons. In the matter of Annibale, however, Albani simply repeats an anecdote he had himself heard, about the Galleria Farnese: where it seems Annibale had been dissatisfied with his own scene of Diana and Endymion, because to him it seemed that the goddess was «delousing» Endymion. For this, Annibale wanted to

12 Paris, Fondation Custodia, n. 8735, 30 October 1658; Morselli, *Nostalgia di Roma*, cit. (see note 7), pp. 84-85.

13 K. Geigy-Hagenbach, in *Album von Handschriften*, cit. (see note 11), p. 236.

14 M.B. Guerrieri Borsoi, ad vocem *Del Po, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXVIII, Roma 1990 (https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-del-po_%28Dizionario-Biografico%29/ [accessed 20 May 2022]).

15 *Annibale Carracci e i suoi incisori*, exhibition catalogue (Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, 4 October-30 November 1986), edited by E. Borea and G. Mariani, Rome 1986, pp. 60, 207, 230.

16 S. Prosperi Valenti Rodinò, *Poussin tradotto e tradito. Fabrizio Chiari e Pietro Del Po*, in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori*, acts of the colloquium (Rome, 7-9 June 2000), edited by O. Bonfait, Rome 2001, pp. 263-278.

17 S. Prosperi Valenti Rodinò, in *L'idéal classique*, cit. (see note 16), p. 272; E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, I, Pisa 2009, pp. 314-315.

completely destroy and redo the fresco (fig. 2). In the letter of January 1st, Albani then repeats both of his considerations on Raphael and Hannibal, also inserting notes on the prospective construction of the Galleria Farnese. Both letters must have been gifted from Albani to Malvasia, who the latter then notes, in fact: «his respect for the old masters, among whom he gave first place some times (but always in invention and concepts) to Raphael, whom he did not name without reverently uncovering his head, defending him adamantly in the replies written to Bonini in Rome, from the calumnies of a certain Pietro del Po»¹⁸. Malvasia also goes on to cite Albani's reasoning that some possible weaknesses of Raphael might have descended from his master-pupil relations. In this, Malvasia clearly derives his knowledge from the Albani-Bonini epistolary, and certainly also his many direct conversations with the artist. But the Carraccis were another matter to Albani: these, and in particular Annibale, with whom Albani had collaborated closely on the frescoes in the Herrera Chapel in San Giacomo degli Spagnoli in Rome, were absolutely untouchable and esteemed in every respect.

The second part of the 28 December letter, moreover, provides an insight into Albani's still lively artistic life. In this, he recounts having received a sudden visit from his pupils and painter friends Carlo Cignani and Emilio Taruffi, who had praised him both for his style and for having been «at the court of Rome». Albani, also referring to the praise he had received from Pier Francesco Mola, who had been his pupil and collaborator in Bologna¹⁹, but especially from Nicolas Poussin, scoffs modestly. Then, in his letter of 1 January, he reiterates to Bonini, who had evidently been the direct spokesman for the compliments of the French painter, that he does not believe such praise and invites his pupil not to fall into the «vice» of flattery. Later, Malvasia would himself provide echo on the matter of Poussin's admiration for Albani²⁰.

It is worth mentioning another name seen in the letters of both 28 December and 1st January, that of «Monsignor Verospi», to whom Bonini was to deliver an Albani missive. Previously identified as Cardinal Girolamo²¹, the son of Ferrante Verospi, Albani's former Roman patron, the person can more likely be recognised as his brother Marcantonio Verospi, a knight of Malta, who died in 1690; this given that Girolamo had already passed away in 1652²².

18 Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (see note 2), II, p. 193.

19 In a letter dated 20 July 1658, Albani recalls that Mola had been «about two years with me and stipendiato etc.», E. Van Schaack, *Francesco Albani 1578-1660*, unpublished doctoral dissertation, Columbia University, New York 1969, p. 73; in a letter of 30 October 1658, partly published by Richard Cocke in 1972, the painter again recalls Mola's two-year stay with him, during which he had greatly improved his colouring, R. Cocke, *Pier Francesco Mola*, Oxford 1972, p. 3; the permanence of Pier Francesco Mola in Bologna is today set between 1638 and 1640, F. Petrucci, *Pier Francesco Mola (1612-1666). Materia e pittura del '600*, Rome 2012, p. 14 (with bibliography).

20 Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (see note 2), II, p. 190; C. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven-London 1999, p. 64.

21 Chaco Casal, *Francesco Albani*, cit. (see note 9), p. 25 and note 36.

22 Puglisi, *Francesco Albani*, cit. (see note 20), p. 125.

In closing, along with the usual salutations, Albani asked Bonini to help him find some «Putini» in wax, as he had to finish and send the «4 Adami» and a «Bagno di Diana» together with five other paintings not identified here, to Cavaliere Carandini. The painting with the “four Adams”, together with the others executed for Carandini, is commented in more detail in a subsequent long letter to Bonini dated 24 October 1659 and published by Malvasia²³. From this it becomes clear that the painting did not depict Adam, as is regularly reported by critics²⁴, but four figures indicated by Albani as “Adams” together with God the Father in heaven supported by cherubs, which is why the painter needed the wax statuettes. This could possibly be a lost painting depicting the four main prophets or other Old Testament figures, or alternatively, different scenes from the story of Adam.

The December letter, which is full of previously unpublished clues, once again shows a very active artist: up-to-date on the novelties of Bolognese and Roman artistic life and still – through his pupils and collaborators – a point of reference for a glorious school of painting, and still an aspiring theorist.

Appendix

Molto illustre Signor Mio Osservandissimo

L'Accad:a, l'aria della notte foco fosse di Carbone, vi haverà nuociuto ma a quest'hora sarà passata la burrasca che Dio voglia et vi auguro assieme col buon capodanno come fanno li miei di Casa e stancia & io non so se mai presentasti la lettera a Monsignor Illustrissimo Verospi? Intervenne la disgracia di ribaltarsi addosso l'inchiostro che non potei coppiare le parole precise bramo sapere che ne seguì. e vi auguro la resolutione in Ruota à vostro favore. Mi date molte rellationi delli pittori Chlassici di Roma et del Honocensore che non la perdona a nisuno è sino a Raffaele le trova il pelo nel ovo, forse non lo deve scusare in certe cose che per avventura si potria dare la colpa alli molti dependenti suoi scolari che lo costringevano a farli de cartoni o disegni tanto in fretta, che appena poteva legere il soggetto, non che farli à penna il disegno, poi campò solo 37 anni, e io per me ho trovato qualche errore d' Istoria in più lochi; nella Galleria solo confermo quello che già udii dire ad Annibale, cioè che non le piaceva quella favola di Endimione, quale à esso pareva che Diana lo spidochiasse, e mi soggiunse che la voleva buttare a Terra.

Ma in questo caso ogn'huomo di questo mondo commette errore saremmo quasi tanti dei e ognuno fola; ma chi potesse vedere questo Signor Pietro del Po. Il suo operare (se egli è pittore vi trovassimo difetti).

23 In the end there were eleven paintings sent to Carandini.

24 Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (see note 2), II, p. 184; G. Milantoni, *Francesco Albani*, in *La Scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, edited by E. Negro and M. Pirondini, Modena 1995, p. 53.

Di novo venero d'improvviso à fare colacione la Vegilia di Natale il Signor Cignani²⁵ et Signor Taruffi²⁶; venero in un hora che poco li potei godere perché erasi dato ordine di fare un Instrumento À hore 21, cagione che non li potei godere e fui privo delle sue narrative ma a dirla liberamente mi adularono per essere il Taruffi stato alla Corte di Roma e il Cignani lo pratica et usa questo stile che poco mi consola come anche lo sentivo il detto di Monsù Pussino²⁷, Mola²⁸ direi sopra questo particolare che per brevità lo poso in silenzio ed entrano nella mutatione della staggione dirò prodigiosa poi che li venti scirocali impetuosissimi e caldissimi hanno buttato a terra tutti li muri più deboli; tetti delle case, camini, colombaie, nave di monasterij col acrescere de fiumi fuori del suo letto e diversi danni che longo sarai il narrarli tutti. Le debolezze delle impanate per tutto, nel uscire dalla Chiesa della Madonna di Galiera²⁹ fu portata via moltissimi cappelli e molti andarono a le loro case à testa scoperta. È durato questo postema ben tre giorni. bramo sapere se è stato in queste parti.

Volevo parlarvi come si potrian scegliere de Putini di cera e mandarmeli in una scatola con occasione d'havere di havere certo denaro havendo da mandare presto li 4 Adami ed anco il Bagno di Diana et ne preparo 5 altri tutti per il Signore Cavaliere Carandini. Mi fermo per causa de parenti che bisogna riceverli questa sera a cena e vi bacio le mani

Li 28 dicembre 1658

Vostro Francesco Albani

25 Carlo Cignani.

26 Emilio Taruffi.

27 Nicolas Poussin.

28 Pier Francesco Mola.

29 Bologna, chiesa della Madonna di Galliera.

[illegible]

FRANCESCO ALBANI AND THE «PITORI CHLASSICI DI ROMA» 37

«DI GRATIA, DICHIARARSI DI OGNI SOGGETTO LA SUA PARTICOLARITÀ». IL PERDUTO TRATTATO SULLA PITTURA DI GIUSEPPE VALERIANO E IL MS. GES.688 DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE “VITTORIO EMANUELE II” DI ROMA*

Elisa Spataro

La difficoltà della maniera, la strada incerta d'apprenderla, et la cognitione ch'apportar potrebbe agli huomini eruditi, ne han dato occasione di trattar della pittura; delle parti, di qualità et di quantità e delli generi di quella; et ancora come s'intenda et impari, incominciando secondo l'ordine della natura dai primi principi suoi; dichiarato che havremo il fine, la nobiltà di lei, et il frutto utilissimo che le sante imagini n'apportano, et utilmente la bella maniera, et quelli che l'han posseduta ed altre cose necessarie che in questo primo libro troveremo¹.

Quelle riportate sopra sono le parole del proemio con cui un anonimo autore del tardo Cinquecento introduce il proprio lavoro: un inedito trattato, dimenticato per secoli, che ha l'ambizione di indagare la dimensione teorica e pratica della pittura.

Sembrava qui opportuno lasciare all'artefice del testo le luci della ribalta che la sorte gli ha finora negato e fare in modo che, in un gioco di specchi, le battute iniziali del testo inaugurassero il primo studio sul trattato, di cui è in preparazione l'edizione integrale e commentata².

Nell'incipit del primo paragrafo del manoscritto, l'obiettivo dell'autore di «trattar della pittura» è presentato in modo chiaro e sintetico, richiamando il titolo vergato sulla prima carta: *Della pittura. Libro Primo, 3 Bozza*³.

Il testo, di cui sopravvive un unico testimone, incompiuto e adespoto, è contenuto in un codice cartaceo di 162 fogli (327 x 225 mm), conservato nel *Fondo Gesuitico* della Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II” di Roma con segnatura Ges.688.

* *Desidero esprimere la mia gratitudine a Patrizia Cavazzini, per la sua generosità e il preziosissimo dialogo, e a Valter Curzi che supporta e incoraggia le mie ricerche da anni. Ringrazio inoltre Julia Castiglione, Maria Conforti, Elisa Antonietta Daniele, Rossella Monopoli, Alejandro Nodarse, Sergio Palagiano e Massimiliano Rossi. Ringrazio, infine, il personale e i responsabili della Sala Manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II” di Roma, per l'aiuto e le facilitazioni concesse nella consultazione del materiale.*

1 Anonimo, *Della pittura*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II” di Roma (d'ora in poi BNC-RM), ms. Ges.688, c. 5. Le trascrizioni dal manoscritto rispondono ai seguenti criteri: è stata distinta u da v; j è stato sostituito da i; la punteggiatura, così come accenti e apostrofi seguono l'uso moderno, che è stato preferito anche per la divisione delle parole e l'impiego delle maiuscole; sono state sciolte tutte le abbreviazioni. Le due parentesi quadre [] indicano la presenza di una lacuna materiale, dovuta allo strappo o abrasione della carta. Gli stessi criteri di trascrizione sono applicati al testo in *Appendice*.

2 *L'editio princeps* del *Della pittura*, a cura di chi scrive, è di prossima pubblicazione.

3 Anonimo, *Della pittura*, cit. (vedi nota 1), cc. 1r, 2r.

Una coperta moderna in pelle marrone contiene i fascicoli del trattato, rilegati tra il 1951 e il 1975 durante una campagna di restauro che interessò buona parte del fondo⁴. Fino alla metà del XX secolo, *Della pittura* era quindi conservato in fogli sciolti, ragione alla quale si può attribuire la dispersione di alcuni dei fascicoli che dovevano completare l'opera, come vedremo più avanti nella descrizione del contenuto.

Il *Fondo Gesuitico* conta 1752 manoscritti, provenienti per lo più dalla *Bibliotheca Major* del Collegio Romano dei Gesuiti, dalla biblioteca della Casa Professa del Gesù a Roma (e in minima parte dalla Casa novizia presso la chiesa di Sant'Andrea al Quirinale), acquisiti dalla nascente Biblioteca Nazionale Centrale in seguito alla legge per la soppressione delle Corporazioni religiose romane del 19 giugno 1873⁵. Delle due raccolte, quella della *Bibliotheca Major* era la più prestigiosa e cospicua, poiché comprendeva i volumi posseduti da cinque cardinali della Compagnia di Gesù: Francisco de Toledo Herrera, Juan de Lugo, Roberto Bellarmino, Pietro Sforza Pallavicini e Giovan Battista Tolomei. Oltre a questi, confluirono nella collezione, tra gli altri, anche i fondi dei padri Benedetto Giustiniani, Diego Laínez, Francesco Turriano, Pietro Possino⁶.

Il Collegio Romano, rimasto inviolato durante l'occupazione francese di Roma, dopo la soppressione degli ordini religiosi nel 1873 divenne sede della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II. Fino al 1975, quando la Biblioteca Nazionale Centrale fu trasferita nel nuovo edificio, la raccolta dei manoscritti e degli stampati costituenti la parte più cospicua del *Fondo Gesuitico* non abbandonò mai i locali originali che preservarono la collezione per secoli. Tuttavia, allo stato attuale degli studi non è possibile stabilire se il ms. Ges.688 provenga dalla biblioteca del Collegio Romano, da quella della Casa Professa del Gesù o dalla Casa del noviziato, né è possibile supporre quali siano stati i precedenti possessori, dal momento che i manoscritti del *Fondo Gesuitico* non riportano segni di riconoscimento o note di possesso. Senza dubbio l'autore del

4 La rilegatura e il restauro sono stati eseguiti da Angelo Pandimiglio a Roma, come si legge sul timbro all'interno del piatto posteriore.

5 La *Bibliotheca Major* era definita anche *Secreta*, poiché separata dalle altre quattro minori biblioteche ospitate nello stesso edificio del Collegio Romano, quartier generale della formazione dei Gesuiti, costruito tra il 1582 e il 1584. La Casa Professa del Gesù a Roma fu invece dotata di una biblioteca per volere di Alessandro e Odoardo Farnese, e annessa alla residenza del preposito generale della Compagnia di Gesù, eretta tra il 1566 e il 1623, e collegata all'omonima chiesa nel rione Pigna. Cfr. A. Spotti, *Guida storica ai fondi manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma*, "Pluteus", IV-V, 1986-1987, pp. 359-386, ristampa in *Biblioteca nazionale centrale Roma, I fondi, le procedure, le storie: raccolta di studi della Biblioteca*, Roma 1993, pp. 3-31, in particolare pp. 8-10; V. Carini Dainotti, *La Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele al Collegio Romano*, Firenze 1956 (rist. Firenze 2003); P. Veneziani, *La Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, in Il Collegio romano dalle origini al Ministero per i beni e le attività culturali*, a cura di C. Cerchiai, Roma 2003, pp. 397-425; L. Martinoli, *Per la storia e la catalogazione dei fondi manoscritti della Biblioteca nazionale centrale di Roma*, in *Manoscritti antichi e moderni*, Roma 2005, pp. 117-137; S. Iannuzzi, *Il Fondo Gesuitico*, in *Manoscritti antichi e moderni*, Roma 2005, pp. 159-168; A. Serrai, *La Bibliotheca Secreta del Collegio Romano*, "Il bibliotecario", II-III, 2009, pp. 17-50.

6 Cfr. Veneziani, *La Biblioteca Nazionale*, cit. (vedi nota 5), p. 403; Serrai, *La Bibliotheca Secreta*, cit. (vedi nota 5), pp. 39-41.

trattato era legato all'ambiente della Compagnia di Gesù, poiché l'emblema «IHS» compare in alto sulla prima pagina dell'incipit del *Prohemio* (fig. 1).

La maggior parte dei manoscritti gesuitici della Biblioteca Nazionale Centrale sono di età moderna e cartacei, databili tra il XVI e il XVIII secolo. Tra gli autografi più illustri, il fondo conserva il *Mundus subterraneus*, di Athanasius Kircher (ms. Ges.546) oltre a due versioni del *Nova et Universalis Methodus Kircheriana totius Geometriae Practicae combinatae* di mano dello stesso autore (mss. Ges.562 e Ges.561). Ma nonostante l'indubbia importanza della raccolta, finora gli studiosi sembrano essere stati poco inclini alla sua completa esplorazione. Nel secolo scorso, infatti, sono stati pubblicati cataloghi e indici dei manoscritti relativi alla storia dei Paesi Bassi, della Francia e Gran Bretagna che, pur fornendo la descrizione di porzioni rilevanti del fondo, non riescono a restituirne la varietà e complessità⁷.

Nel caso del ms. Ges.688, la mancata riscoperta e studio del contenuto è probabilmente da imputare a una serie di elementi: la datazione fuorviante al XVIII secolo nell'indice topografico del *Catalogo dei manoscritti gesuitici*⁸; le numerose e dense note a margine, che rendono la ricostruzione del testo problematica; e in ultimo, la difficoltà di individuare l'autore anonimo, che in nessuna delle carte ha lasciato tracce immediatamente riconducibili alla propria identità.

Descrizione del contenuto

Della pittura è composto di quattro libri, che si susseguono dal primo al quinto, essendo il terzo mancante. La complessità della restituzione filologica del testo, a cui si accennava, è dovuta anche alle tre differenti fasi della scrittura dei quattro libri che ci sono pervenuti.

Il Libro I è indicato dall'autore come terza bozza⁹, mentre i Libri II e IV appartengono alla seconda¹⁰. Il Libro V, incompiuto, è testimone della prima fase di scrittura, che corrisponde alla prima bozza¹¹. Un esempio della complessità del codice è ben rappre-

⁷ A. Fayen, *Les manuscrits du Fondo Gesuitico de la Bibliothèque Victor-Emmanuel à Rome concernant les Pays-Bas*, "Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", I, 1919, pp. 105-160; G. Bourgin, *Inventaire analytique et extraits des manuscrits du Fondo gesuitico de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele de Rome concernant l'histoire de France (16.-19. siècles)*, "Revue des Bibliothèques", XVI, 1906, pp. 5-80; P. Faini, *La Gran Bretagna nei manoscritti della Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele II" in Roma*, Roma 1984, pp. 18-27. Si veda inoltre il catalogo della mostra che ha raccolto una serie di manoscritti gesuitici della BNC-RM, dedicati all'astronomia e alle scienze matematiche di età moderna, *Visioni celesti: scienza e lettura degli astri a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 21 dicembre 2009-20 marzo 2010), a cura di F. Parisi, Roma 2009. Attualmente il fondo è in fase di catalogazione sull'opac Manus Online.

⁸ *Catalogo dei manoscritti gesuitici*, II, c. 405; *Catalogo dei manoscritti: Fondo Gesuitico. Indice*, c. 110.

⁹ Anonimo, *Della pittura*, cit. (vedi nota 1), cc. 1r, 2r.

¹⁰ Ivi, cc. 15r, 83r.

¹¹ Ivi, c. 139r.

sentato dalle prime quattro carte del Libro V, poiché contengono capitoli appartenenti a due differenti testi sul colore, che scorrono parallelamente su facciate contigue.

Il capitolo *Della linea, della direttione et centro di gravità et centro del mondo* del Libro IV, è illustrato da una serie di diagrammi a inchiostro e penna sul margine sinistro del foglio. Le prime due carte riportano figure geometriche e linee identificate da lettere dell'alfabeto con rimandi al testo (figg. 3-4), mentre la terza è corredata di due minute figure umane maschili in posa (fig. 5).

L'indice dell'opera non è presente tra i fogli del manoscritto, benché una carta di formato più piccolo – inserita dai rilegatori novecenteschi nel primo fascicolo del codice – riporti una bozza dell'indice dei Libri I e II, che tuttavia non trova corrispondenza con i capitoli del trattato, molto più articolati e numerosi rispetto all'elenco pervenuto¹².

Ciascuno dei quattro libri del *Della pittura* verrà discusso nel dettaglio più avanti, dedicando un singolo paragrafo a ogni parte. Sarà però utile fornire una preliminare descrizione del contenuto del manoscritto, in modo da contestualizzare l'opera.

Il Libro I, privo di titolo, è di carattere introduttivo e contiene la definizione del fine della pittura, della sua natura e primato rispetto alla scultura, oltre all'elenco delle virtù che un buon pittore deve possedere per definirsi tale¹³. Si conclude con cinque sintetiche biografie di artisti considerati i padri della bella maniera: Polidoro da Caravaggio, Tiziano, Correggio, Raffaello e Michelangelo.

Il Libro II, intitolato *Degl'Elementi*, è interamente dedicato alla pratica artistica e allo studio delle parti che compongono il volto e la figura umana¹⁴. Il progetto editoriale prevedeva un numero cospicuo di più di novanta immagini che dovevano accompagnare il testo del trattato. Alla fine di ogni capitolo, l'autore indica gli spazi destinati alle illustrazioni anatomiche e agli studi tratti dai disegni di Michelangelo e dalla scultura antica (fig. 2). La descrizione di ogni singolo elemento del corpo umano è inscindibile dall'apparato illustrativo perduto, a cui l'autore rimanda di continuo per la comprensione del funzionamento e della corretta rappresentazione delle diverse parti della figura.

Nel Libro II è inoltre presente la dichiarazione del contenuto degli altri otto libri che dovevano completare *Della pittura*:

Nel terzo poi si tratterà della compositione de corpi intieri, della intelligenza et movimento di quelli, et del uso di rilievo.

Nel quarto della inventione et componimento delle historie.

Nel quinto della prospettiva, et casamenti.

Nel sesto dell'arte del tingere.

¹² Ivi, c. 3.

¹³ Ivi, cc. 5r-13v.

¹⁴ Ivi, cc. 15r-79v.

Nel settimo del modo di fare et vestire i modelli, del modo di imitare i drappi di seta et d'oro, delli panni, delli cambianti et lor colori.

Nel ottavo delli paesi lontani mezzi vicini, acque, splendori et simili.

Nel nono, de gl'animali, pesci et uccelli, et delli frutti, et fiori.

Nel decimo, delli secreti da fare i colori più principali: delle vernici, et degli olii chiari.

Nel undecimo, del modo di apparecchiare le tavole, le tele et altre cose.

Nel duodecimo, del modo di lavorare a fresco, a tempera, ad olii, et quale più durabile, et più perfetto¹⁵.

L'elenco del piano completo dell'opera permette di comprendere il progetto ambizioso dell'autore, che si proponeva di trattare tutte le parti della pittura: dall'invenzione alla composizione, dalla prospettiva al colore, fino al panneggio. Gli undici libri del trattato avrebbero compreso tutti i generi: dalla pittura di storia a quella di paesaggio, fino alla rappresentazione degli animali, consegnando ai pittori un manuale che li guidasse anche nelle pratiche che generalmente si apprendevano dai maestri nelle botteghe – come la preparazione dei colori, quella delle tavole e delle tele – comprendendo aspetti materiali e di conservazione, con l'obiettivo di garantire la durabilità della pittura.

L'elenco citato sopra permette inoltre di individuare il contenuto del libro terzo, che nel ms. Ges.688, come si diceva, è mancante: «nel terzo [libro] poi si tratterà della compositione de corpi intieri, della intelligenza et movimento di quelli, et del uso di rilievo». Il Libro II termina infatti con una nota che riguarda il contenuto delle carte successive: «Nel seguente libro si tratterà delli corpi intieri et come sieno uni, di membri sufficienti, non mancanti, proportionati, ben situati»¹⁶. La descrizione coincide grossomodo con quella fornita nell'elenco del piano dell'opera per il terzo libro, molto probabilmente mai completato dall'autore, o andato perduto.

De l'invention è il titolo del Libro IV, che si apre con una serie di ragionamenti geometrici, illustrati da diagrammi (figg. 3-5), che dimostrano gli effetti della gravità sui movimenti del corpo umano nello spazio e l'importanza del baricentro, a cui seguono considerazioni sulla disposizione e la composizione delle *historie*, il decoro e la rappresentazione delle immagini sacre¹⁷.

Il Libro V, ultima parte del ms. Ges.688, contiene un trattato sul colore, intitolato *Dell'arte di tingere*¹⁸.

Nell'indice dei libri che avrebbero dovuto completare l'opera, fornito dall'autore, questa parte corrisponde al Libro VI, preceduto da un libro dedicato alla prospettiva, la cui aggiunta è stata probabilmente progettata in un secondo momento.

¹⁵ Ivi, c. 21v. Il testo è continuo nel manoscritto, gli a capo sono stati inseriti per facilitare la lettura del contenuto.

¹⁶ Ivi, c. 82r.

¹⁷ Ivi, cc. 83r-137v.

¹⁸ Ivi, cc. 139r-162v.

Nelle ventitré carte del Libro V, oltre a discutere l'uso più appropriato del colore per ogni parte del corpo e tipo di soggetto, l'autore fornisce anche la descrizione dei pigmenti per ottenere i colori bianco, nero, azzurro e verde, lasciando incompiuta la parte sul giallo e il rosso. Il manoscritto si chiude con un testo fondamentale per la datazione del trattato e l'identificazione dell'autore: il *Dialogo tra ms. Gasparo Celio et l'Autore, nel quale si dichiarano molti dubbii circa il modo di colorare*¹⁹. Sebbene ricca di vivaci scambi tra i due fin dalle prime battute, la conversazione con il pittore romano Gaspare Celio (Roma 1571-1640) si interrompe dopo la prima carta, lasciando il trattato mutilo di una delle parti che doveva sicuramente essere tra le più originali.

Datazione

L'osservazione della scrittura che si estende sui fogli del manoscritto, consente di individuare un'unica mano, quella dell'autore, che verga in elegante cancelleresca il corpo principale del testo, aggiungendo in una grafia più sciolta e minutissima le note a margine. A un primo sguardo, è già possibile smentire la precedente datazione al Settecento, e datare di almeno un secolo indietro la scrittura del testo del ms. Ges.688.

L'analisi delle filigrane della carta, spostata ulteriormente indietro la cronologia. È stato finora possibile individuarne tre, appartenenti alla stessa tipologia – con uccello a figura intera, di profilo, che poggia su un rilievo, inscritto in un cerchio – particolarmente diffusa in area romana nella seconda metà del Cinquecento e attestata in documenti datati tra il 1570 e il 1590²⁰.

La presenza di Gaspare Celio come interlocutore dell'autore potrebbe fornire una datazione approssimativa entro cui collocare la scrittura del trattato, considerando che il pittore romano doveva già possedere i rudimenti dell'arte, dal momento che viene scelto per un confronto sui problemi dell'uso del colore, come se dipingere fosse per lui una pratica già consolidata.

Ma l'arco di tempo compreso tra l'avvio della carriera del pittore romano e la sua morte è troppo ampio per stabilire una datazione più accurata.

Nel testo del trattato si nascondono però, fortunatamente, altri indicatori temporali che consentono una più esatta cronologia per l'opera. Il primo riguarda le frequenti citazioni dal *De Humana Physiognomonia* di Giovanni Battista Della Porta, che ricorrono soprattutto nel Libro II del *Della pittura*, dove a margine viene spesso riportato

¹⁹ D'ora in poi abbreviato con *Dialogo*. Ivi, c. 162r-v. Il testo del *Dialogo* è riportato integralmente in *Appendice*.

²⁰ Cfr. C.M. Briquet, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600; avec 39 figures dans le texte et 16.112 fac-similés de filigranes*, III, Leipzig 1923, p. 614, n. 12.250. Le filigrane individuate si trovano alle cc. 2, 80, 82 del manoscritto, tra i fascicoli della terza e della seconda bozza (Libro I e IV).

il riferimento al capitolo del volume in latino, pubblicato nel 1586²¹. L'opera di Della Porta permette quindi di stabilire con certezza un *terminus post quem*.

Il Libro II del ms. Ges.688 contiene un ulteriore dato utile: Fulvio Orsini viene nominato dall'autore come possessore e collezionista ancora vivente dei disegni di Michelangelo che, come si è già accennato, era considerato il modello per eccellenza, da cui trarre le illustrazioni per lo studio degli elementi del corpo²². Orsini moriva il 14 giugno del 1600, lasciando in quello stesso anno l'intera raccolta al cardinale Odoardo Farnese – di cui era divenuto bibliotecario nel 1589 – alla condizione che la propria collezione non fosse dispersa²³. Se i disegni di Michelangelo, nel momento in cui l'autore scrive, si trovavano ancora presso Fulvio Orsini, significa che il personaggio è chiaramente ancora in vita, per cui l'anno della sua morte, il 1600, costituisce il *terminus ante quem* per la datazione del trattato.

Ma un ultimo indizio, nascosto tra le intricate maglie della scrittura del Libro IV, potrebbe fornire una datazione ancora più precisa. In una nota sul numero di chiodi da rappresentare nella crocifissione di Cristo, l'autore cita «l'Illustrissimo Cardinale Toletto» con riferimento al suo commentario del Vangelo di Giovanni. Si tratta di Francisco de Toledo Herrera (Cordova, 4 ottobre 1532-Roma, 14 settembre 1596), gesuita spagnolo, che fu creato cardinale nel 1593. Considerando che il titolo di Illustrissimo è privo della locuzione «bona memoria», generalmente presente nel caso personaggi defunti, si può supporre che il cardinale fosse ancora vivo. Ne consegue la possibilità di datare questa parte del manoscritto tra il 1593 e il 1596, anno della morte di Herrera.

Volendo definire a questo punto una cronologia approssimativa, è possibile affermare che *Della pittura* fu composto tra la fine degli anni ottanta e la fine degli anni novanta del Cinquecento, non oltre il 1600.

Identificazione dell'autore: Giuseppe Valeriano (L'Aquila 1542-Napoli 1596)

Non è difficile risalire al nome del pittore gesuita che negli ultimi due decenni del XVI secolo possa aver avuto rapporti stretti con Gaspare Celio, tanto da scegliere quest'ultimo come interlocutore per un dialogo sul colore da aggiungere al trattato che stava scrivendo. Il nome che viene subito alla mente è quello di Giuseppe Valeriano, sebbene la sua attività di architetto della Compagnia di Gesù sia più nota rispetto a quella di pittore²⁴.

21 Come si legge alle cc. 24v, 30v, 31v, 32v, 34v, 38v e ss.

22 Anonimo, *Della pittura*, cit. (vedi nota 1), c. 21v.

23 P. de Nolhac, *Les collections de Fulvio Orsini: une galerie de peinture au XVI^e siècle*, "Gazette des Beaux-Arts", XXIX, 1884, pp. 427-436; M. Hochmann, *Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse*, "Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée", CV, 1993, pp. 49-91.

24 L'esigua produzione pittorica del gesuita, ricostruita attraverso pochi dipinti noti o desunti dai documenti pubblicati da Pietro Pirri – estensore dell'unica monografia finora scritta su Giuseppe Valeriano –,

Proprio negli anni novanta del Cinquecento, Valeriano lavorava insieme a Celio alla realizzazione delle pitture per la Cappella della Passione nella Chiesa del Gesù a Roma²⁵. Il rapporto artistico che li legò, e le modalità della loro collaborazione, giustificano la presenza di Celio nel *Dialogo* incluso nel *Della pittura*: l'artista romano è infatti noto come colui che «diede colore a cartoni e abbozzi di quadri e figure di Valeriano»²⁶. La conversazione tra i due risulta, sotto questa luce, piuttosto verosimile, al di là della finzione letteraria. La loro amicizia era all'epoca già consolidata quasi da un decennio, come si ricava da Baglione. Nella biografia che dedica a Celio, ricorda infatti che i due ebbero modo incontrarsi quando Valeriano dipingeva le tavole per la cappella della Madonna della Strada (1586-1588 circa): «Intanto prese il Celio amicitia con il Padre Gioseppe Valeriano Gesuita, che allhora andava dipingendo la cappelletta della Madonna nella chiesa del Gesù»²⁷.

A corroborare l'ipotesi che *Della pittura* sia stato scritto da Valeriano è la voce stessa di Celio, che gli dedica una biografia nelle *Vite degli artisti* dando notizia di un interessante trattato sulla pittura che il gesuita stava completando:

costituisce un breve elenco: *Sacra Famiglia con san Giovannino*, nella Galleria Spada a Roma; affreschi della cappella dell'Ascensione in Santo Spirito in Sassia a Roma e pala dell'Ascensione nella stessa cappella; decorazione della chiesa dei Gesuiti a Palencia e copia di una *Madonna romana* per la stessa chiesa; probabile decorazione del «retablo» della cappella del collegio di Palencia; copie della *Madonna di san Luca* per Siviglia, Marchena e Granata; un *Crocifisso* per il re di Portogallo; *Cristo sul Calvario* di Recanati, nella chiesa di San Vito; sette tavole per la cappella di Santa Maria della Strada al Gesù di Roma (in collaborazione con Scipione Pulzone); disegno per l'affresco della cupola della stessa cappella; probabili pitture per donna Anna de Mendoza; un *Crocifisso* per il padre Possevino; abbozzi per pitture a fresco e a olio nella cappella della Passione in collaborazione con Gaspere Celio, nella chiesa del Gesù di Roma; cfr. P. Pirri, *Giuseppe Valeriano S.I. architetto e pittore, 1542-1596*, Roma 1970, pp. XL, 224-230. A queste opere si può aggiungere l'Annunciazione aquilana, proveniente dalla chiesa di San Bernardino; le *Sante Vergini* e i *Santi Dottori della Chiesa* del Gesù di Palermo: si veda rispettivamente, R. Cannatà, *Un'«Annunciazione» giovanile di Giuseppe Valeriano*, «Ricerche di storia dell'arte», X, 1980, pp. 113-116; V. Abbate, *Giuseppe Valeriano e la prima decorazione del Gesù di Palermo*, in *Studi in onore di Michele d'Elia: archeologia, arte, restauro e tutela archivistica*, a cura di C. Gelao, Matera 1996, pp. 309-321. Si vedano inoltre: F. Zeri, *Giuseppe Valeriano*, «Paragone», LXI, 1955, pp. 34-46; Id., *Pittura e controriforma*, Torino 1957, pp. 60-71; M. Calì, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino 1980, pp. 284-303; L. Salvucci Insolera, *Giuseppe Valeriano pittore ed architetto gesuita*, «Arte Cristiana», LXXXII, 1994, pp. 466-472; G.A. Bailey, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit art in Rome, 1565-1610*, Toronto 2003, pp. 31-33 e ss.; A. Zuccari, *Le Storie della Vergine al Gesù restaurate: Giuseppe Valeriano e i «drappi tanto simili al vero» di Scipione Pulzone*, in *Le storie della Vergine nella Cappella della Madonna della Strada al Gesù*, a cura di G. Leone, Roma 2017, pp. 11-15; R. Gandolfi, *La Cappella della Passione: Scipione Pulzone e Gaspere Celio nella Chiesa del Gesù*, in *Scipione Pulzone e il suo tempo*, atti della giornata di studi (Roma, 20 febbraio 2014), Roma 2015, pp. 181-189; A. Petraccia, *La formazione aquilana e i primissimi anni romani di Giuseppe Valeriano SJ pittore*, in *Padre Claudio Acquaviva S.J. preposito generale della Compagnia di Gesù e il suo tempo*, atti del convegno (Atri, 20-21 novembre 2015), a cura di M.M. Morales e R. Ricci, L'Aquila 2018, pp. 263-291.

25 Pirri, *Giuseppe Valeriano*, cit. (vedi nota 24), p. 225.

26 *Ibidem*; G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo*, Roma 1642, pp. 83-84.

27 Ivi, p. 377; cfr. R. Gandolfi, *Le vite degli artisti di Gaspere Celio: «compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte»*, Firenze 2021, pp. 10-11; Zuccari, *Le Storie della Vergine al Gesù restaurate*, cit. (vedi nota 24) pp. 11-15; Pirri, *Giuseppe Valeriano*, cit. (vedi nota 24), pp. 226-229.

Componeva [Valeriano] un libro della qualità, e quantità delle tinte, secondo le usava Raffaello Sanzio, e il Correggio, et Tiziano, dal quale ne haveva hauto notizia, vi trattava anco del modo di comporre le storie. Per il che fece disegnare al Celio molte storie di Sanzio, e di altri, per farle intagliare in esso libro. Del quale libro dopo morto fu dato ad un fratello della compagnia che faceva il pittore, con tutte le cose dell'arte, che erano esquisite né se ne seppe più nuova. Anzi molti disegni furono tagliati, e fatte liste da turare le fessure delle impannate, si come fu fatto delli preziosi colori²⁸.

Il ricordo di Celio va immediatamente al libro sul colore che è una delle parti più innovative del testo del ms. Ges.688. Da quanto si legge nel *Dialogo tra ms. Gasparo Celio et l'Autore* contenuto nel *Della pittura*, il pittore romano era a conoscenza dell'intero contenuto dei capitoli del Libro V: «Non senza particolar gusto ho sentita questa parte de colori», dice infatti in apertura²⁹. Celio consiglia all'autore di migliorare ulteriormente il testo, adottando un approccio che tenga conto della pratica, molto più che della teoria: «desidererei che [alcuni oscuri modi di colorare] si dichiarassino in scrittura nel istesso modo che con parole et con colori s'insegnano con voce viva», afferma con decisione³⁰.

Nella descrizione del libro sul colore, contenuta nella biografia di Valeriano scritta da Celio, sembra effettivamente risuonare la lettura del Libro V del manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale. «Qualità e quantità delle tinte», sono termini che coincidono con il lessico che l'autore del *Della pittura* impiega nella descrizione dei pigmenti, di come mescolarli insieme e della tecnica migliore per stenderli sul supporto.

Inoltre, Tiziano, Raffaello e Correggio, indicati da Celio come i maestri che Valeriano avrebbe scelto per lo studio del colorito, sono infatti i tre artisti che l'autore del ms. Ges.688 individua nel Libro V come i principi del colore, analizzandone sia la scelta delle tinte, che le diverse tecniche per ottenerle.

La parte del trattato di Valeriano relativa al «modo di comporre le storie» di cui Celio dà notizia, corrisponde con ogni probabilità al Libro IV del ms. Ges.688, intitolato *De l'inventione*. Sebbene l'autore del manoscritto non faccia riferimento alla presenza di illustrazioni delle «storie di Sanzio», ricordate invece da Celio, è tuttavia molto frequente nel testo il ricorso alla descrizione delle opere di Raffaello, considerate esempi di composizione perfetta. Probabilmente Valeriano pensò di integrare il Libro IV con gli intagli eseguiti dal pittore romano suo amico in una fase successiva rispetto a quella in cui il testo del ms. Ges.688 ci è pervenuto.

Come si è già accennato, un ricchissimo apparato di illustrazioni tratte da Michelangelo e dalla scultura antica era previsto per il Libro II del *Della pittura*, molto proba-

28 Gandolfi, *Le vite degli artisti di Gaspare Celio*, cit. (vedi nota 27), pp. 305-306.

29 Anonimo, *Della pittura*, cit. (vedi nota 1), c. 162r; cfr. *Appendice*.

30 *Ibidem*.

bilmente riconducibile a quei «diversi disegni copiati dalle opere di Roma molto diligenti», che – afferma Baglione – Celio realizzò per Valeriano, purtroppo andati perduti³¹.

È il pittore romano stesso – nelle *Vite degli artisti* da lui composte – a dare notizia dell'accesso diretto alla raccolta di disegni di Michelangelo, posseduta dall'allievo Jacopo Rocchetti (1535-1595) a Roma³². Questi riuscì a salvare una serie di pezzi dal rogo dei fogli ordinato dal maestro toscano in punto di morte. I disegni divennero oggetto di studio da parte degli artisti romani e passarono al Cavalier d'Arpino dopo la morte di Rocchetti, consentendo per decenni di salvaguardare la pratica della copia diretta dagli originali di Michelangelo nella formazione dei pittori³³. Tale pratica doveva essere ben conosciuta all'autore del *Della pittura*, ormai sempre più identificabile con Giuseppe Valeriano. L'impiego di disegni tratti dalle opere del maestro toscano per lo studio della figura umana non è soltanto una scelta di tipo teorico, ma rientra tra le pratiche della produzione pittorica del gesuita. Ne è un esempio il ricorso al celebre disegno della *Crocifissione* che Michelangelo eseguì per Vittoria Colonna, usato da Valeriano come modello per il corpo di Cristo nella pala che dipinse per la chiesa di San Vito a Recanati, realizzata tra il 1580 e il 1581³⁴.

Per quanto riguarda i disegni tratti dall'antico che dovevano completare la serie di illustrazioni per gli studi anatomici del Libro II del *Della pittura*, è nuovamente Celio a configurarsi come il possibile autore. Nella copia dalla scultura antica attraverso il disegno, Celio fu evidentemente prolifico, come testimonia la serie di fogli conservata presso la Hamburger Kunsthalle, probabilmente parte di quei «due libri di disegni di mano del Sig.re Gaspare» che sono elencati nell'inventario dei quadri lasciati in eredità dal pittore romano³⁵.

Oltre alla questione relativa al libro sul colore e a quella delle illustrazioni, non è di poco conto la notizia che Celio dà nella biografia di Valeriano – riportata sopra – a

31 Cfr. Baglione, *Le vite*, cit. (vedi nota 26), p. 377; Gandolfi, *Le vite degli artisti di Gaspare Celio*, cit. (vedi nota 27), pp. 10-11.

32 Ivi, pp. 58-59, 276; Id. “*Li copì in fretta per la gelosia che ne haveva*”: Gaspare Celio e il disegno a Roma tra XVI e XVII secolo, in *La scintilla divina: il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, a cura di S. Albl e M.S. Bolzoni, Roma 2020, pp. 45-47; L. Sickel, *Jacopo Rocchetti as Beneficiary of Michelangelo's Drawings*, in *Dopo il 1564: l'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*, a cura di M.S. Bolzoni, F. Rinaldi, P. Tosini, Roma 2016, pp. 83-99.

33 M.S. Bolzoni, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino, maestro del disegno. Catalogo ragionato dell'opera grafica*, Roma 2013, pp. 150-151; Id. *Cavalier d'Arpino, omaggio a Michelangelo*, in *Dopo il 1564*, cit. (vedi nota 32), pp. 121-141.

34 M. Mafessanti, A. Mazza, *I dipinti della chiesa di S. Vito a Recanati e la committenza dei gesuiti*, “Notizie da Palazzo Albani”, XI, 1982, pp. 84-98, in particolare pp. 90-91; Cali, *Da Michelangelo all'Escorial*, cit. (vedi nota 24), p. 290.

35 Per i disegni di Amburgo, cfr. Gandolfi, “*Li copì in fretta per la gelosia che ne haveva*”, cit. (vedi nota 32), pp. 54-59. Sull'inventario dei quadri e disegni, che Celio lascia in eredità a Paolo Giordano, canonico di Santa Maria in via Lata, cfr. F. Nicolai, *Mecenati a confronto: committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Altamps, Naro e Colonna*, Roma 2008, pp. 303-304.

proposito della collocazione del manoscritto dopo la morte del gesuita. Pare infatti che il trattato sia stato consegnato a un fratello della Compagnia, anche questi pittore. È facile allora immaginare che in seguito alla morte di quest'ultimo, lo scritto di Valeriano, identificabile con il ms. Ges.688, sia passato alla raccolta della biblioteca del Collegio Romano o a quella della Casa Professa del Gesù, per poi entrare nella collezione della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma nel 1874.

Restano ancora due ultimi aspetti su cui porre l'attenzione, che costituiscono ulteriori prove a favore dell'attribuzione a Valeriano del ms. Ges.688: la citazione di opere della città de L'Aquila e la scrittura autografa del gesuita.

Oltre all'utilità delle notizie che dà Celio sul manoscritto, e delle evidenze cronologiche già discusse nei precedenti paragrafi, il testo contiene un riferimento alle pitture conservate a L'Aquila, città natale di Valeriano, che risulterebbe piuttosto insolito se non motivato dalla storia personale e dalla formazione dell'autore. Infatti, tutti gli altri dipinti citati nel trattato come modelli per l'apprendista pittore provenivano da edifici di area romana, veneta ed emiliana, essendo peraltro opere così celebri da aver già registrato un'ampia fortuna negli scritti d'arte conosciuti all'epoca. Valeriano – che si formò come pittore nella bottega di Pompeo Cesura a L'Aquila, trasferendosi a Roma intorno al 1570 – aveva conservato un costante interesse per la propria città, tanto che, nei giorni prima di morire a Napoli, una delle preoccupazioni più pressanti del gesuita era l'apertura del Collegio nella città abruzzese dove nacque³⁶.

Considerando questo aspetto della biografia di Valeriano, non stupisce, quindi, un riferimento a L'Aquila nel Libro V del trattato. Nel capitolo *Del tingere a fresco guazzo, et a tempera*, a proposito della pratica degli «antichi moderni pittori» e del dipingere su tavola, si legge: «come nell'opere di M[astro] Francesco si vede nella chiesa di Collemaggio del Aquila»³⁷. Con ogni probabilità l'autore si riferisce a Francesco di Paolo da Montereale e ai perduti dipinti realizzati per la basilica aquilana³⁸.

36 Cfr. Petraccia, *La formazione aquilana*, cit. (vedi nota 24); Pirri, *Giuseppe Valeriano*, cit. (vedi nota 24), p. 1. Sull'apertura del collegio dell'Aquila e la corrispondenza con padre Acquaviva da Napoli, cfr. ivi, pp. 210-213.

37 Anonimo, *Della pittura*, cit. (vedi nota 1), c. 144v.

38 Il dato si ricava dalle informazioni contenute nelle guide dell'Aquila compilate nella seconda metà del Cinquecento, in particolare da quelle di Marino Caprucci e Giovan Giuseppe Alferi. «Mastro Francesco in rappresentare figure e cose dal naturale a' tempi è stato ingegnossissimo, come nelle cappelle di Collemaggio, della Misericordia et in San Domenico si può vedere», cfr. M. Caprucci, *Descrittione della città dell'Aquila*, in *La relazione dell'entrata di Margherita d'Austria e la descrizione della città dell'Aquila di Marino Caprucci*, a cura di L. Pezzuto e M.R. Pizzoni, L'Aquila 2018, p. 154 nota 76. Nella coeva descrizione dell'Aquila dell'*Istoria sacra*, anche Giovan Giuseppe Alferi cita la presenza di opere di Francesco di Paolo da Montereale nella basilica di Collemaggio «[...] vicino alla Porta Santa, la quale riguarda verso settentrione, si vede un quadro nel quale è dipinta la *Natività di S. Giovanni Battista*, di quel disegno fatto da Francesco Pace» cfr. G.G. Alferi, *Istoria sacra delle cose più notabili della città dell'Aquila*, a cura di G. Simone, L'Aquila 2012, p. 183. Riferendosi al maestro aquilano, Alferi utilizza il cognome (o soprannome) Pace, cfr. il commento di Luca Pezzuto alla *Descrittione* di Caprucci, in *La relazione dell'entrata di Margherita d'Austria*, cit. (vedi sopra), p. 154 nota 76. Ringrazio Rossella Monopoli e Luca Pezzuto per la segnalazione delle fonti.

La scrittura è da considerarsi l'ultima prova per l'attribuzione, benché il numero ingente di note, correzioni e postille, nelle quali si riconosce la stessa mano che ha compilato il testo, rende praticamente certa l'ipotesi che il manoscritto Ges.688 sia stato eseguito dall'autore stesso, e non da un copista o segretario.

Di Valeriano sono stati finora individuati e pubblicati pochi documenti autografi, che riguardano brevi relazioni sullo stato degli edifici della Compagnia di Gesù e progetti per interventi di rifacimento e consolidamento delle strutture, oltre all'esigua corrispondenza con il preposito generale Claudio Acquaviva (1543-1615)³⁹. Attraverso l'analisi degli scritti del pittore gesuita e, in particolare, confrontando una sua lettera autografa del 1592 (figg. 6-7) e le carte del coevo ms. Ges.688 è stato possibile verificare la corrispondenza della scrittura, confermando l'attribuzione del manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale a Giuseppe Valeriano⁴⁰.

Quando morì, il 15 luglio del 1596, per un aggravarsi delle febbri intestinali di cui soffriva da anni, Valeriano stava lavorando alla fabbrica del Gesù Nuovo, ospitato dal Collegio della città partenopea⁴¹. Aveva probabilmente lasciato a Roma i fogli del trattato sulla pittura, nell'attesa di far ritorno nella città pontificia e portare a termine la scrittura, continuando quel dialogo con l'amico Gaspare Celio lasciato mutilo nel ms. Ges.688, che è a tutti gli effetti una bozza abbandonata in attesa di essere completata dall'autore.

I talenti di Valeriano nella pittura non sono mai stati oggetto di grandi attenzioni presso gli studiosi, a causa della discontinuità nella produzione e delle collaborazioni con altri artisti, che hanno reso più complessa la definizione della personalità del gesuita come pittore. La scoperta del trattato permette, dunque, di ridefinire la fisionomia di un personaggio la cui figura appare ora più complessa e incisiva nel variegato panorama artistico della Roma dell'ultimo quarto del Cinquecento, attraversato dalle correnti delle norme del Concilio di Trento e dalle nuove tendenze della pittura, introdotte dall'arrivo dei Carracci e di Caravaggio nell'Urbe.

39 Di recente è stata avanzata l'ipotesi che Valeriano stesse preparando un trattato di architettura, una sorta di "manuale" di modelli per gli edifici dell'ordine dei Gesuiti, di cui farebbero parte i disegni e i brevi testi contenuti nel codice di Modena, Biblioteca Estense, γ.I.1.50, Campori 172, cfr. A. Capo, *Giuseppe Valeriano: ipotesi di un trattato di architettura*, "Critica d'arte", s. 9, LXXVII, 3-4, 2019, pp. 7-20.

40 Si tratta della lettera inviata da Valeriano a Claudio Acquaviva da Roma, che riporta la data dell'11 agosto del 1592, conservata presso l'Archivum Romanum Societatis Iesu (d'ora in poi ARSI), *Ital.* 161, c. 51 r-v, della quale si pubblica una riproduzione in queste pagine con il permesso della Compagnia di Gesù. Per l'elenco degli scritti autografi di Valeriano, cfr. Pirri, *Giuseppe Valeriano*, cit. (vedi nota 24), p. LI; per la trascrizione del testo della lettera, cfr. ivi, pp. 307-309.

41 Ivi, pp. 210-213. Sugli ultimi giorni di Valeriano a Napoli, si veda F. Schinosi, *Istoria della Compagnia di Gesù appartenente al Regno di Napoli*, II, Napoli 1711, pp. 296-298.

Libro I

Ergo artifices, veritate demissa, non eas quae revera sunt, sed quae videntur pulchras commensurationes simulacris ipsis accomodant⁴².

La citazione di Platone, tratta dal *Sofista*, inaugura la scrittura del Libro I del *Della pittura*, introducendo il tono moraleggiante che accompagna tutti i capitoli del trattato, pur non infuocando mai le parole dell'autore.

La frase del filosofo greco riguarda l'errore in cui incorrono gli artisti che abbandonano la rappresentazione della verità, preferendo imitare i simulacri del mondo visibile, apparentemente più attraenti per l'occhio. Si legge tra le righe lo sforzo normativo dei decenni che seguono il Concilio di Trento nella regolamentazione dell'immagine sacra, obiettivo condiviso dall'autore del trattato, e da lui perseguito analizzando gli elementi fondamentali della pratica della pittura nella formazione degli artisti, fine ultimo della sua fatica.

Il Libro I, che ha carattere introduttivo e normativo, contiene la definizione dello scopo della pittura, i cui rapidi incisi attingono tanto dal neoplatonismo della citazione in apertura, quanto dagli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, per l'uso dell'immagine come mezzo di meditazione:

Non ha, come molti pensano, per fine la pittura solo la delectatione et la bellezza, con la quale spesso per mezzo del disegno et de colori suole ricreare gli occhi nostri, ancor che molto diletta per sé stessa, et anco per l'ornamento ch'apporta a' santi tempi. Ma il proprio scopo suo passa a piacere sopranaturale et divino atteso che con le sante immagini fa a noi scola per la celeste contemplatione, perciò che ne rappresenta l'oggetto spesso della nostra beatitudine, di mezzi per acquistarla, et tutti quei misterij che rappresentando, rammemorando, et risvegliando muovono l'animo a contemplare, il cui piacere supera di gran lunga ogni humano contento⁴³.

La pittura è presentata come strumento didattico, l'autore infatti sostiene che «non solo ai filosofi è cosa giocondissima l'imparare, ma al resto tutto de' mortali» che non hanno accesso alla scrittura, riprendendo le parole di Aristotele nel *De poetica*⁴⁴. In numerosi passaggi, Valeriano cita le risoluzioni del Concilio Niceno II del 787, con il quale la Chiesa sconfisse l'iconoclasmo a Bisanzio. Si tratta di uno dei momenti rievocati con più forza nel decreto della XXV e ultima sessione del Concilio di Trento, *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum, et de sacris imaginibus* (3-4 dicembre

⁴² Anonimo, *Della pittura*, cit. (vedi nota 1), c. 1r.

⁴³ Ivi, c. 5r.

⁴⁴ Ivi, c. 5v.

1563), nel tentativo di rafforzare l'identità del cattolicesimo, riaffermando la funzione devozionale delle immagini sacre contro l'iconomachia dei protestanti riformati⁴⁵. Non è da trascurare, a questo proposito, l'influenza che può aver avuto su Valeriano, e sull'ambiente romano di quei decenni, l'attività del gesuita Diego Laínez, inviato da Ignazio di Loyola da Roma a Trento in rappresentanza dell'ordine, insieme al padre Alfonso Salmerón⁴⁶. Laínez, divenuto generale della Compagnia nel 1558, si impegnò nello studio delle immagini sacre, producendo una serie di appunti manoscritti che hanno recentemente rivelato agli studiosi il ruolo non secondario che ebbe nella formulazione del decreto della XXV sessione tridentina. Gli scritti del gesuita, ancora oggi conservati, testimoniano il precoce interesse della Compagnia di Gesù nella definizione dei linguaggi delle arti visive fin dai primi anni di vita dell'ordine⁴⁷. Tornato a Roma, Laínez morì a due anni dalla chiusura del concilio tridentino nel 1565, un decennio prima dell'ingresso di Valeriano nell'ordine dei gesuiti – che avvenne il 10 agosto 1574⁴⁸.

Per giustificare l'importanza e l'uso delle immagini sacre, l'autore del *Della pittura* ricorre a una serie di citazioni tratte da atti conciliari, a cui aggiunge episodi desunti dalla storia romana e da Plinio il Vecchio, sulla falsariga del *Trattato della nobiltà della pittura* pubblicato da Romano Alberti nel 1585⁴⁹.

La funzione della pittura, riportando le parole di Valeriano, «si estende all'utile et anco al dilettevole» e aiuta nella repressione dei vizi, nell'emulazione delle virtù degli animi invitti, ma soprattutto «nella ricordanza, et insegnanza de idioti et eruditi circa i misteri di Nostra Santa Fede»⁵⁰.

Né raccontar potrei quanti sono stati liberati da inimici, quanti dagl'incanni et oppresioni de demoni, dalle concupiscenze de peccati, da infirmità diverse, da precipitii,

45 M. Tenace, *All'origine del Decreto sulle immagini di Trento, il Concilio di Nicea*, in *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento: "per istruire ricordare, meditare, trarne frutti"*, atti del convegno (Roma, 2-3 dicembre 2013), a cura di L. Salvucci Insolera, Roma 2016, pp. 35-50.

46 Diego Laínez (1512-1565) and his Generalate. *Jesuit with Jewish Roots, Close Confidant of Ignatius of Loyola, Preeminent Theologian of the Council of Trent*, a cura di P. Oberholzer, Roma 2015; L. Salvucci Insolera, *La formulazione del Decreto sulle immagini nei manoscritti di p. Diego Laínez*, in *Immagini e arte sacra*, cit. (vedi nota 45), pp. 101-127; P. Oberholzer, *Diego Laínez come teologo del Concilio e la presenza gesuita nel concetto della sua identità*, ivi, pp. 85-100; M. Saulini, *Diego Laínez e l'elaborazione della scrittura del Decreto*, ivi, pp. 119-127.

47 D. Laínez, *De sacris imaginibus*, Roma, ARSI, *Opp.* NN. 209, cc. 327r-366v, trascritto con traduzione dal latino in *Appendici*, in *Immagini e arte sacra*, cit. (vedi nota 45), pp. 204-235; D. Laínez, *De adoratione imaginum*, BNC-RM, *Fondo Gesuitico*, ms. Ges.640/10, cc. 130r-139v; un ultimo foglio è conservato presso l'Archivio della Pontificia Università Gregoriana di Roma, Cod. 621, c. 174, cfr. H. Jedin, *Genesi e portata del decreto tridentino sulla venerazione delle immagini*, in *Chiesa della fede, Chiesa della storia*, a cura di H. Jedin, Brescia 1972, pp. 340-389, in particolare pp. 360-361. Sugli scritti di Laínez si veda L. Salvucci Insolera, *La formulazione del Decreto sulle immagini*, cit. (vedi nota 46) e la bibliografia citata sopra.

48 Pirri, *Giuseppe Valeriano*, cit. (vedi nota 24), p. 8.

49 R. Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma 1585.

50 Anonimo, *Della pittura*, cit. (vedi nota 1), c. 5v.

cadute et naufragi. Quanti dalla disperatione et morte, i quali mossi dalla divotione, affetione, memoria et riverenza de sante imagini, sono ricorsi alla divina Maestà, alla Beatissima Vergine et ad altri santi et sante che quelle rappresentano⁵¹.

Il contenuto dei primi capitoli del Libro I, dedicati alla definizione della pittura, non introduce innovazioni di sorta rispetto a quanto ci si possa aspettare da un trattato dell'età della Controriforma, filone nel quale il testo si inserisce. Numerosi sono i punti di contatto con l'opera di Romano Alberti, già citata, e con il *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* del cardinale Gabriele Paleotti⁵².

Tuttavia, nell'argomentare le sue teorie, Valeriano seleziona spesso passaggi meno celebri tra le fonti più note, dimostrando di avere una conoscenza approfondita della storiografia ecclesiastica, dei sinodi lateranensi e dei concili ecumenici, con una vasta cultura filosofica e classica, che gli permette di riempire di note i margini delle carte, con rimandi e citazioni dirette dal latino degli originali o delle traduzioni dal greco di Platone e Aristotele.

La definizione della pittura è espressa in modo laconico: «in rasa superficie, imitatione della natura con disegno et con colori, in quanto dall'arte può essere imitata, la quale ha per fine la diletatione et l'utile»⁵³. Senza molto indugiare su problemi teorici, l'autore descrive due tipi di imitazione, come segue:

Inoltre è l'imitatione di doi sorti l'una che rappresenta il verisimile, et il vero detta icastica da Platone et l'altra che finge cose impossibili et stravaganti detta fantastica dall'istesso, come sono i grotteschi et cose simili. [...] diremo però più laudabile quelle che con giuditio sono simili alla natura et più belle cose rappresentano.

Manca la polemica contro le grottesche, che aveva animato un acceso dibattito nei primi anni ottanta del Cinquecento, tra Roma e Bologna, a cui prende parte soprattutto il cardinal Paleotti, dedicando al tema delle pitture «mostruose» diversi capitoli nel *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, testo che – come si accennava – sicuramente Valeriano conosceva⁵⁴. Le critiche ai soggetti lascivi o fantastici non arrivano mai a essere feroci nel *Della pittura*: probabilmente l'autore scrive, infatti, per un pubblico di giovani pittori a cui precetti e divieti relativi agli «abusi» della pittura profana sono

⁵¹ Ivi, c. 6r.

⁵² G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri. Doue si scuoprono varij abusi loro, Raccolto et posto insieme ad utile delle anime per commissione di monsignore illustriss. et reuerendiss. card. Paleotti*, Bologna 1582.

⁵³ Anonimo, *Della pittura*, cit. (vedi nota 1), c. 9v.

⁵⁴ Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, cit. (vedi nota 52), pp. 222-241. Cfr. C. Volpi, Pirro Ligorio, Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la questione delle grottesche: teoria e pratica in un dibattito estetico del 1581 tra Roma e Bologna, "Storia dell'arte", 143-145, 2016, n.s. 43-45, pp. 79-92; D. Acciarino, *Lettere sulle grottesche (1580-1581)*, Roma 2018.

già noti. È plausibile, infatti, che il trattato di Valeriano sia stato da lui concepito per la formazione di artisti all'interno della Compagnia di Gesù, come il monogramma «IHS» sulla prima carta del manoscritto Ges.688 lascerebbe intendere. Del resto, anche nel capitolo dedicato alle virtù che gli artefici della pittura dovevano possedere, intitolato *Delle parti che il pittore haver debbe*, Valeriano descrive un comportamento pio, degno di un santo predicatore, che mai avrebbe dipinto soggetti come Danae, Lede, Veneri, Diane e Grazie di alcun tipo:

Cinque parti necessarie sono a chiunque perfettamente la pittura essercitar vuole: natura, eruditione, pratica di colori, diligente imitatione, et pietà christiana. [...] conforme le sante imagini che dipinge [il pittore] debbe corrispondere con il buon essemplio et buona vita: come li buoni et santi predicatori fanno⁵⁵.

Dopo una breve digressione sulla storia della «buona maniera», usando la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio come fonte, Valeriano afferma il primato della pittura sulla scultura, con richiami piuttosto prevedibili alla lezione di Benedetto Varchi, concludendo:

[...] con vaghezza de colori, et con tenerezza di colorare, et forza di disegno [la pittura] imita ove la scoltura non arriva et utilmente la pittura presta molta comodità nell'apparato de sacri tempj, et nelle comodità di tante imagini che nelle case, oratori et chiese d'ogni grandezza s'usano, et anco si portano addosso, che la scoltura non farebbe⁵⁶.

Il Libro I termina con cinque biografie dei pittori che «a' tempi nostri osservarono la bella maniera»: Polidoro da Caravaggio, Tiziano, Correggio, Raffaello e Michelangelo⁵⁷. Non si tratta di vite vere e proprie, ma di note alquanto sintetiche sui talenti di ogni singolo artista e sulle parti della pittura in cui ognuno di essi eccelse, in modo che «di loro potrà imitar ciascuno conforme il proprio gusto», ribadendo le finalità didattiche del trattato.

Polidoro è ricordato come maestro del chiaroscuro, e la sua presenza nel canone degli artisti – che a ben vedere costituiscono i capiscuola della pittura regionale – rappresenta idealmente l'area lombarda, sebbene l'autore non sia affatto interessato a seguire il criterio delle scuole pittoriche proprio di Vasari.

Polidoro da Caravaggio nel chiaroscuro ottende a tempi moderni sopra tutti g'altri la palma et il primo luogo. [...] È questo autore per i giovani studiosi non solo utile per

⁵⁵ Anonimo, *Della pittura*, cit. (vedi nota 1), c. 8rv.

⁵⁶ Ivi, cc. 10r-11r.

⁵⁷ Ivi, cc. 11v-13v.

l'introduzione della bella et scelta maniera anticha, per il modo facile et risoluto, ma ancora per se stesso bastantissimo se perfettamente s'imita⁵⁸.

Dell'opera di Tiziano l'autore loda ogni aspetto, come colui che «toccò d'eccellenza ogni cosa» e «congiunse talmente la buona pratica con la diligenza che questa non offende quella, né quella a questa»⁵⁹. Tuttavia Valeriano rimprovera al pittore di non aver esercitato il disegno nella copia dall'antico, pratica da lui definita «methodo romano». Ma è il colorito l'aspetto su cui l'autore si sofferma maggiormente, del resto lo stesso Celio nelle *Vite* dava notizia di un incontro del gesuita con il pittore veneto⁶⁰.

Et se bene nel disegno non imitò il methodo romano, né la maniera anticha come Raffaello, nondimeno si prevalse così bene del naturale et così vaghamente le sue cose colorò et di varie macchie le tinse, che trasse alla vaghezza del far suo ogni intendente di questa professione, et ogni bell'ingegno ad imitarlo⁶¹.

Al contrario, Antonio da Correggio nonostante non avesse mai visitato Roma, è lodato da Valeriano proprio perché

[...] osservò nel far suo il metodo romano, et s'accostò assai più all'antichi che Titiano non fece et avansò questo di morbidezza, di freschezza, di gratia et modo di tingere et colorare, et ancora nel fare i capelli, nelle cui parti fu superiore a tutti gl'altri pittori di nostra età; fece l'inventioni di gratiosissimi componimenti [...]⁶².

Il clima antivasariano che si diffonde nel norditalia e poi a Roma negli ultimi decenni del Cinquecento trova riscontro nella citazione del «methodo romano» nel disegno, insieme all'importanza che Valeriano riconosce a Tiziano, con l'intenzione implicita di soppiantare il primato fiorentino stabilito dalle *Vite* del pittore aretino⁶³. L'autore del

58 Ivi, c. 11v.

59 Ivi, c. 12r.

60 Cfr. *supra*, nota 27.

61 Anonimo, *Della pittura*, cit. (vedi nota 1), c. 12r.

62 Ivi, c. 12rv.

63 Sullo sviluppo della polemica antivasariana, S. Pierguidi, *Federico Zuccari: tra reazione antivasariana e ossequio al culto di Michelangelo*, "Schede umanistiche", XX, 2006-2007, pp. 165-177; C. Acidini Luchinat, *Federico Zuccari e i pittori di Parma: appunti per una storiografia artistica antivasariana*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, a cura di L. Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo 2002, pp. 385-391; M. Hochmann, *Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des Vies de Vasari: la réaction anti-vasarienne à la fin du XVI siècle*, "Revue de l'art", LXXX, 1988, pp. 64-71; G. Perini, *Gli scritti dei Carracci*, Bologna 1990; D. Benati, *Le "postille" di Annibale Carracci al terzo tomo delle Vite di Giorgio Vasari*, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 22 settembre 2006-7 gennaio 2007; Roma, Chiostro del Bramante, 25 gennaio-6 maggio 2007), a cura di D. Benati ed E. Riccomini, Milano 2006, pp. 460-464. Si veda inoltre C. Lucas Fiorato, P. Dubus, *L'héritage de Giorgio Vasari*, in *La réception des Vite de Giorgio Vasari dans L'Europe des XVI^e-XVIII^e siècles*, Genève 2017, pp. 9-43, in particolare pp. 35-43.

Della pittura non fa mai riferimento alla città di Firenze, e considera Michelangelo un eroe della pittura romana.

Procedendo per gradi verso la perfezione, dopo Correggio si trova Raffaello, che è presentato come erede di Apelle, colui che «hebbe dalla natura tutte quelle doti che ad un eccellente pittore sono necessarie».

Conseguì [...] con maggior fecondità d'ingegno, la bella et antica maniera, et quella osservò, e conobbe, et imitò conforme il metodo romano antico, o greco: in modo che nessuno lo avanzò nella bellezza, gratia, fecondità, et grandezza di fare, et nel mettere bene insieme⁶⁴.

L'aspetto su cui Valeriano si sofferma maggiormente è l'abilità di Raffaello nella composizione, che poi tornerà a descrivere nel Libro IV del *Della pittura*, dedicato all'invenzione.

Ma il vero esempio di rettitudine morale e perfezione nella pittura è per lui Michelangelo, «padre del disegno, stupore dell'arte, et emulo della natura; non si crede che humano ingegno l'abbia pareggiato»⁶⁵.

Nessuno osò uscire dalla comune strada de gl'antichi fuor che lui, et con una nuova et maravigliosa maniera ritenere il buono di quella, avvantaggiandola in molte cose, come lui fece: perciò che l'anatomia meglio di quelli intese, et con gratiosa bellezza artificiosamente dimostrò. L'attaccature del corpo ricercò sottilmente, et con armonia, et copia grandissima scoperse. Alli membri et corpi loro rese maggior grandezza: et tutti i lor particolari con proportioni, et con studio et pastosa maniera di fare formò in sommo grado d'artificio⁶⁶.

Pur non citando opere specifiche, Valeriano non sembra assumere posizioni polemiche nei confronti del *Giudizio*: la «maggior grandezza» conferita ai corpi disegnati e dipinti da Michelangelo è oggetto di ammirazione. Al contrario, com'è noto, Giovanni Andrea Gilio nel dialogo sugli errori dei pittori, pubblicato nel 1564, nello stesso anno della morte del pittore, lo aveva declassato, da «pittore di istoria» a «pittore poeta», accusandolo di non perseguire il *decorum* che si addiceva all'iconografia sacra del *Giudizio*, rendendosi artefice di una pittura piuttosto fantastica⁶⁷. Si tratta di una critica già avviata con la celebre lettera di Pietro Aretino al maestro, datata al novembre 1545,

⁶⁴ Anonimo, *Della pittura*, cit. (vedi nota 1), c. 12v.

⁶⁵ Ivi, c. 13r.

⁶⁶ Ivi, c. 13v.

⁶⁷ G.A. Gilio, *Dialogo secondo di M. Giouanni Andrea Gilio da Fabriano, nel quale si ragiona de gli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire*, in *Due dialogi di M. Giouanni Andrea Gilio da Fabriano*, Camerino 1564, pp. 69-122.

quando il *Giudizio* era stato ultimato da pochi anni⁶⁸. Michelangelo è invece per Valeriano un esempio di perfezione morale, erudizione ed eccellenza nelle arti «figliole del disegno», una posizione che condivide, in quegli anni, con Lomazzo, Armenini, Comanini e, soprattutto, con il teologo gesuita Antonio Possevino, suo amico⁶⁹. Quest'ultimo, descrive infatti Valeriano come «Michaëlis Angeli Bonarotae a puero aemulator», riferendosi sia alla pratica dell'architettura sia a quella della pittura⁷⁰. Nel lodarne il genio, l'autore del *Della pittura* si sofferma maggiormente sull'abilità nella rappresentazione dei muscoli e dei corpi, sulla scia del mito di un Michelangelo maestro di anatomia che si afferma nella seconda metà del Cinquecento, alimentato dagli aneddoti sullo studio diretto dei cadaveri che Vasari e Ascanio Condivi ricordano nelle biografie, citando l'amicizia con il medico anatomista Realdo Colombo⁷¹. In quest'ottica, si comprende ancora di più la scelta di Valeriano di includere riproduzioni dai disegni di Michelangelo per completare il repertorio dei modelli anatomici che avrebbe illustrato il Libro II del trattato.

A eccezione di Polidoro, il canone dei maestri che «osservarono la bella maniera» fornito da Valeriano coincide con quello contemporaneo, descritto in modo icastico da Lomazzo nel famoso *exemplum fictum* introdotto nell'*Idea del tempio della pittura* del 1590, quando immagina come ottenere dipinti di somma perfezione per i soggetti di Adamo ed Eva: «l'Adamo si dasse a Michelangelo da disegnare, al Tiziano da colorare, [...] e l'Eva si disegnasse da Raffaello e si colorisse da Antonio da Correggio, che questi due sarebbero i migliori quadri che fossero mai stati fatti al mondo»⁷².

Libro II – Degl'Elementi

Il Libro II, intitolato *Degl'Elementi* e dedicato all'esercizio del disegno della figura umana, è la sezione più consistente del ms. Ges.688. È a tutti gli effetti un trattato di

68 G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XVI, XV, XVI*, II, Firenze 1840, pp. 332-335. Sulla problematica ricezione di Michelangelo nella seconda metà del Cinquecento, cfr. S.F. Ostrow, *The contested legacy of Michelangelo in Rome, 1564-1635 ca.*, in *Dopo il 1564*, cit. (vedi nota 32), pp. 12-35, con bibliografia pregressa; P.M. Lukehart, *Nuda Veritas: The Afterlife of Michelangelo's Indecorous Figures in the Last Judgement*, ivi, pp. 37-55.

69 Ostrow, *The contested legacy of Michelangelo*, cit. (vedi nota 68), p. 15. Possevino inserisce Michelangelo tra i sette più grandi pittori del Cinquecento, insieme a Raffaello, Tiziano, Correggio, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano e Andrea del Sarto, cfr. A. Possevino, *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta, sacra*, Lugduni, Ioannem Pillehotte, 1594, pp. 287-288, 290.

70 A. Possevino, *Bibliotheca selecta qua agitur de ratione studiorum*, II, Roma 1593, p. 208; Pirri, *Giuseppe Valeriano*, cit. (vedi nota 24), pp. 2, 379.

71 R.P. Ciardi, *Michelangelo come Galeno: un'ipotesi iconologica*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, a cura di S. Macchioni e B. Tavassi La Greca, I, Roma 1984, pp. 173-181; C. Hillard, *Michelangelo and Realdo Colombo: a Dialogue on Art and Anatomy*, in *Italian Art, Society, and Politics*, a cura di B. Deimling, J.K. Nelson, G.M. Radke, Firenze 2007, pp. 163-177.

72 G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milano 1590, p. 60.

anatomia artistica destinato a giovani apprendisti, in cui le descrizioni degli elementi del corpo sono in relazione di stretta dipendenza con l'apparato illustrativo, probabilmente realizzato da Celio – come si diceva – e oggi purtroppo perduto. La struttura dei capitoli che lo compongono e il progetto iconografico di supporto al testo sono descritti da Valeriano nel secondo capitolo del libro, intitolato *Quali siano li particolari principij overo elementi del disegno et come differiscano dalle parti*:

Si dichiararanno dunque le parti che in ciascuno elemento saranno contenute. Si mostreranno le condizioni del disegno circa ciascun principio, conforme occorrerà incominciando dall'ossatura alla anotomia, sino a mostrare l'ultima pelle conforme la bella maniera. Si tratterà delle particolari qualità di quelli sotto nome di sito o luogo, d'attaccatura o condessione, di proportioni over misure, di tenerezza o suavità, di conformità o simiglianza, et d'altro simile. Si conteneranno i precetti al disegno necessari. Si ridurranno le vedute di ciascuno sotto quattro ordinariamente: cioè in faccia, in profilo, al in su, et al in giù. Similmente saran comprese l'età sotto fanciullezza, gioventù, virilità et vecchiezza, con la differente spetie delle donne. Si toccherà brevemente la notitia necessaria per la cognitione di questa materia, conforme li buoni autori, et quelle qualità ultimamente saranno dichiarate per le quali potremo esprimere l'affetto, principalissima parte in questa professione⁷³.

Nel suo insieme, il Libro II doveva apparire come un primo manuale per pittori, che univa una parte descrittiva di tipo scientifico alla visualizzazione degli elementi. Nel testo l'autore fa ricorso al *De usu partium corporis humani* di Galeno – citato puntualmente in interi passaggi riportati nelle note a margine in latino – trattando delle intersezioni dei muscoli, dei nervi, del movimento degli arti e del busto. In un momento in cui Andrea Vesalio e le tavole del *De humani corporis fabrica* registravano una notevole fortuna presso gli artisti, Valeriano si serve di quel Galeno che l'anatomista belga aveva superato con il suo metodo basato sulla dissezione dei cadaveri – al contrario del medico romano che si era servito di corpi di scimmie e delle osservazioni sulle statue⁷⁴.

Le illustrazioni del Libro II, quasi un centinaio, erano in gran parte tratte dalla copia della statuaria antica e dai disegni di Michelangelo, come già si è potuto vedere (fig. 2). Unitamente a questo aspetto, la scelta di Galeno è da collegarsi alla difesa di un'a-

⁷³ Anonimo, *Della pittura*, cit. (vedi nota 1), c. 20v.

⁷⁴ A. Vesalio, *Andreae Vesalii Bruxellensis, scholae medicorum Patauinae professoris, de Humani corporis fabrica Libri septem*, Basileae, Ioannis Oporini, 1543, cfr. *Andreas Vesalius and the "Fabrica" in the age of printing*, a cura di R.F. Canalis e M. Ciavolella, Turnhout 2018. Si veda inoltre: M. Kornell, *Artists and Anatomy Books*, in *Flesh and Bones: The Art of Anatomy*, catalogo della mostra (Los Angeles, Getty Research Institute, 22 febbraio-10 luglio 2022), a cura di T. Gensler, N. Takahatake, E. Travers, Los Angeles 2022, pp. 25-33; D. Laurenza, *Art and Anatomy in Renaissance Italy: Images from a Scientific Revolution*, New York 2012; *Rappresentare il corpo: arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, catalogo della mostra (Bologna, Museo di Palazzo Poggi, 10 dicembre 2004-20 marzo 2005), a cura di G. Olmi, Bologna 2004.

anatomia ideale che rifugge dalla riproduzione delle fattezze reali studiate sui corpi umani⁷⁵. La preferenza di forme idealizzate rispetto al naturalismo della ripresa dal vero è infatti una delle prerogative dell'arte della Controriforma e del contesto in cui *Della pittura* venne concepito. Tuttavia, nelle celebri incisioni di Cornelis Cort da Stradano (fig. 9) e di Pietro Francesco Alberti (fig. 10), che mostrano l'ideale attività didattica all'interno dell'Accademia di San Luca, si vedono artisti intenti a studiare dal vivo l'anatomia da scheletri e cadaveri, oltre che da statue antiche, in una pratica ibrida che restituisce le tendenze didattiche del momento.

Erano soprattutto i disegni di Michelangelo a interessare Valeriano, come molti degli artisti attivi a Roma negli ultimi decenni del Cinquecento. Se ne trova testimonianza in alcuni fogli superstiti del Cavalier d'Arpino: studi di braccia e di gambe, che ricordano da vicino le tavole composite degli *esemplari* seicenteschi per l'esercizio del disegno⁷⁶. Pubblicati a partire dai primi anni del Seicento – come la *Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo humano* dei Carracci, data alle stampe intorno al 1600 (e successivamente nel 1625 circa), o il più tardo repertorio di Odoardo Fialetti, *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, del 1608 – gli *esemplari* per artisti finora conosciuti non sono accompagnati dal testo, oltre a non analizzare in modo sistematico l'intera figura umana, ma solo alcune parti del corpo. Il progetto di Valeriano per il Libro II ha invece l'obiettivo di mostrare ogni singolo elemento della figura umana, dal capo al piede, dedicando a ciascuno un diverso capitolo, con lo stesso numero di illustrazioni per ogni parte⁷⁷.

Una simile struttura può essere comparata al progetto editoriale dei *Ragionamenti delle regole del disegno* di Alessandro Allori, avviato negli anni sessanta del Cinquecento, ma mai completato dall'artista⁷⁸. Tuttavia, il confronto può essere solo parziale dal momento che il trattato del pittore fiorentino comprende esclusivamente lo studio del capo, delle mani e dei piedi. Inoltre, le numerose illustrazioni di Allori non sono accompagnate da descrizioni anatomiche, come invece aveva previsto Valeriano per il

⁷⁵ Ciardi, *Michelangelo come Galeno*, cit. (vedi nota 71); Hillard, *Michelangelo and Realdo Colombo*, cit. (vedi nota 71).

⁷⁶ Si vedano in particolare i due fogli del Teylers Museum di Haarlem, cfr. Bolzoni, *Cavalier d'Arpino, omaggio a Michelangelo*, cit. (vedi nota 33), pp. 122-123, figg. 1-2.

⁷⁷ Sugli esemplari, si veda M. Pigozzi, *Bologna. Dall'anatomia agli esemplari del corpo*, in *Anatome*, a cura di G. Olmi e C. Pancino, Bologna 2012, pp. 87-116. Sulla *Scuola perfetta* dei Carracci, cfr. M. Norman, *Two new drawings related to prints in the Carracci "Scuola perfetta", "Master drawings"*, LVIII, 2020, pp. 307-316. Per la raccolta di Fialetti, A.A. Greist, *A rediscovered text for a drawing book by Odoardo Fialetti*, "Burlington Magazine", CLVI, 2014, pp. 12-18, con bibliografia precedente.

⁷⁸ A. Allori, *Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Palat. E.B.16.4, in parte trascritto in P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, III, Milano-Bari 1973, pp. 1941-1980. Si veda, inoltre, R.P. Ciardi, *Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico*, "Storia dell'arte", XII, 1971, pp. 267-284; L.P. Reilly, *Grand designs: Alessandro Allori's "Discussions on the rules of drawing"*, Giorgio Vasari's "Lives of the artists" and the Florentine visual vernacular, tesi di dottorato, Berkeley, University of California, 1999; N. Nanobashvili, *Die Ausbildung von Künstlern und Dilettanti*, Petersberg 2018, pp. 21-72.

proprio trattato. I *Ragionamenti* erano infatti destinati a un pubblico di dilettanti, più che di aspiranti pittori professionisti. Questi ultimi necessitavano di una comprensione profonda e teorica del corpo umano per essere in grado di riprodurne pose e movimenti in maniera verosimile all'interno di composizioni che prevedessero la rappresentazione di azioni. Tuttavia, i disegni che accompagnano i *Ragionamenti* sono degni del migliore anatomista; è del resto nota la partecipazione diretta di Allori alle autopsie del medico Alessandro Menchi nell'Ospedale di Santa Maria Nuova. Nelle illustrazioni del pittore fiorentino si ritrova quel modo di procedere «dall'ossatura alla anotomia, sino a mostrare l'ultima pelle», previsto da Valeriano per le figure del Libro II, un procedimento evidentemente considerato indispensabile all'apprendimento⁷⁹.

Il processo di appropriazione della pratica da parte del giovane pittore doveva seguire un ordine ben preciso, avanzando per gradi dal primo elemento fino all'ultimo, disegnando le varie parti del corpo (*elementi*) ad inchiostro e penna, oppure lapis, o acquerello:

[...] quelli che a questa professione vogliono dar opera, debbono con ordine procedere prima et intendendo, et con pratica possedendo il primo elemento, che passino al secondo et come tutti li modi del disegnare si riducano a far di penna, ovvero a far di lapis, tratteggiato over granito, ovvero al far d'acquarella; i quali tutti modi conducono il studioso alla medesima intelligenza, et acquistano l'istessa maniera, se per buona strada s'imparano; benché conforme il comun parere molto riesca al proposito della pittura il disegnar di chiaroscuro. Et quello che si fa di lapis in carta tinta sfumando le prime tinte, et poi soavemente tratteggiando, sino al condurlo a perfettione, over grandendo, renderà la maniera più facile et più soave, et rilievando con il bianco i chiari, imitarà più facilmente il rilievo, oltre che s'avvezza il studioso alla facilità de cartoni [...]⁸⁰.

Libro IV – De l'Inventione

Il Libro IV, dedicato all'invenzione, si apre con il capitolo *Della linea della direttione et centro di gravità et centro del mondo*, illustrato da una serie di diagrammi a penna lungo il margine sinistro della pagina, già discussi brevemente sopra nei precedenti

⁷⁹ Baldinucci descrive con parole simili le illustrazioni del trattato di Allori: «[Alessandro] volle in esso libro tutto pieno d'esemplari, disegnati pure di sua mano, diligentemente incominciarsi dall'occhio, e seguitare fino al rimanente delle parti e delle membra, prima mostrandolo in ischeletro, poi in notomia, e finalmente in carne e pelle», F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, I-VI, Firenze 1681-1728, III, p. 525. Un esempio sovrapponibile è il più tardo manuale del bolognese Francesco Cavazzoni, *l'Essempplario della nobile arte del disegno*, composto intorno al 1612 e dedicato al conte Roderico Pepoli, anche questo destinato a un pubblico di dilettanti, cfr. F. Cavazzoni, *Scritti d'arte*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1999, pp. 113-191.

⁸⁰ Anonimo, *Della pittura*, cit. (vedi nota 1), c. 21v.

paragrafi⁸¹ (figg. 3-5). Le prime considerazioni che fa Valeriano su un tema proprio della fisica e del moto dei corpi sono di carattere universale e riguardano il peso degli oggetti e la gravità che li attrae verso il centro del mondo, rappresentando con delle circonferenze sia la terra che gli oggetti che su di essa insistono (fig. 3). L'autore dimostra quindi l'esistenza del baricentro (che chiama «linea della direttrice et gravità et centro del mondo»), fondamentale per comprendere l'equilibrio delle figure (fig. 4). Passa poi direttamente alla figura umana e ai movimenti dei corpi nello spazio, vincolati alle stesse leggi fisiche che determinano le pose di tutti gli altri oggetti esistenti sulla terra. Nello studio dei movimenti, Valeriano considera due casi esemplificativi dei cambiamenti di posizione: una figura che s'inchina e una che, da seduta, è intenta ad alzarsi, mostrando la linea del baricentro su entrambi i corpi, per mettere in evidenza il giusto bilanciamento dei pesi. I due movimenti sono eseguiti da piccole figure disegnate a margine del foglio (fig. 5), che ricordano le illustrazioni marginali di numerosi manoscritti di versioni abbreviate del *Libro sulla pittura* di Leonardo, in circolazione tra Firenze e Roma a partire dagli anni settanta del Cinquecento⁸² (fig. 8). Sebbene i movimenti studiati siano differenti, le piccole figure degli apografi leonardeschi hanno la stessa funzione di quelle tracciate da Valeriano accanto al testo: valutare la «ponderatione delle membra» che consente l'equilibrio dei corpi nello svolgimento di un'azione.

Terminato il primo capitolo del Libro IV, l'autore entra nel vivo della trattazione sull'invenzione. Descrive dunque l'impianto teorico che articolerà secondo il seguente schema:

Essendo l'inventione rassomiglianza con figure le quali mostrano di operare con certe qualità per l'atto e per l'affetto, dovremo considerare tre cose: l'una CON CHE si rassimiglia, l'altra COME et l'ultima CUI si rassimiglia [...]. Saranno dunque sette le parti della qualità [della pittura] nominate: cioè doi CUI si rassimiglia, che sono invention et dispositione: tre COME si rassimiglia: cioè atto, affetto, et decoro, et doi CON CHE si rassimiglia cioè disegno et colori⁸³.

È richiesta al pittore la capacità di comporre storie in modo chiaro, «l'inventione debbe rappresentare il verisimile a prima vista, con una attione sola perfettamente», evitando

81 Ivi, cc. 83v-84v, cfr. il paragrafo *Descrizione del contenuto* in questo articolo.

82 Firenze, Biblioteca Riccardiana, mss. Ricc. 1185, Ricc. 2136 e Ricc. 2191; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. XVII.18 (ex Gaddi 372). I manoscritti sono consultabili sul sito del progetto *Leonardo da Vinci and his Treatise on Painting*, coordinato da Francesca Fiorani, che raccoglie gli apografi leonardeschi del *Libro di pittura* <http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/mssFront/all> (ultima visita: giugno 2023). Per un'analisi dei testimoni, cfr. *The fabrication of Leonardo da Vinci's "Trattato della pittura", with a scholarly edition of the "editio princeps" (1651) and an annotated English translation*, a cura di C. Farago, J. Bell, C. Vecce, I-II, Leiden-Boston 2018.

83 Anonimo, *Della pittura*, cit. (vedi nota 1), cc. 90v-91v. I caratteri in maiuscolo sono utilizzati dall'autore del manoscritto; si è seguita la scelta di Valeriano, per preservare l'enfasi e il senso del discorso.

di affollare il dipinto con più scene e gruppi di personaggi⁸⁴. Solo Raffaello, che è considerato da Valeriano maestro inarrivabile nell'invenzione, era in grado di dipingere azioni concomitanti nello stesso luogo, senza confondere lo spettatore. Come si è già visto, anche Celio nelle *Vite*, descrivendo il trattato di Valeriano, riferiva dell'importanza dell'Urbinate nella parte sulla composizione delle *historie*, presenza effettivamente ricorrente in ogni capitolo del Libro IV del *Della pittura*.

Le considerazioni sull'azione, gli affetti e il decoro nell'economia della rappresentazione non presentano particolari novità rispetto alle già note teorie sull'arte del tardo Cinquecento. L'autore, però, pone con più forza l'accento sul fine dell'invenzione, che è quello di muovere gli affetti attraverso la meraviglia, lasciando intravedere i futuri sviluppi del linguaggio artistico che sarà scelto dai Gesuiti negli anni a venire:

Et perché le dette cose non sarebbero bastanti per muovere l'affetto, conviene che l'invention habbia ancora del maraviglioso: acciò resti l'animo in prima vista superato, per disporlo poi a cose maggiori. Et se bene la facilità, possibilità et grandezza concorrono a questa parte, tuttavia la forza del rilievo, la maniera grande de dintorni, la vivacità de gl'atti et del affetto, il decoro, l'efficacia delli scorci, la bellezza de corpi, la corrispondenza de membri, la gratia delli volti, la varietà de personaggi, la novità de gl'habiti, la vivezza de colori, et ciascun aderente bene imitato, et ben espresso muovono grandemente a maraviglia perciò rappresentando l'historia et la verità delle cose con le debite distanze et piani resta l'animo superato, come da cosa fuora d'ogni humano credere avvenuta⁸⁵.

A tal proposito, Valeriano fornisce una disamina degli affetti e delle passioni dell'uomo, analizzando le quattro principali complessioni e temperamenti umani legati agli elementi del fuoco, dell'aria, dell'acqua e della terra, servendosi nuovamente di Galeno e del *De partibus animalium* di Aristotele⁸⁶. A ogni inclinazione umorale, determinata dall'elemento di appartenenza, corrisponde un certo colorito dell'incarnato e tipologia di corporatura, che permette a colpo d'occhio di riconoscere la personalità dell'individuo rappresentato. Seguendo ancora Galeno, un'analisi simile è riservata anche alle differenti nazioni e ai relativi climi che produrrebbero caratteri e costumi diversi in ogni parte del mondo. Tutto questo permetterà al pittore di formare «nel animo una perfettissima idea delle persone che vuole rappresentare, et che benissimo dal naturale l'osservi»⁸⁷.

Lo studio dei personaggi passa anche per la conoscenza dell'animo umano, dei vizi e delle virtù, che sono inclusi nei capitoli dedicati al decoro, inclini a un tono

84 Ivi, cc. 96v-97v.

85 Ivi, c. 99v.

86 Ivi, cc. 109v-110r.

87 Ivi, c. 113v.

moraleggiante ma moderato, che non raggiunge mai la severità di Molano o dello stesso Paleotti⁸⁸.

Dopo aver discusso del modo di rappresentare Cristo, la Vergine, gli angeli e i santi, nelle forme, nelle vesti e nei colori, il Libro IV si chiude con la descrizione dei cinque generi di soggetti che è consentito rappresentare: le scene che il pittore dipingerà dovranno rientrare nelle categorie delle «inventioni divote, misericordiose, austere, spaventevoli et allegre»⁸⁹. Di ognuna di queste sono brevemente esaminati i personaggi che compiono l'azione, soffermandosi sull'età, sesso, abbigliamento ed espressioni dei volti adatte a ogni tipologia di scena, secondo le norme del decoro.

Libro V – Dell'arte di tingere

L'ultimo libro, dedicato al colore, che «non minor eccellenza, o minor arte apporta seco che ciascuna altra detta qualità [della pittura]»⁹⁰, è per molti aspetti la sezione più importante del trattato, sebbene incompiuta e ancora a uno stadio iniziale dell'elaborazione del testo da parte dell'autore.

Per comprendere la struttura del Libro V, è necessario leggere per prima il *Dialogo tra ms. Gasparo Celio et l'Auttore*, che occupa l'ultima carta del manoscritto⁹¹. Nella conversazione tra i due, Celio esorta l'autore a trattare del colore riportando esattamente la pratica che i pittori apprendevano osservando i maestri, iniziando dalla disposizione delle tinte sulla tavolozza. Gli stessi pigmenti saranno poi citati nei vari capitoli del Libro V, in cui si darà la giusta formula per mescolarli tra di loro nei passaggi chiaroscurali e tonali. Su richiesta perentoria del pittore romano, «di gratia dichiararsi di ogni soggetto la sua particolarità», Valeriano descrive il modo di colorire gli incarnati, le vesti, i capelli e le unghie di ogni tipo di personaggio, dai nobili ai plebei, da Cristo agli angeli. L'attenzione dell'autore è dichiaratamente rivolta alle «tinte delle carni, over macchie», una stesura del colore più difficile da apprendere rispetto a quella usata per i panneggi, che non richiedono la stessa fatica.

I capitoli del Libro V trattano del modo di colorire secondo la maniera, cioè secondo il modo di operare con la ragione e il giudizio appreso dai pittori attraverso l'esercizio e il dialogo con i maestri. L'altra modalità di impiegare il colore, la pratica secondo natura, è la via più difficile poiché richiede molta più esperienza da parte del pittore, e pertanto viene tralasciata dall'autore. Il trattato è infatti indirizzato ai giovani apprendisti, come si è già detto più volte, e quella di Valeriano è una prima lezione sul colore.

88 Ivi, cc. 114v-122v.

89 Ivi, cc. 131v-134v.

90 Ivi, c. 140v.

91 Ivi, c. 162r-v, qui in *Appendice*.

Nel discutere del tingere secondo maniera, l'autore analizza le tecniche della triade dei maestri del colore, che esemplificano le tre maniere da lui selezionate:

L'una usata da Raffaello, l'altra da Titiano et l'ultima dal Correggio. Quella di Raffaello fu alquanto tinta d'oscuri et alquanto più durezza dell'altre. Quella di Titiano fu chiara varia soave, vaga et macchiata et lavorata a botte et bella pratica di colorare. Ma quella del Correggio fu di tutte più soave, di più belle tinte, più fresca, et più miracolosamente prodotta⁹².

Ogni capitolo, dedicato alle diverse parti da colorire, contiene la descrizione di come i tre maestri hanno operato, ed è evidente che il pittore più conosciuto dall'autore sia Tiziano, il che rimanda nuovamente alla notizia che dà Celio nelle *Vite* circa l'incontro tra il pittore veneto e Valeriano⁹³. Si legge nel *Della pittura* l'inclinazione al venetismo che attraversò la cultura figurativa romana della seconda metà del Cinquecento.

Il contenuto del Libro V, pur non fornendo nuove notizie sui pittori che vengono citati dall'autore, è nell'impianto e nella narrazione la parte più originale dell'intero trattato.

Valeriano vi aggiunse un ulteriore testo in un secondo momento, vergandolo sul verso delle prime carte. Anche questo scritto è incompiuto e contiene una teoria sul colore desunta dal *De coloribus* dello Pseudo-Aristotele – all'epoca ritenuto autografo del filosofo greco, fonte utilizzata in quegli anni anche da Lomazzo nel terzo libro del *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*⁹⁴.

Nei capitoli di quest'ultima parte aggiunta al *Della pittura* vengono descritti i pigmenti da utilizzare per ottenere i diversi colori, iniziando dalle tinte semplici, cioè quelle che «gli elementi rassimigliano». Il manoscritto contiene quindi le descrizioni del bianco, del nero, dell'azzurro e del verde, mentre i capitoli sul rosso e il giallo, pur essendo previsti nell'elenco in fondo all'ultima carta, non sono stati completati dall'autore.

Non vi è corrispondenza tra questi capitoli e quelli che Lomazzo dedica alle singole tinte nel Libro III del *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, in cui discute del significato allegorico dei colori. Valeriano infatti è interessato esclusivamente alla qualità dei vari pigmenti, alla loro materialità e capacità di reazione quando mescolati con altre tinte. Le sostanze che elenca corrispondono piuttosto a quelle descritte da Andrea Pozzo nella *Breve Istruttione per dipingere a fresco*, aggiunta in calce al secondo volume del *Perspectiva pictorum et architectorum*⁹⁵.

⁹² Ivi, c. 141v.

⁹³ Cfr. *supra*, nota 28.

⁹⁴ G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milano 1585, pp. 187-210.

⁹⁵ A. Pozzo, *Prospettiva de pittori et architetti d'Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù. Parte Seconda*, Roma 1700, pp. n.n.

Il Libro V apre nuove prospettive sull'interesse di Valeriano per il colorito, considerando soprattutto che gli studi hanno finora posto l'accento sulla sua partecipazione alla decorazione delle due cappelle romane del Gesù esclusivamente come autore dei cartoni e ideatore dei progetti iconografici. Baglione vedeva nel gesuita un genuino talento per la pittura bloccato dal suo ingresso al servizio dei Gesuiti: «avanti ch'egli entrasse nella Compagnia di Gesù dipingeva assai bene»⁹⁶. L'attività di architetto ostacolò il progresso di Valeriano nell'arte della pittura, che alla luce dell'attribuzione del manoscritto perduto si comprende quanto fosse, in realtà, al centro dei suoi interessi.

Conclusioni

Il ritrovamento di una fonte inedita per la storia dell'arte moderna è oggi un fatto piuttosto raro. La novità della scoperta è però da considerarsi criterio necessario ma non sufficiente nel valutare l'effettiva originalità del testo. Tuttavia, *Della pittura*, prodotto in area romana, rappresenta una tipologia di scrittura poco frequente nell'ambito dei trattati d'arte dell'ultimo quarto del Cinquecento e anteriori. Il *Dialogo* con Celio, seppur breve e mutilo, mette in evidenza la dimensione didattica del testo e gli obiettivi dell'autore nella richiesta perentoria del suo privilegiato interlocutore: spiegare a parole il mestiere di dipingere, «come si fa con la tavolozza in mano».

L'Accademia di San Luca in questi anni è impegnata nell'affermazione della propria identità politica, con l'obiettivo di esercitare il controllo della produzione figurativa nell'Urbe – sia dal punto di vista economico, che estetico e iconografico – affiancando la Chiesa cattolica. La didattica non aveva ancora subito un processo di codificazione, sebbene linee generali di pratiche artistiche condivise ritornano spesso nei documenti prodotti dall'Accademia, oggetto di recenti studi⁹⁷. *Della pittura*, seppur parzialmente, contribuisce a colmare una lacuna nella conoscenza della prima formazione dei pittori, il cui apprendistato alla fine del Cinquecento non risulta ancora essere normato da regole corporative.

La vocazione didattica del testo ora ritrovato, prodotto in ambiente gesuita, permette di esplorare la pratica artistica e l'invenzione dell'immagine sacra attraverso il disegno e l'uso del colore nella Roma del tardo Cinquecento, nel momento in cui i linguaggi della maniera sarebbero stati, di lì a poco, messi alla prova dalle novità di

⁹⁶ Baglione, *Le Vite*, cit. (vedi nota 26), p. 83.

⁹⁷ *The Accademia Seminars: the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, a cura di P.M. Lukehart, New Haven 2009; P. Cavazzini, *Pittori eletti e "bottegari" nei primi anni dell'Accademia e Compagnia di San Luca*, "Rivista d'arte", V, 2011, pp. 79-96; Ead., *Accademie, autodidatti e studio dal modello nella Roma del Caravaggio*, "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien", XV-XVI, 2009-2010, pp. 7-130, in particolare pp. 81-92; Ead., *Riflessioni sull'apprendistato dei pittori a Roma tra Cinque e Seicento*, "Studiolo", XVII, 2020-2021, pp. 142-153.

Caravaggio e della scuola dei Carracci. Seppur rigorosa, la voce dell'autore non è mai pedante nell'accompagnare i lettori, e consegna al pubblico di oggi la testimonianza di un tentativo di normalizzare la produzione delle immagini, secondo i canoni della Controriforma, a partire dalla didattica.

Appendice

Dialogo tra ms. Gasparo Celio et l'Auttore, nel quale si dichiarano molti dubij circa il modo di colorare, in *Della pittura*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II", Fondo Gesuitico, ms. Ges.688, c. 162r-v

Celio. Non senza particolar gusto ho sentita questa parte de colori, per ciò che assai meglio esperessa la ritrovo di quanto credevo che possibil fusse con parole di cosa tanto difficile, et totalmente pratica a dichiararsi. Non dimeno per più facilitarla a quelli che la pratica non posseggono sarei di parere che meglio si dichiarassino alcuni oscuri modi di operare i quali in questo libro solo s'intenderebbono da maestri, overo da huomini giovani molto osservati.

Auttore. Mi sarà gran piacere il sentir da voi quelli dubi che oscuri sono, per dichiararli più apertamente, et farli comuni a tutti quelli che usar desiderano la bella maniera di colorare.

Celio. Desidererei che si dichiarassino in scrittura nell'istesso modo che con parole et con colori s'insegnano con voce viva.

Auttore. Dite di gratia come.

Celio. Come si fa con la tavolozza in mano.

Auttore. In modo che voreste voi che fingessi qui la tavolozza come si mostra a colorare?

Celio. Questo a punto vorrei.

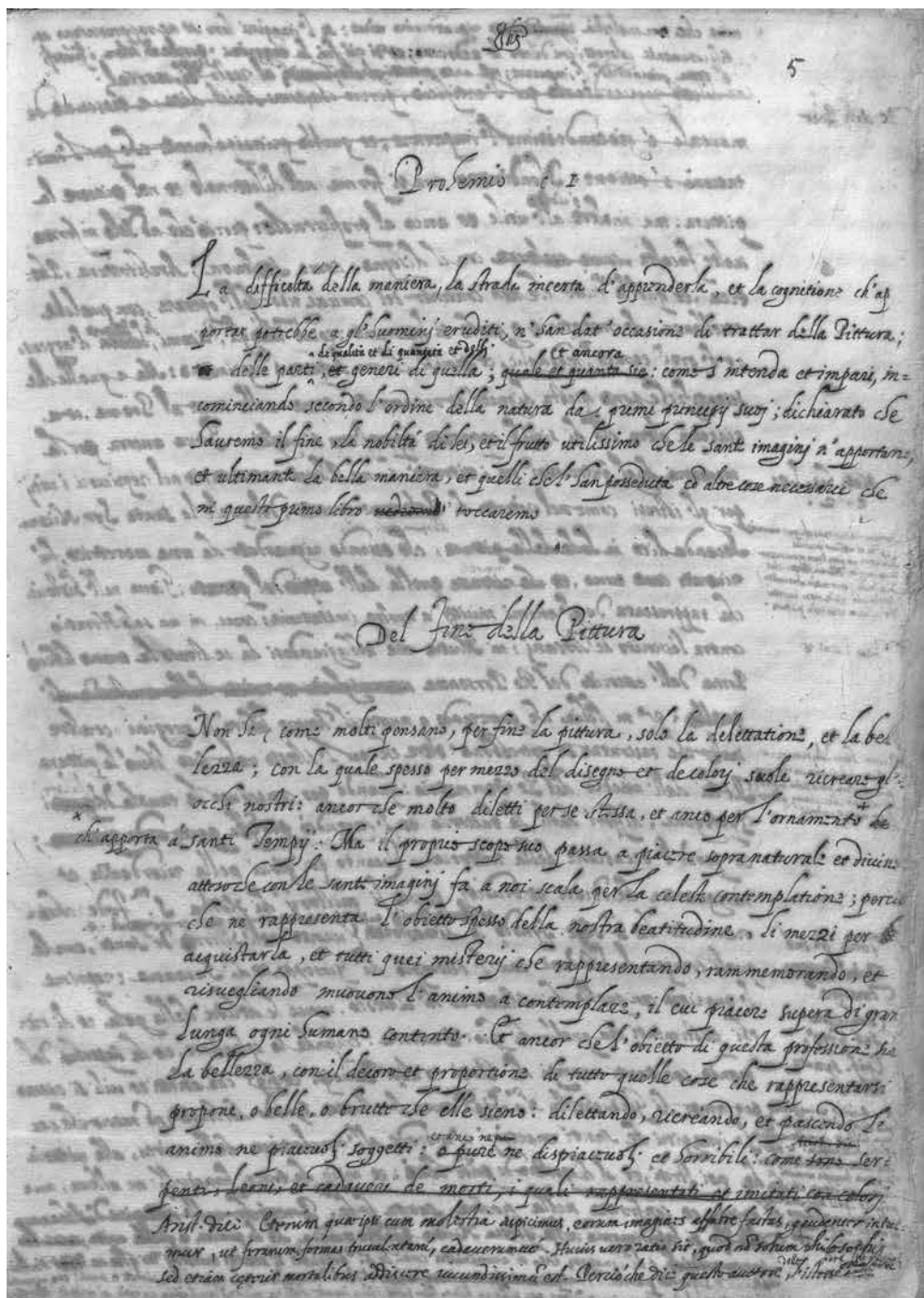
Auttore. Prendasi la tavolozza, et pongasi per ordine i colori in essa alla seguente maniera. Il prima la biacca nel corno interiore [] poco distante il cinabrio con la lacca appresso. Poi un poco di giallolino, con terra gialla vicino: appresso la terra verde, poi la terra d'ombra overo asfalto, et ultimamente il nero nel ultimo corno che per diametro risponde al bianco. Facciansi dunque il rossetto di lacca et cinabrio schietto et pongasi tra il cinabrio puro et la lacca overo ivi vicino. Facciasi la tinta delle carni di rossetto biacca et giallolino over terra gialla più o meno carica secondo il soggetto la richiede.

Celio. Di gratia dichiararsi di ogni soggetto la sua particolarità.

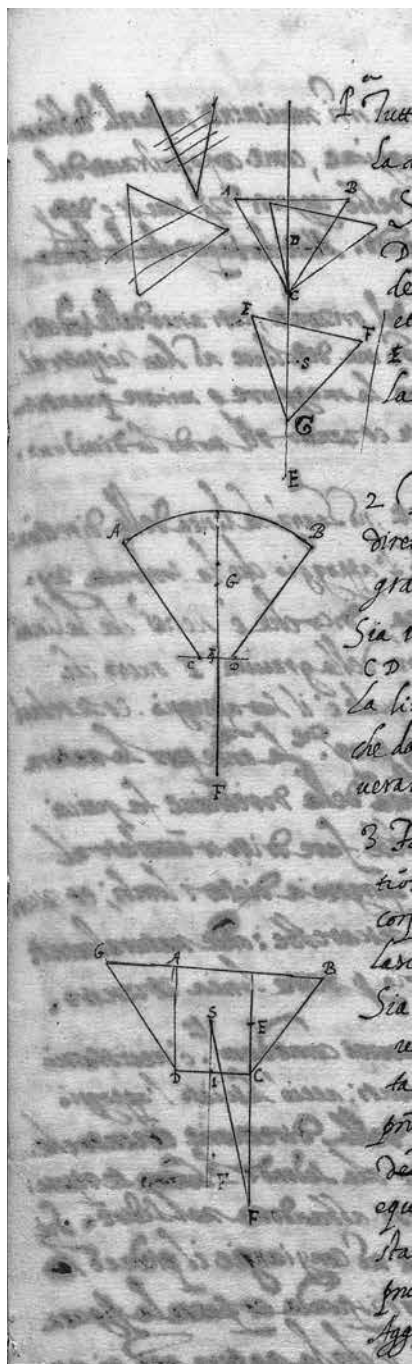
Auttore. Lo farò voluntiero, per non interromper l'ordine al fine delle tinte.

Celio. Seguiti dunque.

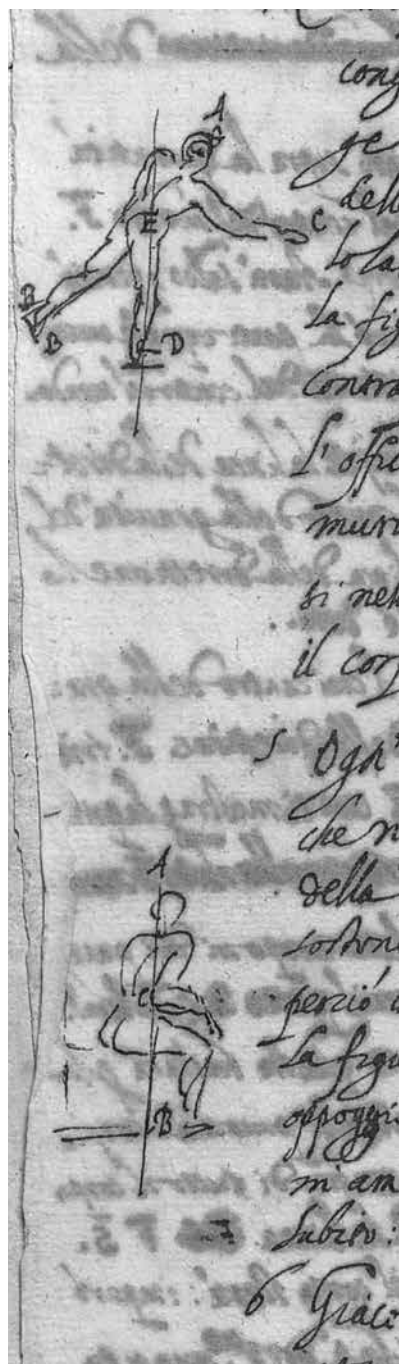
Auttore. Et pongasi la carnagione [] una tinta di carne più chiara in mezzo. [] universale per li [] cidi over tinte per le tinte che [] di terra verde lacca et nero.



1. Anonimo, *Della pittura*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II", ms. Ges.688, c. 5r



4. Anonimo, *Della pittura*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II", ms. Ges.688, c. 84r, particolare



5. Anonimo, *Della pittura*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II", ms. Ges.688, c. 84v, particolare

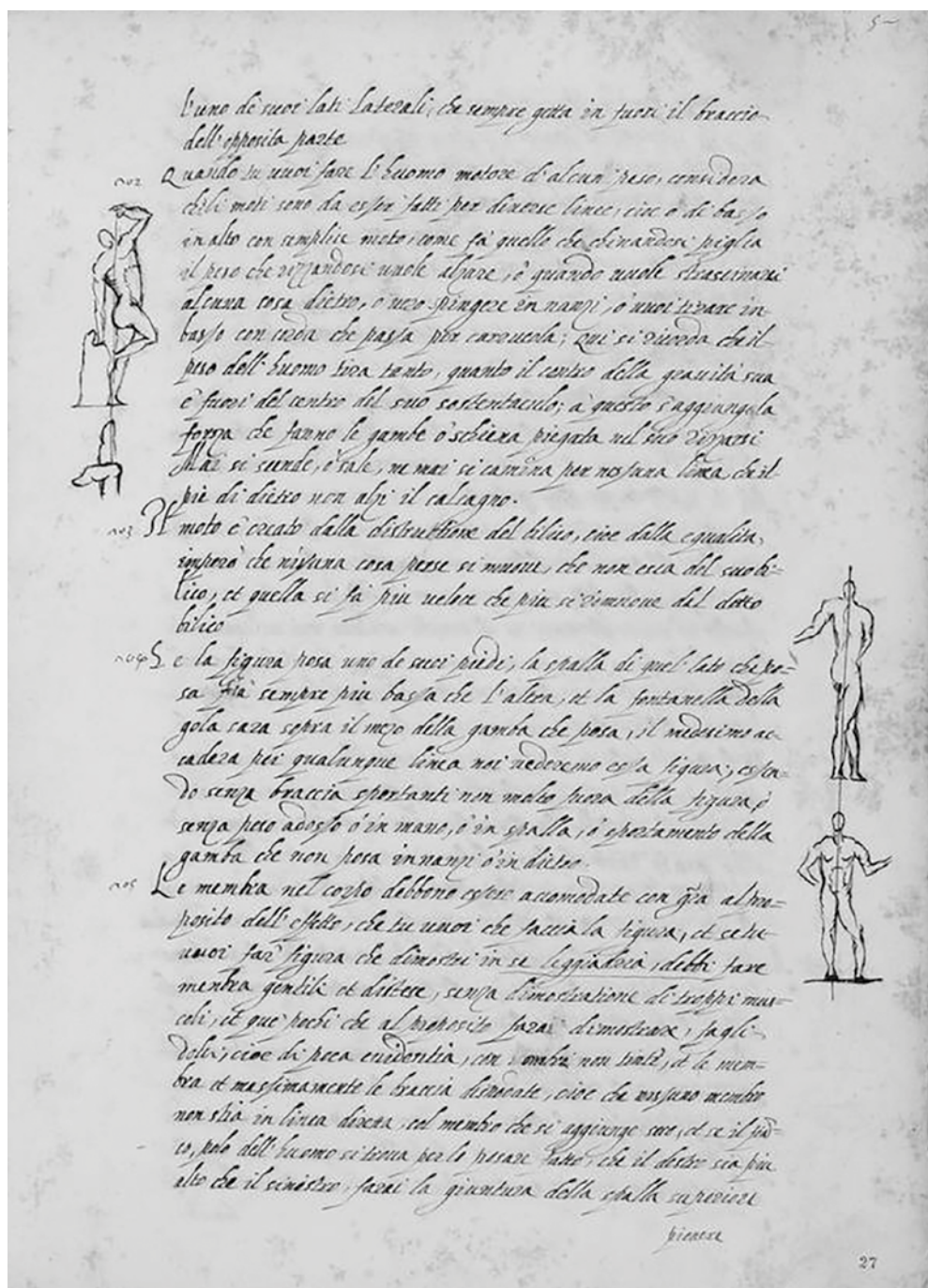
La fabrica sta in una parte alta 17 palmi dentro et fuori uerso la strada: et del vesantoro sono anco
cominciat i fondamti: et per loro scusa (già scusato grato san uoluto) ha mandati li pati debbi al P. Mag.
i quali (ridotti in breue) mando a V. P. accio' uenga grato sono debbi: con le risposte del P. locale rimas
latet: in dietro.

Le indicazione fatto contra la fabrica et P. Brini, se sono mandati per scusa, come V. P. potrà u
dire per quello che il P. Brini sanza a P. in la scusa per uero a un architetto che già come ad
n. e fante mai con buona fabrica in Napoli. Dice V. P. cosa di se bento P. Francesco per ma
condizione et sanza dia al primario di fabrica ad p. uero, uero che no intendano le cose, et ad la cosp.
con buon modo come sanza bento ari. Della propaga del antenore a. S. accio' ci le
restituisca ed intenda et sanza p. uero, et sanza la grato in bento et p. uero. I
Roma a. d. 11 d. Agosto 1592

Di V. P. Rea

giuseppe valeriano

7. Giuseppe Valeriano, Lettera a Claudio Acquaviva, 11 agosto 1592, Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, Ital. 161, c. 51v (© Archivum Romanum Societatis Iesu)



8. Leonardo da Vinci, Trattato della pittura, Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2136, c. 27r (su concessione del Ministero della Cultura)



9. Cornelis Cort (da Jan Van der Straet, detto Giovanni Stradano), *L'Accademia di Pittura*, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 53.600.509



10. Pietro Francesco Alberti, *L'Accademia de' Pittori*, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 49.95.12

FONTI

AL TRAMONTO DEL GRAND TOUR: DA TORINO A ROMA CON LA CONTESSA ANNA TOLSTAJA

Bella Takushinova

I russi e la tradizione del Grand Tour

Il *Grand Tour* entrò nelle consuetudini dell'aristocrazia russa durante il regno dell'imperatrice Elisabetta Petrovna (1709-1762), figlia di Pietro il Grande, salita al trono nel 1741¹. A partire da questo periodo alcuni viaggiatori cominciarono a compiere spedizioni pluriennali nel vecchio continente. L'obiettivo finale di tali spostamenti era l'accrescimento del bagaglio culturale di questi nobili, tra cui singoli *grand tourists*, numerose famiglie, novelli sposi, rappresentanti della più illustre aristocrazia, facoltosi imprenditori, artisti e scrittori, mercanti e collezionisti, uomini e donne, giovani e non solo.

Intorno alla metà del XVIII secolo maturò l'idea di differenziare le visite ai vari centri culturali europei in base a specifici obiettivi. In Germania si giungeva per ottenere una solida formazione universitaria dal profilo storico-filosofico; in Francia ci si recava per familiarizzare con le novità letterarie, nonché per aggiornarsi sui progressi del pensiero liberale filosofico-politico. L'Inghilterra era di particolare interesse per le sue Istituzioni pubbliche; l'Italia, infine, costituiva una tappa imperdibile per gli amanti e conoscitori delle belle arti e intenditori di "antichità".

Maggiori opportunità per intraprendere un viaggio in Europa si sarebbero presentate con il *Manifesto sulla libertà del ceto nobile*: uno dei principali atti legislativi adottati nel breve regno di Pietro III (1728-1762). Questa legge, entrata in vigore il 18 febbraio 1762, garantiva agli aristocratici una flessibilità nel prestare servizio militare e la possibilità di viaggiare liberamente all'estero². La promozione, da parte del governo, di viaggi culturali dei nobili fu ulteriormente confermata nella *Carta dei diritti, delle libertà e dei privilegi della nobiltà gentilizia russa*, firmata da Caterina II

1 Periodo durante il quale leggiamo la prima testimonianza di un *tour* europeo compiuto da un aristocratico russo. In un diario di viaggio si ha notizia della spedizione, nel 1745, del conte e all'epoca vice-cancelliere dell'impero Michail Illarionovič Vorontsov (1714-1767). Sulle sue committenze di opere d'arte italiana rimando a S. Androsov, *O žurnale grafa M.I. Vorontsova*, in *Archivio russo-italiano*, XII, a cura di A. d'Amelia e D. Rizzi, Salerno 2020, pp. 21-34.

2 Si vedano sull'argomento: A.S. Mylnikov, *Emperor Peter III, 1762*, in *The Emperors and Empresses of Russia. Rediscovering the Romanovs*, a cura di D.J. Raleigh e A.A. Iskenderov, London-New York 1996, pp. 101-133; *Emancipation of the Russian Nobility*, in C.S. Leonard, *Reform and Regicide: the Reign of Peter III of Russia*, Bloomington-Indianapolis 1993, pp. 40-72.

il 21 aprile 1785. Il documento codificava sia il diritto degli aristocratici di arruolarsi negli eserciti delle potenze alleate sia di studiare in paesi stranieri³.

Il secondo Settecento divenne così, per i russi, “la stagione d’oro” dei loro viaggi in Europa⁴. Passiamo dunque a un esempio inedito di *Grand Tour* compiuto sul finire del Secolo dei Lumi.

L'autrice del diario

La protagonista di questo saggio, Anna Ivanovna Tolstaja (1772-1825; fig. 1), era figlia del principe Ivan Sergeevič Barjatinskij (1740-1812), nobile massone e ambasciatore russo a Parigi (1775-1786), e della principessa Caterina di Schleswig-Holstein-Sonderburg-Beck (1750-1811), appartenente a uno dei più influenti casati europei degli Oldenburg⁵. Dal matrimonio nacquero due figli, Ivan (1767-1825) e Anna, che nel 1787 sposò il conte Nikolaj Aleksandrovič Tolstoj⁶. Due anni dopo, la madre Caterina decise di iscrivere il figlio in una delle università tedesche. Ciò dette inizio a un viaggio in Europa cui presero parte la principessa Barjatinskaja, Ivan, Anna e il marito Nikolaj. Disponiamo di due testimonianze scritte di questa spedizione: i diari della madre⁷ e della figlia, che possono a buon diritto essere annoverate tra «le nuove protagoniste del *Grand Tour*»⁸.

In questa sede analizzeremo la “parte italiana” del resoconto inedito della figlia⁹ (fig. 2), Anna Tolstaja, che arrivò in Italia all’età di diciotto anni. Al suo rientro in patria, bella, intelligente e timida, chiamata amorevolmente da tutti “la Lounge”

3 Cfr. P. Dukes, *Catherine the Great and the Russian Nobility. A study based on the Materials of the Legislative Commission of 1767*, Cambridge 1967; R.E. Jones, *The emancipation of the Russian Nobility 1762–1785*, Princeton 1973; *L’emancipazione nobiliare*, in M.C. Ghidini, *La corte e il cortile. Aspetti della cultura nobiliare russa tra Settecento e Ottocento*, Milano 2002, pp. 69-92, in particolare pp. 72-80.

4 Sulla storia del *Grand Tour* dell’aristocrazia russa in Italia e sulle sue committenze artistiche effettuate nel corso del XVIII secolo si veda S. Androsov, *I viaggiatori russi del XVIII secolo e il Grand Tour*, in *Grand Tour. Sogno d’Italia da Venezia a Pompei*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d’Italia, 19 novembre 2021-27 marzo 2022), a cura di F. Mazzocca, S. Grandesso, F. Leone, Milano 2021, pp. 267-279. Si veda inoltre *L’esile filo dei russi in Italia*, in C. de Seta, *L’Italia nello specchio del Grand Tour*, Bergamo 2015, pp. 99-101.

5 A causa di alcuni problemi legati all’infedeltà di entrambi i coniugi, questi vissero separatamente: lui a Parigi, presso la corte di Luigi XVI, e lei, diventata nel matrimonio principessa Barjatinskaja, a San Pietroburgo, nella lussuosa casa trasformata in uno dei più animati e raffinati salotti letterari di quegli anni.

6 Antenato del conte Pëtr Andreevič Tolstoj (1645-1729), autore del primo diario di viaggio in Europa scritto da un nobile russo. Per la parte italiana della spedizione effettuata alla fine del Seicento rimando a C. Piovene Cesve, *Il viaggio in Italia di P.A. Tolstoj (1697-1699)*, Genève 1983.

7 Il percorso descritto nella fonte ancora inedita è stato commentato nel saggio di L. Savinskaja, *Stranitsy iz dnevnika. Putesestvija Ekateriny Petrovny Barjatinskij po Evrope. 1789-1792*, “Pinakoteka”, II, 1997, pp. 48-55.

8 A. Brilli, *Le viaggiatrici del Grand Tour*, Bologna 2020, p. 7.

9 Conservato presso il Fondo di manoscritti della Biblioteca Statale russa (d’ora in avanti OR RGB, fondo Tolstoj N.A. i A.I., bb. 22-23).

per via della sua inusuale altezza, sarebbe diventata una protagonista della più alta cerchia della corte Pietroburghese e l'amica intima, insieme con un'altra nobildonna e artista Varvara Golovina, della futura imperatrice Elizaveta Alekseevna (nata Maria Luisa di Baden)¹⁰. Il diario della Tolstaja, scritto in francese, è una preziosa fonte per conoscere non solo le tappe europee di un tipico itinerario russo¹¹, ma anche di quello compiuto da una donna colta e sensibile¹². Il suo racconto, incentrato sulla descrizione di opere d'arte, ci fa comprendere l'intento dell'autrice di far circolare il suo diario tra amici e familiari al rientro in patria. Di particolare rilievo è il suo interesse per l'antico, che dimostra – nonostante la sua giovane età – di conoscere e di aver studiato. Infatti, a differenza delle sue osservazioni sulle opere d'arte di età moderna incentrate essenzialmente su una descrizione di carattere iconografico, spesso limitata a riportare quanto poteva aver letto in guide dell'epoca, i suoi giudizi sull'arte classica si connotano diversamente: entra nel merito delle espressioni, degli atteggiamenti e delle posture dei vari pezzi classici da lei ammirati. Non è da escludere che potesse essere a conoscenza, grazie anche alla cultura della madre, delle numerose pubblicazioni, in circolazione in Russia a partire dal secondo Settecento, delle opere di Winckelmann e di Mengs¹³, sintetizzate nelle voci dell'*Encyclopédie*:

10 Tutte e tre furono raffigurate nello stesso periodo (1796-1797) e nelle posture pressoché identiche da Élisabeth Vigée Le Brun, incontrata dalla nostra viaggiatrice qualche anno prima in Italia. Per il ritratto della Tolstaja si veda la fig. 1, per quelli della futura imperatrice e della Golovina si vedano: Élisabeth Vigée Le Brun, *Ritratto della granduchessa Elisabetta Alexeyevna*, 1798, San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage; Ead., *Ritratto della contessa Varvara Golovina*, 1797 circa, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts.

11 Sull'itinerario "tradizionale" seguito dagli stranieri in Italia si veda *L'itinerario ricorrente e le città rituali*, in A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna 2006, pp. 177-212.

12 Al giorno d'oggi disponiamo soltanto di un altro resoconto di un'aristocratica russa. Si tratta del viaggio (1775-1782) della principessa Ekaterina Romanovna Daškova (1743-1810). Fu una delle più interessanti rappresentanti dell'aristocrazia illuminata Pietroburghese dell'epoca, nonché partecipante al colpo di stato del 1762 che avrebbe portato all'assassinio del suo padrino, Pietro III (1728-1762), e all'ascesa al trono della moglie di questi, Caterina la Grande (1729-1796). Una mente vivace, scrittrice ed editrice, appassionata collezionista di opere d'arte, nel 1783 divenne direttrice dell'Accademia Imperiale delle Scienze, che avrebbe guidato con successo fino al 1796, apportando notevoli modernizzazioni. La reputazione letteraria e scientifica della Daškova le fornì l'accesso alla comunità di scienziati e filosofi delle maggiori capitali europee, con i quali avviò una corrispondenza pluriennale. Apprendiamo del suo primo soggiorno europeo, che si colloca tra il 1775 e il 1782, dalle memorie composte dalla viaggiatrice decenni di anni dopo la spedizione stessa e pubblicate postume in inglese nel 1840. Cfr. *Memoirs of the Princess Daschkau, lady of honour to Catherine II, Empress of all the Russias, written by herself*, a cura di W. Bradford, London 1840.

13 Anche se la prima edizione russa della *Geschichte der Kunst des Altertums* risale al 1798 (*Vinkel'man I.G. fon Ludviga rukovodstvo k točnejšemu poznaniju drevnih i borosih živopisen*, traduzione di A. Krasil'nikov, Sankt-Peterburg 1798), già all'inizio degli anni ottanta un gruppo di viaggiatori russi menziona nelle sue memorie le opere di Winckelmann e le persone appartenenti alla sua cerchia più intima. Ad esempio, uno dei maggiori esponenti dell'architettura palladiana in Russia, Nikolaj L'vov (1753-1803), nel 1781 cita nel suo diario alcuni passaggi dalla *Storia dell'arte dell'antichità*, medita sulle idee di Anton Raphael Mengs, menziona le opere d'arte nella collezione di Thomas Jenkins, nomina Cristoforo Unterperger e Christian von Mechel. Per la traduzione italiana di questa fonte importante per la storia della critica d'arte russa si consulti F. Rossi, *Il taccuino italiano di Nikolaj L'vov*, Pisa 2013. Tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta del Settecento si assistette a una vera e propria ondata di saggi, libri e compilazioni sul Neoclassicismo, tradotte e in lingua originale, tra cui, ad esempio, la traduzione della *Lettera di Don Antonio Raffaele Mengs Primo Pittor di Camera di S.M.C. a Don Antonio Ponz del 1777* (cfr. *Pis'mo don Antonija*

«Antique» e «Antiquité», pubblicate nella seconda edizione della monumentale opera di Diderot e d'Alembert.

Itinerari d'arte: il Bel Paese nel diario della contessa Tolstaja

«Siamo partiti da San Pietroburgo il 1° novembre 1789»¹⁴, con queste parole si apre il resoconto di Anna, che nel corso dei mesi seguenti avrebbe sostato insieme con la famiglia in Austria, Olanda e Svizzera, prima di arrivare in Italia nell'autunno del 1790. I viaggiatori passarono per la pianura padana, «irrigata dal Po, 'il Re dei fiumi', come lo chiama Virgilio»¹⁵, per arrivare a Torino, «la città più antica della Liguria, secondo Plinio»¹⁶ e il primo grande centro italiano descritto da Anna.

Questa città trionfa su quasi tutta l'Italia per l'allineamento delle sue strade e le amenità della vita. Essa è divisa in città nuova e città vecchia. La nuova è di grande bellezza e anche quella antica è magnifica [...]. Le due strade più belle sono le rue Neuve e rue du Po, entrambe hanno dei vicoli magnifici. Ci sono centodieci chiese e cappelle a Torino, la maggior parte delle quali sono costruite in stile moderno¹⁷.

Al contrario, ad esempio, delle memorie di un'altra viaggiatrice russa del *Grand Tour* ben più nota, la principessa Ekaterina Romanovna Daškova (1743-1810), che, pur essendo stata accolta a Torino nel 1781 da Vittorio Amedeo III e Maria Antonia di Borbone-Spagna, dedicò pochissime righe a quel soggiorno nelle sue memorie¹⁸, Anna Tolstaja registrò attentamente ogni luogo visitato, non facendo sfuggire al lettore neanche un dettaglio del suo intenso programma culturale nella capitale piemontese.

Tra le prime tappe citate nel diario c'è la cattedrale di San Giovanni Battista, edificata sul finire del XV secolo e unico edificio religioso in stile rinascimentale della città¹⁹. L'effetto originario provocato dall'eleganza della struttura in lastre di marmo che da nere, nella parte bassa, andavano sempre più schiarendosi verso la sommità, doveva essere notevole per ogni visitatore, inclusa la nostra viaggiatrice, che sottoli-

Rafaelja Mengsa, pervaga živopistsa dvora e. v. korolja ispanškogo, k don Antoniju Ponzu, traduzione di N.I. Achverdov, Sankt-Peterburg 1786).

14 Per alleggerire la lettura delle citazioni dal diario si servirà della traduzione italiana fatta da chi scrive.

15 OR RGB, *Tolstoj N.A. I A.I.*, b. 22, c. 17v.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*.

18 La viaggiatrice menziona superficialmente il permesso concesso a suo figlio di visitare la Cittadella di Alessandria, di cui «the King of Sardinia prided himself exceedingly and which no stranger was allowed to visit without a special order from his majesty». Cfr. *Memoirs of the Princess Daschkaw*, cit. (vedi nota 12), p. 235.

19 Irreparabilmente danneggiato dal disastroso incendio del 1997.

neò, tuttavia, lo stato di degrado della decorazione interna sul finire del Settecento: «L'interno è rivestito in marmo, anche le colonne sono in marmo nero lucido, il fondo e la parte superiore sono in bronzo; ma sono così mal tenuti che il bronzo, pur essendo dorato, è diventato quasi interamente nero. Sopra l'altare, sempre in marmo nero, [...] vi è un gruppo di angeli in bronzo, che sostengono una croce di cristallo, ornata di strisce di bronzo dorato»²⁰.

Segue poi la chiesa di San Lorenzo, opera in gran parte di Guarino Guarini, e la «chiesa dei foglianti»²¹, la basilica di Santa Maria della Consolazione. Il capolavoro del barocco piemontese e del genio architettonico di Filippo Juvarra e di Guarini, conteneva, secondo il diario, «un'immagine miracolosa della Vergine»²²: la copia della celebre *Santa Maria de Popolo de Urbe* di Filippo Rusiti (1255 circa-1325 circa), eseguita dal noto copista delle più venerate icone dell'Urbe, Antoniazio Romano (1435/1440-1508), e fatta portare a Torino dal cardinale Domenico della Rovere (1442-1501)²³. Nella chiesa di Santa Cristina, il cui aspetto barocco si deve al progetto di Juvarra, Anna descrisse come «capolavoro» la statua di Santa Teresa, eseguita da Giuseppe Salvatore Caresana (1696-1764 circa)²⁴, insieme a quella di Santa Cristina, entrambi poste sui pilastri ai lati della riccamente decorata facciata in sostituzione delle statue pensate da Juvarra e ordinate al francese Pierre Legros, scultore maggiormente ammirato dalla nostra viaggiatrice, come vedremo in seguito.

La visita poi si spostò al Palazzo Reale in piazza Castello, la più prestigiosa tra le residenze sabaude in Piemonte e l'emblema del suo potere per tre secoli. Ancora nel 1772, il sito reale fu ricordato da un altro viaggiatore russo, uno dei più facoltosi industriali dell'epoca e noto mecenate Nikita Demidov (1724-1789), come «l'edificio più magnifico di tutta Torino, con una larga scala che porta da entrambi i lati nell'imponente sala con le colonne»²⁵. Il maestoso Scalone d'Onore ricevette tutte le lodi dell'autrice, a eccezione del «mediocre» cavallo della statua equestre di Vittorio Amedeo, inizialmente dedicata a Emanuele Filiberto²⁶. Descrivendo gli appartamenti

20 OR RGB, *Tolstoj N.A. I A.I.*, b. 22, c. 17v.

21 Nel 1589 l'Ordine cistercense subentrò a quello benedettino.

22 OR RGB, *Tolstoj N.A. I A.I.*, b. 22, c. 17v.

23 Si credette che l'iconografia originale appartenesse alla mano di san Luca. Sull'argomento si veda A. Cavallaro, *Antoniazzo Romano, pittore "dei migliori che furono allora in Roma"*, in *Antoniazzo Romano 'pictor urbis' (1435/1440-1508)*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 1° novembre 2013-2 marzo 2014), a cura di A. Cavallaro e S. Petrocchi, Cinisello Balsamo 2013, pp. 20-47, in particolare p. 28. Sull'attribuzione dell'opera torinese al copista romano si consultino: A. Griseri, *La Consolata e il suo quadro: una conferma per la nuova attribuzione*; *Antoniazzo Romano negli anni del cardinal Della Rovere*, "Studi piemontesi", XXV, 1996, pp. 5-11; F. Bologna, *Da Antoniazio Romano a Ludovico Brea*, "Confronto", VI, 2005-2006, pp. 49-75.

24 Sullo scultore rimando a A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme: l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, I, Torino 1963, p. 271.

25 N.A. Demidov, *Žurnal putešestvija Nikity Akinfeeviča Demidova (1771-1773)*, a cura di A.G. Mosin e E.P. Pirogova, Ekaterinburg 2005, p. 116.

26 OR RGB, *Tolstoj N.A. I A.I.*, b. 22, c. 18v. Il corpo del duca in bronzo fu eseguito da Federico Va-

come «riccamente decorati»²⁷, Anna diede la priorità alla bella galleria di Daniel Seiter, progettata come collegamento scenografico tra le camere da letto del duca e della duchessa²⁸. Con la volta affrescata dal pittore austriaco e aiuti intorno al 1690 (fig. 3), la galleria, interamente dedicata a Vittorio Amedeo II, fu inizialmente ispirata alla *Galerie des Glaces* di Versailles, nonché a quella Pamphilj di Pietro da Cortona, e al momento della visita dei nostri *grand tourists* comprendeva, secondo Anna, una notevole nonché «la più bella collezione di quadri fiamminghi in Italia»²⁹. Questa affermazione della Tolstaja, riferita con ogni probabilità a tutta la raccolta reale, comprese le opere che la viaggiatrice ebbe modo di ammirare nella galleria, fu ampiamente condivisa non solo dai visitatori settecenteschi, ma anche da quelli del secolo successivo³⁰. In effetti, è difficile non comprendere l'ammirazione per questo luogo, descritta in numerosi resoconti dell'epoca, anche solo dando un'occhiata all'elenco delle opere del palazzo reale stilato poco più di dieci anni dopo il viaggio in questione dal generale francese Joseph Marie Servan de Gerbey (1741-1808). Nella nota dei quadri e delle stampe della collezione sabauda destinati al Musée Napoléon durante le spoliazioni napoleoniche³¹ e che «la victoire les a ramenés à leur place»³², vi sono decine di opere eseguite dagli artisti più acclamati della pittura fiamminga del Cinquecento, Seicento e Settecento, tra cui, solo per citarne alcuni: l'*Annunciazione* (post 1500-ante 1534) di Albrecht Dürer; alcune copie da Jan Brueghel il Vecchio, come il *Villaggio con figure*

nelli su modello di Andrea Rivalta, autore del cavallo e operante con successo presso la corte sabauda come scultore della Real Casa a partire dal 1603. Cfr. C. Carpentieri, ad vocem *Rivalta, Andrea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXVII, Roma 2016.

27 Sull'argomento rimando a *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Torino 2016.

28 Sulla cosiddetta Galleria del Daniel si vedano: *Daniel Seiter per Vittorio Amedeo II e Anna d'Orléans*, a cura di S. Mattiello, in *Palazzo Reale a Torino*, cit. (vedi nota 27), pp. 22-28; 1742-1756. *Il riallestimento della Galleria del Daniel e due nuovi gabinetti nell'Appartamento di Carlo Emanuele III*, a cura di O. Grafione e A. Laurenti, ivi, pp. 150-154. Sull'attività di Seiter a Torino si consulti F. Cappelletti, *Daniel Seiter nel Palazzo Reale di Torino e i soggiorni romani (1688-1705)*, in G. Spione, F. Cappelletti, *I fratelli Guidobono e Daniel Seiter. L'avvio della grande decorazione a Torino tra Seicento e Settecento*, Torino 2002, pp. 121-210.

29 OR RGB, *Tolstoj N.A. I A.I.*, b. 22, c. 18v. Noemi Gabrielli scrisse a tal proposito: «Le groupe des peintures flamandes et hollandaises consistue la plus importante collection des maîtres des Pays Bas existant en Italie». Cfr. *Flamands et Hollandais*, in N. Gabrielli, *La Galleria Sabauda à Turin*, Roma 1968, pp. 12-13.

30 Si veda, ad esempio, la testimonianza dell'antiquario, naturalista ed erudita francese Aubin-Louis Millin de Grandmaison (1759-1818) che visitò il palazzo e la galleria nel 1811 e che, tuttavia, lasciò solo un breve commento sulle opere viste in quell'occasione: «J'y ai encore remarqué deux têtes qui m'ont paru de Rembrandt, et un enfant par Vandyck». Cfr. A.L. Millin de Grandmaison, *Voyage en Savoie, en Piémont, a Nice, et a Gènes*, I, Paris 1816, p. 188. Su entrambi i pittori citati e sulle loro opere, oggi nella Galleria Sabauda, rimando a: *Rembrandt incontra Rembrandt. Dialoghi di Galleria*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, Spazio Scoperte, 14 dicembre 2022-16 aprile 2023), a cura di A. Bava e S. Villano, Genova 2023; *Van Dyck, pittore di corte*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Sale Palatine della Galleria Sabauda, 16 novembre 2018-17 marzo 2019), a cura di A. Bava e M.G. Bernardini, Roma 2018.

31 Cfr. *Notes. Principaux objets de sciences et arts conquis en Italie par les Français, et recueillis dans le Musée Napoléon. Peinture (Turin)*, in J.M. Servan de Gerbey, *Histoire des guerres des Gaulois et de Français en Italie*, V, Paris 1805, pp. 556-557.

32 Cfr. M. Paroletti, *Turin et ses curiosités*, Torino 1817, p. 50.

in una strada o piazza (post 1612) e la *Veduta di paese* (post 1616); *I figli maggiori di Carlo I d'Inghilterra* (1635) di Antoon van Dyck; diverse nature morte di Abraham Mignon e dipinti di Paulus Potter, come i *Quattro tori su un prato* (1649); alcuni dipinti di Gerrit Dou, tra cui la *Giovane olandese alla finestra* (1662); lo *Scontro di cavalleria presso la riva di un fiume* (1650-1655 circa) e la *Battaglia* (1665-1668 circa) di Philips Wouwerman, la *Morte di Abele* (1699) di Adriaan van der Werff, più qualche veduta di Gaspar van Wittel. Non a caso, dunque, la quadreria reale, formata nella prima metà del Settecento e composta in gran parte dai quadri ereditati dal principe Eugenio di Savoia (1663-1736)³³, suscitò ammirazione di viaggiatori più colti del *Siècle des Lumières*³⁴. La nostra *grand tourist*, a sua volta, menzionò nel diario i dipinti che produssero maggiore effetto su di lei, tra questi: *La donna idropica* (1663, oggi al Louvre) di Gerrit Dou e il *Ritratto di vecchio addormentato* di Rembrandt (1629, Galleria Sabauda), nonché «una Maddalena che piange»³⁵, attribuita a Rubens fino alla seconda metà dell'Ottocento (fig. 4).

33 Cfr. C. Rovere, *Descrizione del Palazzo Reale di Torino*, Torino 1858, p. 46; A. Baudi di Vesme, *Sull'acquisto della quadreria del principe Eugenio di Savoia. Ricerche documentate*, in *Miscellanea di Storia italiana*, XXV, Torino 1887, pp. 161-256.

34 Un anno prima del viaggio in questione, Luigi Lanzi scrisse: «Vi sono opere del Bellini, dell'Holbein, de' Bassani; le due grandi storie di Paolo commesseglia dal duca Carlo e riferite dal Ridolfi, vari quadri de' Carracci e de' loro migliori allievi, fra' quali i *Quattro elementi* dell'Albani, cosa stupenda; senza dire del Moncalvo e del Gentileschi vivuti qualche tempo in quella città, e di altri buoni italiani di simil rango; e senza rammemorare i migliori fiamminghi, alcuni de' quali stettero lungamente in Torino. Quindi in questo genere di pittura la real Casa di Savoia avanza in Italia ciascun'altra in particolare, anzi più altre prese insieme». Cit. da *Catalogo della Regia pinacoteca di Torino*, Torino 1899, p. 13. Un'altra testimonianza, risalente al 1819, la troviamo in *Viaggio pittoresco a piedi attraverso la Francia meridionale e una parte dell'Alta Italia* di Christian-Friedrich Mylius che cita tra i «ritratti» presenti nella galleria i seguenti: il *Ritratto di Cromwell con la moglie* (post 1827-ante 1849) di Luigi Poggioli, il *Ritratto di Francesco Petrarca* (ambito fiorentino, 1550 circa-1600 circa), il *Ritratto del cardinale Roberto de Lenoncourt* (1540 circa, attribuito a Corneille de la Haya), il *Ritratto di Carlo II di Savoia* (1520 circa, attribuito a Defendente Ferrari), nonché le citate *Maddalena*, un tempo attribuita a Rubens, e l'*Annunciazione* di Albrecht Dürer. Cfr. C.F. Mylius, *Malerische Fussreise durch das südliche Frankreich und einen Theil von Ober-Italien*, III, parte II, Karlsruhe 1819, p. 321.

35 Punto immancabile nella maggior parte delle guide dell'epoca. Si veda, ad esempio, *Guide du voyageur en Italie, ou l'on trouve l'indication des monumens, curiosités, dans tous les genres, qu'on peut voir dans cette partie d'Europe*, Geneve-Paris 1791, p. 41. Attribuita ancora a Rubens nel 1866 (cfr. *Indicazione sommaria dei quadri e dei capi d'arte della R. Pinacoteca di Torino*, Firenze 1866, p. 47, n. 343), la tela viene citata nel 1897 da Emil Jacobsen come una probabile copia parziale dalla *Reuige Magdalena und ihre Schwester Martha* (1620 circa) del Kunsthistorisches Museum: «La mezza figura della Maddalena pentita (Sala XII, n. 343) è solo un'imitazione o copia (forse da un quadro della Galleria imperiale di Vienna)». Cfr. E. Jacobsen, *La Regia Pinacoteca di Torino*, «Archivio storico dell'arte», II-III, 1897, pp. 206-221, in particolare p. 211. A proposito di numerose repliche «intere» dell'opera in questione, va segnalata la tavola del Museo statale di Belle Arti di Irbit (Russia). Il pezzo finì nella collezione del piccolo museo provinciale nel 1976 come dono del Museo statale Ermitage, dove, a sua volta, era giunto intorno al 1930 dalla collezione del noto medico pietroburghese, professore Aleksander Jakobson, segnalato come «una copia da Rubens». Nel 2012, dopo un'attenta indagine archivistica e una serie di lavori di restauro, l'opera è stata attribuita a Rubens (e aiuti di Antoon van Dyck e Jacob Jordaens) dagli specialisti della pittura fiamminga dell'Ermitage. Cfr. A.V. Gamlickij, *K voprosu izučenija, restavracii kartiny "Kajušajasja Maria Magdalina s sestroj Marfoj" iz zbornija Irbitskogo GMII*, in *Pieter Paul Rubens i ego vremja. Živopis' i gravjura evropejskogo barokko*, catalogo della mostra (Irbit-Iževsk-Naberežnye Čelny-Togliatti, 2020-2021), a cura di V. Karpov, O. Kopteva, A. Gamlickij, Irbit 2021, pp. 23-33.

Avendo fatto una passeggiata nei giardini reali, i turisti si recarono al Teatro Regio, inaugurato nel 1740 e distrutto nel 1936 a causa di un devastante incendio: «Il Gran Teatro fu costruito dalle fondamenta di quello vecchio del palazzo³⁶ e su disegni di esso; è uno dei più belli e più grandi d'Europa, ci sono ventisei logge su ogni piano, senza contare quelle del Re»³⁷. Un altro teatro apprezzato dalla contessa fu quello Carignano dell'opera buffa, situato di fronte all'omonimo palazzo, dove i viaggiatori ammirarono la voce della soprana Teresa Saporiti, che avrebbe più volte visitato la Russia insieme al compositore Gennaro Astarita, riscuotendo un grande successo³⁸.

La Tolstaja descrisse come l'edificio più bello della «rue du Pò», quello dell'Accademia Reale o «Scuola militare», non giunto a noi e originariamente destinato alla formazione di gentiluomini:

L'edificio è notevole; il cortile è grande, con un portico sostenuto da colonne e decorato con bassorilievi riportanti delle iscrizioni greche e latine [...]; la biblioteca possiede da trenta a quarantamila volumi; c'è un gabinetto di storia naturale e un gabinetto di antichità, la maggior parte degli oggetti d'antiquariato sono stati scoperti a due leghe da Torino. C'è una tabella egiziana comunemente chiamata la tabella Isiaca che si trova negli archivi³⁹.

Infine il gruppo passò per la Palazzina di caccia di Stupinigi, un altro progetto di Juvarra: «[...] l'architettura di questo palazzo è molto graziosa. Il soggiorno, il cui aspetto è abbastanza teatrale, è ben decorato»⁴⁰. La viaggiatrice ammirò più delle altre le graziose pitture del francese di origini olandesi Charles-André van Loo (1705-1765), validissimo rivale del celebre François Boucher (1703-1770): «Ci sono diversi soffitti a volte affrescati negli appartamenti; fra gli altri uno di Carlo-Vanloo (sic) è assai bello: rappresenta Diana e le sue ninfe»⁴¹ (fig. 6).

Passando per Alessandria, i nostri viaggiatori giunsero a Genova. Leggiamone le prime impressioni:

[...] è stata nominata la Superba per la decorazione dei suoi palazzi. Gli alberi di limoni sono tanto comuni a Genova quanto sono rari nella maggior parte delle altre città

36 Antico teatro di corte ubicato nel vecchio Palazzo Ducale.

37 OR RGB, *Tolstoj N.A. I A.I.*, b. 22, cc. 18v-19r. La straordinaria capienza fu di circa 2.500 posti. Cfr. *L'arcano incantato. Il Teatro Regio di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Teatro Regio Torino, 16 maggio-29 settembre 1991), a cura di A. Basso, Milano 1991.

38 Il compositore napoletano Gennaro Astarita (1749-1805) arrivò a Mosca nel 1784, trasferendosi poi a San Pietroburgo, dove lavorò dal 1787 al 1789. Il suo secondo soggiorno piomburghese (1795-1803) fu dovuto alla collaborazione con i maggiori teatri imperiali.

39 OR RGB, *Tolstoj N.A. I A.I.*, b. 22, c. 19v. L'autrice si riferisce alla Mensa isiaca (30 a.C.-395 d.C.), una lastra in bronzo oggi conservata al Museo egizio di Torino (inv. 7155).

40 Ivi, c. 20v.

41 *Ibidem*.

italiane e contribuiscono molto al suo abbellimento. Le due strade più belle sono la Strada Nuova e la Strada Balbi, le altre sono strette, maestose e disallineate; è un vero labirinto per stranieri. Il quartiere di Arena è il più bello della città ed è il primo che si vede arrivando dal mare [...]. Genova è situata sul pendio di una montagna e tutte le sue case sorgono come a Napoli, prendendo la forma di un anfiteatro⁴².

«In una delle cappelle» della cattedrale di San Lorenzo, «dall'architettura gotica e pesante», Anna vide «un grande vaso d'argento posto sull'altare circondato da quattro colonne di porfiro»; un riferimento al più noto pezzo del Tesoro della cattedrale, l'Arca delle reliquie di San Giovanni Battista. Il reliquario argenteo, parzialmente dorato a forma di parallelepipedo con sui lati delle storie della vita del Precursore, dovette essere tra le attrazioni che attiravano maggiore attenzione dei visitatori, essendo posta fino all'inizio del Novecento sopra l'altare della cappella di San Giovanni, «in evidente ossequio a una tradizione plurisecolare»⁴³. Tolstaja descrisse un altro pezzo notevole della cattedrale che sin dal Medioevo veniva mostrato solo ai visitatori più illustri della città, ovvero il *Sacro Catino*: un piatto smeraldino dalla forma esagonale per tradizione ritenuto il Santo Graal e la cui storia è strettamente connessa al ciclo bretone della vita e delle gesta del re Artù⁴⁴ (fig. 5).

Ai viaggiatori non poté mancare la visita al Palazzo Ducale, già sede del dogato dell'antica Repubblica di Genova. Il gruppo visitò il palazzo dopo i lavori di ricostruzione, tenutisi a seguito del disastroso incendio del 1777, quando il sito ottenne l'attuale aspetto neoclassico, essendo diventato uno dei primi esempi di questo stile a Genova:

Tra i palazzi che godono più bellezza vi è quello del Doge, chiamato il Palazzo Reale. [...] in fondo alla grande scalinata troviamo le due statue dei Doria⁴⁵; [...]. Vediamo nella sala del Gran Consiglio, le cui pareti sono ornate con affreschi e colonne, diverse grandi statue in marmo, erette in memoria dei nobili genovesi, che prestarono importanti servizi alla patria⁴⁶.

42 Ivi, c. 21r.

43 C. Di Fabio, *Il tesoro della cattedrale di Genova. Le origini (XII-XIV)*, in *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria (XIII-XV secolo)*, atti del convegno (Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997), a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Di Fabio, M. Marcenaro, Bordighera 1999, pp. 103-134, in particolare p. 115.

44 Cfr. G. Ameri, «*Tempore enim stoli Cesarie...*»: *Guglielmo Embriaco, il Sacro Catino e altri tesori di Crociata*, in *Genova nel Medioevo. Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci*, catalogo della mostra (Genova, Complesso Museale di Sant'Agostino, 19 marzo-26 giugno 2016), a cura di C. Di Fabio, P. Melli, L. Pessa, Genova 2016, pp. 78-83.

45 Le statue di Andrea e di Giovanni Andrea Doria furono eseguite da Giovanni Angelo Montorsoli e da Taddeo Carlone nel 1540. Poste ai piedi della scalinata, entrambi sarebbero state abbattute e danneggiate qualche anno dopo la visita descritta, durante la rivoluzione del 1797.

46 OR RGB, *Tolstoj N.A. I A.I.*, b. 22, c. 21v.

Considerato l'interesse dei viaggiatori per la pittura, risulta piuttosto incomprensibile la mancata menzione del palazzo Balbi, all'epoca ormai a lungo una tappa obbligata per i russi. Così, ancora nel 1757, i giovani fratelli Alessandro (1737-1803), Paolo (1738/1739-1821) e Pietro (1740-1826) Demidov, discendenti di una facoltosa famiglia di minerari siberiani e all'epoca appena laureati presso l'Accademia di Friburgo, dedicarono una notevole parte della loro corrispondenza con i genitori ai «meravigliosi» quadri della galleria⁴⁷, avendo descritto come la sua «opera più preziosa» la cosiddetta *Sacra conversazione Balbi* (1512-1513 circa) di Tiziano.

La successiva tappa del *tour* italiano fu il ducato di Parma e Piacenza. Dei luoghi sacri della capitale parmense Anna lasciò alcune note sul Duomo, la maestosa cattedrale del XI secolo in stile romanico, e soprattutto sulla sua «magnifica cupola dipinta dal Correggio»⁴⁸ rappresentante l'*Assunzione della Vergine Maria* (1522-1530 circa; fig. 7), oggetto di ammirazione da parte dei più colti conoscitori dell'arte, tra cui Anton Raphael Mengs⁴⁹. Nella chiesa del Santo Sepolcro Tolstaja si dichiarò entusiasta della pala d'altare raffigurante il celeberrimo *Riposo durante la fuga in Egitto* del pittore emiliano⁵⁰:

La cosa più bella in questa Chiesa è la *Fuga in Egitto* del Correggio; questo dipinto è chiamato la *Madonna della Scodella* in quanto la Vergine è rappresentata con una ciotola in mano, tenendo in grembo il Bambino Gesù; accanto a lei vi è San Giuseppe che raccoglie i datteri da una palma, i cui rami vengono piegati in basso dagli angeli⁵¹.

47 Citati da questi come segue: «Vandick, Cappucino, Giacomo, Bassano, Guercio da Cento, Domenichino, Tiziano, Correggio, Tintoretto, Guido Reni, Paolo Veronese, Rubens, Brughel, Ulbens, Spagnoletto, Parmigianino, Benvenuto, Garafalo, Michel Angelo Buonarroti, Luca d'Holanda, Annibale Caraci, Paris Bordone, Sohia Vone, Michel Angelo da Caravaggio, Agostino Caraci, Franceschino, Palma, ecc.». Cfr. A.P.P. Demidov, *Putesestvie brat'ev Demidovykh po Evrope. Pis'ma e podnevnye žurnaly 1750-1761 gg.*, a cura di G.A. Pobedimova e S.N. Iskul', Moskva 2006, p. 199 (lettera n. 49 del 31 maggio 1757, Parigi).

48 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, c. 22r.

49 Che scrisse in una lettera a José Nicolás de Azara, l'ambasciatore spagnolo a Roma nel 1765-1798 e noto collezionista d'arte: «Sono salito due volte a vedere da vicino le pitture della cupola e mi sono consolato, osservando che non erano tanto rovinate come paiono da basso. Vedendo quest'opera da vicino, si conosce che è tutta grazia e bellezza; e quegli angelotti che ha dipinto il Correggio si accostano più al bello dei Greci, che nessun'opera dei moderni». E aggiunse sulla Camera di San Paolo: «A questo proposito devo dirle, che per favore dell'eccellentissimo di Liano ho potuto vedere alcune pitture a chiaroscuro nel monastero dei monaci di San Paolo, che sono tutte copiate, e imitate dall'antico, ed eseguite nello stesso modo che quelle di Raffaello e de' suoi migliori scolari: il che sempre più mi persuade che il Correggio studiasse le opere greche, ed abbia veduto Roma». Cfr. A.R. Mengs, *Lettera a Nicola de Azara* (4 maggio 1774), in *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore del Re cattolico Carlo III, pubblicati dal cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara*, a cura di C. Fea, Roma 1787, p. 400. Va menzionato che de Azara contribuì all'arrivo delle principali opere di Winckelmann in Russia: nel 1782, a Roma, donò dei volumi del teorico del Neoclassicismo alla principessa Daškova, che un anno dopo sarebbe stata nominata direttrice dell'Accademia di Scienze di San Pietroburgo. Cfr. E.R. Daškova, *Zapiski knjaghini Daškovej*, traduzione dall'inglese di N.D. Čečulin, Sankt-Peterburg 1907, p. 158.

50 La stessa iconografia, ispirata a un episodio raccontato nel Vangelo apocrifo dello Pseudo-Matteo, era già stata trattata dal pittore nel *Riposo durante la fuga in Egitto con san Francesco* (1520 circa), oggi agli Uffizi.

51 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, c. 22r.

Sempre di Antonio Allegri⁵² e aiuti furono alcune altre opere descritte nel diario, come gli affreschi della cupola dell'Abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista e il commovente *Martirio dei santi Placido, Flavia, Eutichio e Vittorino* (ca. 1524). Nel cinquecentesco «Palazzo dell'Infante», il Palazzo Ducale distrutto nel corso del secondo conflitto mondiale, Anna rimase colpita da uno dei più noti capolavori del Correggio, il *Giorno*⁵³, ricordato una ventina di anni prima da Nikita Demidov come «il più bello quadro in assoluto»⁵⁴. Ecco quanto scrisse Anna:

C'è una bellissima biblioteca nel palazzo, le persone possono venire qui in qualsiasi momento e leggere in una galleria accanto ad essa, composta da magnifiche statue in marmo; nello stesso salotto vi è il superbo dipinto del Correggio chiamato *Il giorno* che fa da pendant a *La notte* che è a Dresda⁵⁵ [...]; i capelli della santa, con cui gioca il Bambino, sembrano essere la cosa più perfetta creata dal Correggio⁵⁶.

Più lodi dei viaggiatori le meritò il Teatro Farnese, definito da Anna «il più bello d'Italia», anch'esso quasi completamente distrutto nel 1944⁵⁷. Lo strepitoso teatro dei duchi di Parma e Piacenza, utilizzato solo dal 1652 al 1732 e ammirato da altri viaggiatori russi della seconda metà del XVIII secolo⁵⁸, venne così descritto dalla visitatrice:

52 Che godé di una straordinaria fortuna nel corso di tutto il Settecento. Note sono le idee di Winckelmann sul pittore: «La grazia è il piacevole secondo ragione. [...] Per suo merito tutto quello che l'uomo fa, diviene piacevole, e in un bel corpo domina con sommo potere. Senofonte ne aveva ricevuto il dono; Tucidide invece non la cercò. In essa consisteva il pregio di Apelle e – in tempi moderni – del Correggio, mentre Michelangelo non vi attinse mai. [...] Nel Correggio, in Guido, ed in Albani tutto è grazia [...]. Or io [...] dirò, che questi sono i Prassiteli, questi gli Apelli moderni; e Raffaello, il del Sarto e il da Vinci sono i Fidia, i Policleti ed i Polignoti». Cfr. J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, Milano 2008, pp. 62, 140. La fama dell'artista non diminuì con l'arrivo del secolo successivo. Nota è la frase di Stendhal scritta nel 1829: «Chi siamo? Dove andiamo? Chi lo sa? Nel dubbio, di concreto c'è soltanto il piacere tenero e sublime che ci danno la musica di Mozart e i quadri del Correggio». Cfr. Stendhal, *Passeggiate romane*, a cura di M. Colesanti, Milano 1983, p. 325. Sull'incredibile fortuna goduta dal pittore invito a consultare: G. Ercoli, *Arte e fortuna del Correggio*, Modena 1982; M. Spagnolo, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Milano 2005.

53 Correggio, *Madonna di san Gerolamo* o *Il Giorno*, 1526-1528, Parma, complesso della Pilotta, Galleria Nazionale.

54 Cfr. Demidov, *Žurnal*, cit. (vedi nota 25), p. 119.

55 Correggio, *Adorazione dei pastori* o *la Notte*, 1525-1530 circa, Dresda, Gemäldegalerie.

56 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, c. 22r-v.

57 Ricostruito tra il 1956 e il 1960 su disegni originali.

58 Una ventina di anni prima della testimonianza della Tolstaja, scrisse il già citato Nikita Demidov: «Il magnifico teatro di Parma [...] può ospitare fino a 12.000 spettatori. L'interno è per metà ovale; la parte inferiore è costituita da un palco, quella superiore da gradinate alla maniera antica, come un anfiteatro. Sopra i gradini c'è una galleria con semplici colonne poste a uguale distanza dagli archi di sostegno. Un'apposita fontana veniva usata per riempire il palco durante le rappresentazioni di battaglie navali». Cfr. Demidov, *Žurnal*, cit. (vedi nota 25), p. 119.

Accoglie più di due mila spettatori; [...] la voce non si perde e s'ode perfettamente da un'estremità all'altra [...]; gli intervalli delle colonne sono adornati con nicchie e statue; il palco è di una forma ovale, attorno al cui perimetro ci sono dodici file di livelli [...]. Entriamo nella sala attraverso due navate di trionfi sormontate da statue equestri⁵⁹. I piedistalli della balaustra, che si trova di fronte alle gradinate, reggono geni con torce per illuminare l'ambiente. Il parterre veniva utilizzato per spettacoli acquatici, essendo riempito d'acqua attraverso diversi tubi. Sono passati 60 anni dall'ultima rappresentazione in questo teatro ed è davvero un peccato che lo abbiano lasciato appassire⁶⁰.

Dopo Parma si arrivò a Bologna, dove la maggiore attenzione di Anna fu attratta dall'Accademia delle Scienze dell'Istituto. Inaugurata nel 1714 a seguito dell'annessione dell'Accademia degli Inquieti e dell'Istituto delle Scienze di Bologna, all'arrivo dei nostri viaggiatori l'istituzione, che si trovava in palazzo Poggi, avrebbe giocato un ruolo di primo piano nella diffusione del nuovo approccio sperimentale alle scienze.

L'edificio, che viene chiamato "Istituto", gode di una bella decorazione e architettura di Pellegrino Tibaldi⁶¹. [...] è diviso in due accademie: l'Accademia Benedettina, fondata da Benedetto XIV, da cui provengono i professori di scienze e belle lettere. Tra questi, c'è stata la famosa Laura Maria Caterina Bassi Verati⁶² [...]. L'Accademia Clementina⁶³ a sua volta fornisce insegnanti di scultura, pittura e architettura⁶⁴.

Al contrario di alcuni suoi predecessori, Anna non si soffermò più di tanto sulla descrizione dell'Accademia, perché al momento del suo arrivo a Bologna, la città Dotta era da tempo diventata una tappa imperdibile del *tour* culturale nella penisola italiana per i suoi connazionali. Così, ancora nel 1745, il conte Michail Illarionovič Vorontsov (1714-1767), il cancelliere dell'Impero negli anni 1758-1765 e considerato il primo *grand tourist* russo⁶⁵, durante la visita dell'Accademia rimase stupito dalla

59 Le statue equestri raffiguranti Odoardo e Ranuccio Farnese, collocate in finte nicchie dipinte e popolate da deità presenti anche nel soffitto che fingeva il cielo stellato. Sulla decorazione del teatro si veda M. Fornari, *Il Teatro Farnese: decorazione e spazio barocco*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, Milano 1994, pp. 92-101.

60 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, c. 22v.

61 Si veda sull'argomento *La casa di Ulisse. Pellegrino Tibaldi nell'Accademia delle Scienze*, a cura di W. Tega, Bologna 2021.

62 Laura Bassi (1711-1778) ottenne dal Senato la libera docenza di filosofia nel 1732. Nello stesso anno ottenne la cattedra onoraria di filosofia. Nel 1745 divenne accademica benedettina, avviando nel 1749 corsi di fisica sperimentale (unici in città).

63 L'attuale Accademia di Belle Arti di Bologna.

64 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, c. 23r.

65 Cfr. M.I. Vorontsov, *Putešestvie grafa Vorontsova*, a cura di S.O. Androsov, in *Archivio russo-italiano*, XII, a cura di A. d'Amelia e D. Rizzi, Salerno 2020, pp. 35-93, in particolare p. 59.

quantità di diversi «strumenti matematici, fisici e di altre scienze, tutti di estrema curiosità»⁶⁶. Sempre lì al nobile viaggiatore furono mostrate le famose statue anatomiche del ceroplasta bolognese Ercole Lelli (1702-1766; fig. 8), «ordinate da Papa Benedetto XIV e realizzate con una tale maestria e delicatezza che è impossibile dire che non siano vive»⁶⁷. Come anche Anna, il conte menzionò la nota fisica che, a differenza della Tolstaja, ebbe piacere di conoscere⁶⁸.

Infine, i viaggiatori si recarono all'Accademia di Belle Arti, istituita nel 1757 dal duca Filippo I di Borbone-Parma: «Si trova vicino al teatro e in essa ogni anno vengono distribuiti due premi, uno per la pittura e l'altro per l'architettura; il salone è decorato con diversi quadri moderni dei vincitori del premio accademico e sono molto belli»⁶⁹.

La successiva pagina del diario si apre con una corposa descrizione di Firenze, una tappa immancabile del *Grand Tour* sulla strada verso l'Urbe.

L'Arno separa la città in due parti disuguali che sono in comunicazione attraverso quattro ponti, il più notevole dei quali è quello della Trinità, ai cui quattro estremi sono poste le statue in bronzo che raffigurano le quattro stagioni⁷⁰. Il ponte Vecchio è tutto occupato dalle botteghe degli orafi, sopra le quali passa una galleria coperta, che conduce dal Palazzo Pitti al Palazzo Vecchio⁷¹.

66 *Ibidem*.

67 Prospero Lorenzo Lambertini ordinò otto statue dei cosiddetti «preparati anatomici» a Lelli nel 1742.

68 «[...] ascoltammo poi una dissertazione pubblica sulla fisica, condotta con una grande eloquenza da una signora di nome Bassa (sic) davanti al collegio di tutti i professori dell'Università. [...] N.B. Ebbi una copia di questa dissertazione in latino». Cfr. M.I. Vorontsov, *Putešestvie*, cit. (vedi nota 63), p. 59. Ancora più dettagliata fu la testimonianza della visita all'Accademia di Nikita Demidov nel dicembre 1772, durante la quale il viaggiatore osservò le ceroplaste di Anna Morandi Manzolini (1714-1774): «Infine, abbiamo visitato l'Accademia delle Scienze di Bologna, nota come Istituto. In essa abbiamo visto un osservatorio, una biblioteca e una sala per le donne in stato di gravidanza, che è la cosa più sorprendente d'Europa: un medico, grande professore di chirurgia e abile anatomista, fece dei disegni sul parto per insegnare ai suoi studenti e alle levatrici dei modi più convenienti per assistere a questa operazione; e la signora Anna Manzolini (sic) ha scolpito abilmente modelli in cera secondo questi disegni; tutte le parti interne di questi modelli sono perfettamente visibili nei minimi dettagli. C'è una sala di chimica e un ampio laboratorio con numerosi strumenti. Il gabinetto di storia naturale è diviso in sei stanze, tutte piene di cose eccellenti, ognuna dotata di un'etichetta speciale; le piccole cose sono contrassegnate da numeri in modo che i curiosi possano chiedere informazioni su ciascuna al custode. Di cose rare ci sono uccelli imbalsamati, ben conservati [...] due mummie egiziane, molto rare, che non abbiamo visto da nessun'altra parte e sono così intatte che sembrano essere state trovate di recente; c'è anche una collezione di vari minerali in quantità considerevole». Cfr. Demidov, *Žurnal*, cit. (vedi nota 25), pp. 119-120.

69 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, c. 24r.

70 Collocate nel 1608 in celebrazione delle nozze di Cosimo II con Maria Maddalena d'Austria, le opere menzionate sono: la *Primavera*, eseguita dallo scultore francese Pierre de Francqueville; l'*Estate* e l'*Autunno* sono opere del romano Giovanni Caccini, mentre l'*Inverno* fu scolpito dal fiorentino Taddeo Landini.

71 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, c. 24v.

La visita del capoluogo toscano ebbe inizio con il teatro della Pergola, il primo grande teatro “all’italiana”, che i nostri viaggiatori visitarono pochi anni dopo gli interventi del noto decoratore, scenografo e massone Pietro Gonzaga (1751-1831). Collaboratore dei maggiori teatri di Milano, Roma, Parma, Monza e Venezia, sostenitore di una «mimica della natura»⁷², all’arrivo di Anna a Firenze, Gonzaga sarebbe stato invitato a progettare il teatro dell’Ermitage a San Pietroburgo dal grande architetto di Caterina II, Giacomo Quarenghi (1744-1817)⁷³:

Il teatro di Firenze è splendido e grande, ha cinque file di palchi ed è molto ben decorato [...], la scena è imponente e si dice che possa ospitare fino a quaranta cavalli. Le decorazioni sono magnifiche e sono state dipinte dal Gonzaga Milanese, che è uno dei primi pittori d’Italia di questo genere. [...] il teatro è bello, eppure non è paragonabile a quello di Torino⁷⁴.

Naturalmente la maggiore attenzione di Anna fu prestata al Palazzo Pitti, nella felice stagione dell’Illuminismo, quando per volontà del giovane granduca Pietro Leopoldo I la Galleria da privata e accessibile ai soli dignitari diventò pubblica e dove, secondo Nikita Demidov, «tutto è degno di nota, perché in due secoli fiorenti ‘del Rinascimento’ la Casa dei Medici si sforzò di riempire il suo museo di ogni possibile tesoro»⁷⁵. Anna, dal canto suo, trovò il palazzo:

[...] superlativo, con degli spaziosi appartamenti decorati con un grande gusto; qui troviamo dei più bei mosaici in lapislazzuli e strepitoso marmo, e soprattutto i dipinti dei più grandi maestri: i soffitti affrescati da Pietro da Cortona, nonché una grande quantità dei quadri dello stesso artista, alcune opere di Raffaello, soprattutto la sua sublime Madonna che rappresenta la Vergine con il bambino Gesù in braccio⁷⁶; ci

72 Cfr. M.L. Tonini Steidl, ad vocem *Gonzaga, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LVII, Roma 2001.

73 Proprio con il trasferimento in Russia, avvenuto intorno al 1792 su invito del principe Jusupov, ebbe inizio la svolta più significativa nella carriera di Pietro Gonzaga (1751-1837): le sue messe in scena raffiguranti un trapasso dalla scenografia tardobarocca a quella neoclassica dominavano i palchi di San Pietroburgo e di Mosca per quarant’anni. Inoltre, Gonzaga ottenne numerosi contratti per la decorazione di alcune residenze reali (tra cui Pavlovsk, Gatčina, Carskoe selo, Archangelskoe) e quelli della più altolocata aristocrazia. Nel 1827 Gonzaga fu nominato architetto della Direzione dei teatri imperiali. Cfr. U. Sofia-Moretti, *Pietro Gonzaga, scenografo e architetto veneto*, Milano 1960; *Scenografie di Pietro Gonzaga*, a cura di M.T. Muraro, Vicenza 1993; *Pietro di Gottardo Gonzaga. 1751-1831. Žizn’ i tvorčestvo. Sočinenija*, a cura di A.G. Movšenson, Sankt-Peterburg 1974; P. Gonzaga, *Literaturnye trudy. Pis’m’a*, a cura di A.G. Movšenson, E.J. Syrkina, A.G. Obradovič, Sankt-Peterburg 2011.

74 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, c. 25r.

75 Cfr. Demidov, *Žurnal*, cit. (vedi nota 25), p. 123.

76 Raffaello Sanzio, *Madonna con il Bambino e san Giovannino* (detta *Madonna della seggiola*), 1513-1514 circa, Firenze, Galleria Palatina. Tela ricordata dalla maggior parte di viaggiatori russi, tra cui anche Nikita Demidov, che annotò nel suo diario nel 1773: «Vi sono numerosi quadri bellissimi e degni di nota,

sono ancora dipinti di Andrea del Sarto e di Carlo Dolci che sono eccellenti⁷⁷.

Salendo l'elegante scalone neoclassico costruito da Zanobi del Rosso, Tolstaja rimase colpita dal bronzo *Sileno e Bacco bambino*, una naturalistica raffigurazione del semidio eseguita da Jacopo Del Duca (1520-1604) negli anni settanta del Cinquecento⁷⁸; una commovente immagine di un Bacco in veste di un vecchio prestante che tiene amorevolmente in braccio il bambino, dai lineamenti delicati del volto, dall'«aria inusualmente aggraziata della testa»⁷⁹.

La prima sala descritta dalla Tolstaja fu quella della Niobe: «Il gabinetto è bello, splendidamente decorato e con grande gusto. Le statue del gruppo della Niobe non sono opere di un grande artista; sono, tuttavia, tutte greche, e ce ne sono alcune antiche la cui bellezza è straordinaria»⁸⁰. Le tredici statue, rinvenute a Roma nel 1583 e collocate nei giardini di Villa Medici, residenza granducale a Roma, furono trasportate nel Giardino di Boboli nel 1770 per essere allestite nel 1782 nella sala all'epoca chiamata «lo Stanzone»⁸¹. Tolstaja descrisse il vecchio allestimento del gruppo, che oltre ai Niobidi comprendeva: «[...] un gran bel cavallo [...] raggruppato con i figli di Niobe, ma fu trovato a parte [...]; vicino alla finestra ci sono due donne romane che sono eccellenti, specialmente quella a sinistra»⁸². A proposito del raggruppamento delle statue scrisse un altro viaggiatore russo, l'architetto palladiano Nikolaj L'vov (1753-1803), in visita alla Tribuna nel 1781:

Questo gruppo, esempio della perfezione della statuaria greca, è uno di quei rari resti in cui è visibile il più alto stile degli artisti antichi, precedenti a Prassitele e Fidia. Si

ma il più importante in assoluto è un quadro ovale raffigurante Madre di Dio con il Bambino i cui occhi sono rappresentati in modo tale che, da qualsiasi parte si guardi, il suo sguardo sembra seguirci [...]». Cfr. Demidov, *Žurnal*, cit. (vedi nota 25), p. 126. Denis Ivanovič Fonvizin (1745-1792), noto scrittore, commediografo e drammaturgo russo, scrisse durante il suo soggiorno toscano nel 1784: «La bellissima Madre di Dio di Raffaello, nota come *Madonna della Sedia*, adorna una stanza. Questa immagine ha qualcosa di divino. Mia moglie ne va matta. È rimasta davanti a essa per mezz'ora, scrutandola con la massima attenzione, e non solo ne ha comprato una copia a olio, ma ne ha ordinato anche una miniatura e un disegno». Cfr. *Pis'ma iz tret'ego zagraničnogo putešestvija* (1784-1785), in D.I. Fonvizin, *Sobranie sočinenij*, II, Moskva 1959, p. 530 (lettera del 7/18 dicembre 1784, Firenze).

77 OR RGB, Tolstoj N.A. i A.I., b. 22, c. 24v.

78 Jacopo Del Duca, *Statua con Sileno e Bacco fanciullo*, 1571-1573, Firenze, Galleria degli Uffizi.

79 OR RGB, Tolstoj N.A. i A.I., b. 22, c. 25v.

80 Ivi, c. 28r.

81 Sulla decorazione della sala si veda E. Spalletti, *Gli allestimenti della quadreria nella Sala della Niobe, in Il Teatro di Niobe. La rinascita agli Uffizi di una sala regia*, a cura di A. Natali e A. Romualdi, Firenze 2009, pp. 25-54.

82 Lo stesso allestimento lo troviamo nella descrizione di Luigi Lanzi. Cfr. L. Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta, e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, Firenze 1782, pp. 38-39. Tra le fonti contemporanee in lingua francese, Anna avrebbe potuto consultare F. Zacchirolì, *Description de la Galerie Royale de Florence*, Firenze 1783, p. 96. Per quanto riguarda le due statue femminili, di cui una raffigura l'imperatrice Elena (300-350 d.C.), entrambe si trovano attualmente nel corridoio di Levante.

tratta di 16 figure che un tempo si trovavano nella Villa dei Medici a Roma, ma che ora sono state trasferite a Firenze e collocate lontano l'una dall'altra, il che ha attribuito un aspetto frenetico alla composizione, come se le figure stessero correndo e nascondendosi l'una dall'altra. Questa posizione svantaggiosa per il gruppo [...] non impedisce, tuttavia, di godere la bellezza delle singole figure⁸³.

Da veri *grand tourists* i nostri viaggiatori passarono più tempo nella magnifica Tribuna⁸⁴, dove Anna ammirò la *Venere medicea*⁸⁵, «con il corpo dolcemente inclinato dal movimento del ginocchio destro [...]; non possiamo immaginare una scelta più bella della natura, anche se le braccia sono moderne e rispondono poco all'autentica bellezza della figura»⁸⁶. I famosi *Lottatori*⁸⁷ (fig. 9), «un gruppo pensato con un genio superiore», colpì la visitatrice per la riuscita trasmissione dei sentimenti dei protagonisti: «Nervi tesi, muscoli gonfi, vene sporgenti, in attesa di annuncio della vittoria, mentre il vincitore sembra tifare per il suo coraggioso avversario, il cui viso è segnato dalle espressioni di depressione, disperazione e un'impotente furia»⁸⁸. Simile fu l'impressione prodotta dal gruppo su L'vov, conoscitore degli scritti di Mengs e, soprattutto, di Winckelmann sul concetto di «nobile semplicità e quieta grandezza»: «Non conosco nessun altro gruppo, nessuna statua, che raffiguri la forza e lo sforzo con muscoli così ben tesi come qui; si può dire che, come nel Laocoonte è raffigurata la sofferenza, qui è raffigurata la forza; c'è molta espressione nel volto dell'uomo afflitto»⁸⁹. Tolstaja trovò il cosiddetto *Arrotino*⁹⁰ – secondo le ultime ipotesi facente parte del gruppo di punizione per Marsia e raffigurante lo schiavo che appronta la lama destinata al supplizio del satiro⁹¹ – di un'estrema naturalezza: «[...] sembra ascoltare qualcuno con la massima attenzione, il marmo è bello e tutto respira la più grande verità!»⁹². Similmente anche il *Satiro danzante*⁹³ guadagnò le lodi della viaggiatrice: «[...] egli suona uno strumento musicale greco che spesso ritroviamo nei monumenti antichi; il suo corpo è curvato con molta eleganza, si ritiene che il restauro di questa statua sia

83 N. L'vov, *Ital'janskij dnevnik*, a cura di K.J. Lappo-Danilevskij, Sankt-Peterburg 1998, p. 68.

84 Sulla ricostruzione storiografica del nucleo delle collezioni medicee rimando a *La Tribuna del Principe: storia, contesto, restauro*, atti del convegno (Firenze, 29 novembre-1° dicembre 2012), a cura di A. Natali, A. Nova, M. Rossi, Firenze 2014.

85 Ignoto, *Venere de' Medici*, fine II secolo a.C.-inizi I secolo a.C., Firenze, Galleria degli Uffizi.

86 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, cc. 25v-26r.

87 Ignoto, *Lottatori*, I secolo d.C., Firenze, Galleria degli Uffizi.

88 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, c. 26r.

89 N. L'vov, *Ital'janskij dnevnik*, cit. (vedi nota 83), p. 70.

90 Ignoto, *Arrotino*, II secolo d.C., Firenze, Galleria degli Uffizi.

91 Cfr. A. Cecchi, C. Gasparri, *La Villa Médicis. Le collezioni del cardinale Ferdinando. I dipinti e le sculture*, Roma 2009, p. 68, n. 58.

92 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, c. 26r.

93 Ignoto, *Satiro danzante* (detto anche *con kroupezeion*), I secolo d.C., Firenze, Galleria degli Uffizi.

stato eseguito dal grande Michelangelo»⁹⁴. L'ultimo pezzo della statuaria della Tribuna menzionato dalla contessa fu lo squisito *Apollino*⁹⁵, una copia romana del cosiddetto Apollo Licio del grande Prassitele arrivata dalla Villa Medici a Firenze insieme ai già menzionati Niobidi nel 1770: «[...] è forse il modello più compiuto, dallo stile aggraziato, l'aria della testa è affascinante, dal movimento snello e piacevole, questa statua era a Roma, da dove non molto tempo fa è giunta qui»⁹⁶.

Tra i più notevoli quadri della Tribuna ricordati nel diario ci sono: il *San Giovannino* (1518 circa) attribuito a Raffaello, «una figura di estrema bellezza»⁹⁷; il *Riposo durante la fuga in Egitto con san Francesco* (1520 circa) e la deliziosa e tenera *Adorazione del Bambino* (1526 circa) dell'immane Correggio, «pittore inimitabile, ragionevole, piacevole, fedele e autentico»⁹⁸, secondo il citato poc'anzi Nikolaj L'vov; la *Visitazione* (1503), «quadro di una straordinaria bellezza», di Mariotto Albertinelli; la *Madonna in estasi* di Guido Reni (oggi in collezione privata); l'«ammirabile» *Pietà di Luco* (1523-1524); la *Madonna con il Bambino* (1570-1575 circa) di Carlo Dolci; e, infine, la celebre *Venere di Urbino* (1538) di Tiziano, «grande dipinto di cui oggi ogni dilettante ha una copia nel proprio studio»⁹⁹. Lo stesso Nikolaj L'vov ammise nel suo diario «di non aver mai visto nulla di più perfetto del corpo di questa Venere e nulla di simile al pennello di questo maestro; tutte le rotondità sono percepibili, raffigurate con sole penombre [...]»¹⁰⁰.

94 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, c. 26r. A tal proposito va ricordata la testimonianza del citato Nikolaj L'vov: «C'è un bel fauno che suona un sonaglio, dal corpo bellissimo al quale Michelangelo attaccò la testa e le braccia che a esso mancavano». Cfr. N. L'vov, *Ital'janskij dnevnik*, cit. (vedi nota 83), p. 70. La stessa statua è ricordata da Ulisse Aldrovandi come parte della collezione del prelado Eurialo Silvestri e che a metà del XVI secolo si trovava nel palazzo romano Silvestri-Rivaldi: «In un'altra camera si trova Fauno ignudo, in pie; e sta in atto, che pare che balli: ma ha le braccia e la testa moderne». Cfr. U. Aldrovandi, *Le antichità de la città di Roma*, Venezia 1556, p. 208. L'idea dell'integrazione dell'opera avvenuta per mano di Michelangelo viene spiegata dall'antiquario Paolo Alessandro Maffei: «Questo Fauno fu anticamente creduto di Prassitele, perché nella descrizione dell'esequie di Michel-agnolo, giusta l'edizione di Jacopo Giunti dell'anno 1564 e di quella di Vasari, dopo la vita di lui, si descrive uno de i quadri, che adornarono quella pompa funebre dove Alessandro Allori in chiaroscuro dipinse Michel-agnolo tra gli artefici eccellenti tanto antichi, che moderni, che si conoscevano ciascheduno a qualche notabil segno, ed ivi si dice: Prassitele al Satiro, che è nella vigna di Papa Giulio III. Ora questo Satiro nel medesimo quadro, che presentemente si conserva in casa del Senator Buonarroti in Firenze, come si vede, non è altro che una fedelissima copia di quella nostra statua. Potevano in quei tempi aver qualche fondamento di credere questo Fauno, o Satiro per opera di quel Greco bravo scultore [...]. La testa di questa figura è più stimabile per quell'istesso, che è moderna, e si crede comunemente fatta da Michel-agnolo: e veramente niuno fuor di quel grand'uomo tanto pratico de' muscoli e de' loro effetti e moti, e variazione, potea riuscire così felicemente in quella impresa di ritrovare da i residui del collo, da i muscoli delle spalle, e del petto un atteggiamento di testa sì bello proprio, proporzionato, e adattato alla muscolleggiatura, e moto del torso antico, siccome si dee dire delle braccia restaurate dal medesimo artefice». Cfr. P.A. Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspici della Santità di N.S. Papa Clemente XI*, Roma 1704, p. 38. Sulla scultura invito a consultare Cecchi, Gasparri, *La Villa Médicis*, cit. (vedi nota 91), IV, Roma 2009, p. 328.

95 Ignoto, *Apollino*, I secolo d.C., Firenze, Galleria degli Uffizi.

96 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, c. 26r.

97 *Ibidem*.

98 N. L'vov, *Ital'janskij dnevnik*, cit. (vedi nota 83), p. 73

99 *Ibidem*.

100 *Ibidem*.

Nella «sala dei fiamminghi» Anna notò due «magnifiche» statue antiche della *Venere accovacciata*¹⁰¹ e dello *Spinario*¹⁰², «simile al famoso bronzo del Campidoglio»¹⁰³, che la viaggiatrice aveva evidentemente avuto modo di studiare prima del suo arrivo a Roma attraverso numerose stampe da tempo in circolazione¹⁰⁴. Tra le tele più interessanti, segnò l'ariosa *Veduta del palazzo della città di Amsterdam* (1667) di Jan Van Der Heyden.

La descrizione lasciata dalla Tolstaja del «gabinetto di pietre preziose e pietre dure» fa comprendere lo splendore che si apriva davanti agli occhi dei visitatori (fig. 10):

Gusto e magnificenza regnano in questo gabinetto con dipinti e dorature che impreziosiscono la volta. [...] Qui vediamo una quantità prodigiosa di vasi fatti di pietre preziose e pietre fini, lavorati con il massimo gusto, e il cui numero arriva quasi a quattrocento pezzi tra vasi con lapislazzuli del colore più solido e deciso, grandi vasi di cristallo di rocca, granato e smeraldo della più grande bellezza; otto piccole statue in pietre pregiate più due busti in agata, ametista e calcedonio, tra cui troviamo un Tiberio in turchese¹⁰⁵, belle pietre incise e i cammei antichi e moderni [...]¹⁰⁶.

101 Ignoto, *Venere accovacciata*, I secolo d.C., Firenze, Galleria degli Uffizi.

102 Ignoto, *Spinario*, I secolo a.C., Firenze, Galleria degli Uffizi. Cfr. M.C. Monaco, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003-31 maggio 2004), a cura di G. Capecci, A. Fara, D. Heikamp, V. Saladino, Firenze 2003, p. 650, n. 180.

103 Ignoto, *Spinario*, I secolo a.C., Roma, Musei Capitolini. Per la fortuna che godette il modello rimando a: *Spinario. Storia e fortuna*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 5 febbraio-25 maggio 2014), a cura di C. Parisi Presicce, Roma 2014.

104 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, c. 27r.

105 Si tratta del piccolo busto oggi custodito presso il Tesoro dei Granduchi e composto da: una base circolare modanata in agata orientale su cui si innesta un busto in lamina d'oro rinforzata sul retro da un fermo in argento dorato, eseguito intorno al 1580, su committenza di Ferdinando de' Medici, da Antonio Gentile (detto Antonio da Faenza), con una testa antica (I secolo d.C.) in turchese raffigurante l'imperatore Augusto e posta sul collo d'oro. Ancora oggi il ritratto è ritenuto da alcuni di Tiberio. Il prezioso pezzo fu citato nelle principali guide sulla raccolta medicea. Si veda, ad esempio, Zacchirolì, *Description de la Galerie Royale*, cit. (vedi nota 82), p. 96. Tra le fonti moderne rimando ad *Augusta fragmenta. Vitalità dei materiali dell'antico da Arnolfo di Cambio a Botticelli a Giambologna*, catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 19 giugno-26 ottobre 2008), a cura di M. Scalini, Cinisello Balsamo 2008. Si veda inoltre A.B. Chadour, *Der Altarsatz des A. Gentili in St. Peter zu Rom*, in *Wallraf-Richartz Labbuch*, XLIII, 1982, pp. 133-193, in particolare p. 175. Per gli squisiti disegni del busto, realizzati da Giuseppe Grisoni tra il 1712 e il 1714 su commissione dell'antiquario inglese John Talman, rimando a V. Conticelli, «Per dare principio a rassettar mille cosette piccole che mi trovo». *La decorazione della Tribuna degli Uffizi e le piccole sculture preziose*, in *Splendida Minima. Piccole sculture preziose nelle collezioni medicee dalla Tribuna di Francesco I al tesoro granducale*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, 21 giugno 2016-8 gennaio 2017), a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, F. Paolucci, Livorno 2017, pp. 55-91.

106 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, c. 27v.

Nel «gabinetto dell'Ermafrodito» Anna vide il tavolo¹⁰⁷ «in pregiato mosaico di pietra di grandissima bellezza, costato 40.000 *sequins* (sic), 40 uomini ci hanno lavorato per 15 anni¹⁰⁸, è di una finezza sorprendente»¹⁰⁹. La collezione del «gabinetto dei bronzi moderni» colpì i visitatori con il *Mercurio volante*¹¹⁰ del Giambologna.

Nella successiva sosta, il capoluogo pisano, la contessa passò prima nella cattedrale di Santa Maria Assunta, di «una straordinaria bellezza»¹¹¹. Nel battistero di San Giovanni, «di una forma molto elegante e gotica» e dove «un'eco riporta distintamente le parole pronunciate dall'altro lato», Tolstaja ammirò particolarmente la fonte battesimale ottagonale risalente al 1246, «che veniva utilizzata per battezzare come in Russia, ossia immergendo tutto il corpo», nonché «un bellissimo» pulpito di Nicola Pisano. Avendo poi visitato la cattedrale di Santa Maria del Fiore, il cui «esterno è più magnifico dell'interno», e la cui «superba cupola ottagonale di Filippo Brunelleschi e così audace che Michelangelo disse che sarebbe stato molto difficile imitarla e impossibile superarla»¹¹², e ammirata la rinomata *Porta del Paradiso* di Lorenzo Ghiberti, la tomba di Michelangelo del Vasari nella basilica di Santa Croce, i viaggiatori continuarono il loro *tour*.

L'11 dicembre 1790 il gruppo arrivò a Roma, il museo a cielo aperto e il baricentro immobile dell'itinerario del *Grand Tour* per molti secoli. Sappiamo che la prima attrazione visitata da Anna fu il Pantheon, «sublime monumento dell'arte degli antichi e il più completo rimasto a Roma»¹¹³:

La facciata del Pantheon è davvero magnifica, decorata con otto grandi colonne frontali di granito orientale che sostengono un magnifico frontone. [...] L'interno di questo tempio è un cerchio perfetto [...]. Nel contorno del tempio, ci sono sei nicchie in cui erano collocate le statue dei principali dei del paganesimo. In fondo, di fronte all'ingresso, si vede una grande nicchia in cui i pagani tenevano una statua colossale di Giove vincitore. Accanto a ciascuna delle nicchie sono collocate due grandi colonne

107 Il tavolo ottagonale della Tribuna, eseguito tra il 1633 e il 1649 da Jacopo Antelli su disegno di Jacopo Ligozzi, Bernardino Poccetti e Baccio del Bianco.

108 Leggiamo nella guida di Lanzi del 1783: «La tavola con lavori di pietre dure, ch'è in mezzo del Gabinetto, è la più ricca di quante ne sono sparse per le altre camere. Fu opera di sedici anni; nè par verisimile, ma è verissimo, che tuttavia restasse imperfetta; onde ora si sieno dovute aggiungere quelle basi, e quei contorni di bronzo dorato, che fanno il suo finimento». Cfr. Lanzi, *La Real Galleria di Firenze*, cit. (vedi nota 82), p. 79.

109 Vale la pena notare che l'informazione fornita da Anna, evidentemente ricavata da qualche guida, varia da viaggiatore a viaggiatore nel corso del Settecento. Così John George Keysler menziona venticinque persone impegnate per tredici anni nell'esecuzione di «questo pezzo curioso». Cfr. J.G. Keysler, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy, and Lorrain*, London 1756, p. 431.

110 Trasferito, insieme con tutte le opere di quella sala, al Bargello intorno al 1870. Giambologna (Jean de Boulogne), *Mercurio volante*, 1578-1580 circa, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

111 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, c. 29r-v.

112 Ivi, c. 28v.

113 Ivi, c. 1r.

di giallo antico [...]. Nell'ordine superiore sono visibili quattordici nicchie attualmente vuote e originariamente destinate alle false divinità. [...] la parte superiore della chiesa è bellissima e a forma di cupola. Accanto agli altari si vedono delle piccole nicchie ovali con dei busti degli uomini illustri, tra cui c'è quello di Raffaello¹¹⁴.

La città papale, «privilegiata dal mito del *Grand Tour* e [...] identificata soprattutto con il fascino della classicità che stava alla base dell'identità dell'Occidente»¹¹⁵, offrì più occasioni ai nostri viaggiatori di immergersi «nel bagno salvifico dell'Antico»: cominciando dalla «grandiosa» colonna Antonina, «sulla cui sommità papa Sisto V fece sistemare la statua in bronzo di San Paolo [...] e che dispone di una scala con 190 gradini che non osò salire per paura dell'altezza», Anna esplorò il Foro Romano, avendo dedicato notevole spazio nel diario alla descrizione e alle lunghe note storiche sul tempio della Concordia e quello della Pace, «il più grande e vasto di quelli che Roma abbia mai visto, con gli interni una volta ricoperti di bronzo dorato e con delle collezioni di opere d'arte dei più noti artisti greci antichi», sull'arco di Settimo Severo, sul «più magnifico» tempio di Antonino e Faustina e, naturalmente sul «celebre» Colosseo¹¹⁶.

La visita si spostò poi all'adiacente palazzo Chigi «contenente degli splendidi dipinti dei più grandi maestri, nonché delle bellissime statue antiche, una cappella e una biblioteca con manoscritti»¹¹⁷. Anna apprezzò con la stupefacente galleria del palazzo Ruspoli affrescata con le scene mitologiche e allegoriche da Jacopo Zucchi e la famosa scala Caetani, una delle quattro meraviglie romane:

[...] sotto il portico si possono vedere quattro statue antiche, collocate nelle nicchie¹¹⁸. Il piano terra è decorato con diversi busti antichi, bellissimi affreschi [...]. La scala di questo palazzo è la più bella di Roma: tutti i gradini sono fatti di un unico pezzo di marmo pario, [...] nelle nicchie si vedono un Apollo e dei fauni, opere greche molto ben conservate. [...] c'è una magnifica galleria decorata con i busti dei dodici Cesari con dei dipinti nella volta di Zucchi. In tutti i palazzi in cui sono stata finora c'è uno splendore di cui non si può avere un'idea¹¹⁹.

La piazza del Popolo, punto nodale per i viaggiatori del *Grand Tour* nella Città Eterna e di conseguenza soggetto prediletto dei vedutisti dell'epoca, produsse una forte

114 *Ibidem*.

115 F. Mazzocca, *I teatri dell'Antico. Arte e artisti durante il Grand Tour*, in N. Foulkes, F. Mazzocca, A. Brilli, *Grand Tour d'Europa*, Fontanellato 2023, pp. 26-48, in particolare pp. 29-30.

116 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 22, cc. 4r-6v.

117 Ivi, c. 2r.

118 Collezione delle statue antiche dei principi toscani Rucellai, proprietari della dimora gentilizia dal 1583 al 1591.

119 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 23, c. 2r.

impressione sui viaggiatori per la vantaggiosa posizione: «L'imponente obelisco egiziano circondato da quattro belle fontane, le due chiese, ciascuna preceduta da un bel portico colonnare, tre strade di notevole lunghezza, formano un aspetto magnifico e annunciano la città di Roma in modo suggestivo a tutti gli stranieri»¹²⁰.

Irresistibile fu il fascino della Roma barocca per i nostri viandanti. Arrivati in Campo Marzio, si recarono alla chiesa di Sant'Ignazio di Loyola, dove Anna ammirò in particolare le quadrature dipinte su tela ed esaltanti l'attività apostolica della Compagnia di Gesù, probabilmente le opere più note di uno dei pittori più abili del tardo barocco romano, il «gesuita» Andrea Pozzo (1642-1709). Oltre alla stupefacente *Gloria di Sant'Ignazio di Loyola* (1685: fig. 11), che gioca l'effetto ottico di sfondamento del soffitto, Tolstaja ricordò nel diario come i veri capolavori le opere di Pierre Legros, cui produzione ammirò tanto anche a Torino, tra queste: l'altare marmoreo del transetto destro raffigurante la *Gloria di san Luigi Gonzaga* (1697-1699), «affiancato da quattro colonne a spirale di verde antico» con le allegorie della Penitenza e della Purezza in alto ed eseguito su disegno del fratello gesuita Pozzo, nonché «una bellissima urna in bronzo dorato e lapislazzuli e decorata con ghirlande di fiori in bronzo» contenente i resti del santo, opera del bolognese Alessandro Algardi (1598-1654)¹²¹. Tra le altre cose «ragguardevoli» della chiesa nel diario è menzionata la pala dell'altare in marmo dedicato a san Luigi Gonzaga, l'*Annunciazione* (1750 circa) del fiorentino Filippo della Valle (1698-1768).

Le opere del citato scultore francese attirarono lo sguardo meravigliato della contessa anche nella chiesa madre dei gesuiti, visitata subito dopo e che produsse un grande effetto sul gruppo per la sovrabbondanza di materiali preziosi usati nella decorazione dell'altare dedicato a Ignazio di Loyola. Soffermandosi sul grande gruppo scultoreo rappresentante la Santissima Trinità (fig. 12), Anna ammirò in particolare il globo sorretto da un angelo, una grossa palla di travertino, rivestita di lapislazzuli. Commentò le proprie impressioni come segue:

La chiesa del Gesù è una delle più belle e ricche di Roma. [...] Il magnifico altare della croce dedicato a Sant'Ignazio, realizzato su disegno del gesuita Pozzi (sic), è uno dei più maestosi e ricchi di Roma¹²². La figura del Santo è raggruppata con tre angeli, tutti fusi in argento, su modello del signor Le Gros. La statua del Santo è collocata sull'altare in una nicchia decorata con lapislazzuli e alabastro antico: [...]; questo altare è anche ornato da quattro grandi colonne di bronzo dorato [...] ed è ricoperto con lapislazzuli. In alto vi è un globo in lapislazzuli, la più bella e preziosa pietra che si conosce, con le

120 Ivi, c. 3r-v.

121 Ivi, c. 2r.

122 Ogni giorno alle 17:30 la tela dell'altare, realizzata da Andrea Pozzo e raffigurante *Sant'Ignazio che riceve da Cristo il vessillo con il trigramma "IHS"*, scende, grazie all'apparato scenografico realizzato dallo stesso Pozzo, svelando l'opera retrostante di Pierre Legros: la statua in argento del santo e dei tre angeli.

figure del Padre Eterno e di Gesù Cristo; è un vero capolavoro. [...] Ai lati dell'altare si trovano due eccellenti gruppi marmorei: uno di Jean Théodon¹²³ e l'altro¹²⁴ di Le Gros¹²⁵.

Si passò poi alla basilica di San Giovanni in Laterano, «la madre di tutte le chiese del mondo» e un eccellente esempio di *trait d'union* tra il paganesimo e la cristianità:

[...] questa famosa basilica è la principale fra tutti i templi di Roma e del mondo cristiano. [...] è dotata di nicchie ornate da 24 colonne di verde antico. La cappella della famiglia Corsini, che è la prima a sinistra dall'ingresso, è una delle più magnifiche e ricche di tutta Roma. Il dipinto in mosaico di S. Andrea Corsini sull'altare è una copia dell'originale di Guido¹²⁶. Ci sono due magnifiche tombe, quella di sinistra è del papa Clemente XII, ornata da una bella statua in marmo¹²⁷.

Infine si giunse in Vaticano, dove Tolstaja dedicò più tempo allo studio delle Logge:

Le Logge di Raffaello sono sorprendenti per la verità e l'espressione della pittura. A Roma ci sono in giro delle incisioni che le imitano molto bene, sono di Morghen¹²⁸, uno dei migliori incisori d'Europa. Il colore delle pitture nelle stanze di Raffaello è molto consumato [...]. Nella Cappella Sistina [...], dipinta da Michelangelo, ammiriamo il suo Giudizio Universale considerato un capolavoro per la ricchezza della composizione e l'accuratezza del disegno. [...] Il museo del Vaticano contiene molte cose preziose, tra cui l'Apollo del Belvedere, il Laocoonte e molti altri bellissimi marmi [...] una statua che mi è piaciuta molto è il Nilo¹²⁹ con tutti i suoi bracci rappresentati da bambini perfettamente ben raggruppati¹³⁰.

123 J.B. Théodon, *Trionfo della Fede sull'Idolatria*.

124 P. Legros, *Religione che trionfa sull'Eresia*.

125 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 23, c. 2v.

126 La pala d'altare raffigurante *Sant'Andrea Corsini* è una copia in mosaico dall'originale di Guido Reni, realizzata da Fabio Cristofari su disegno del pittore romano Agostino Masucci. L'originale era stato donato dalla famiglia Corsini a Urbano VIII in segno di riconoscenza per aver iscritto Andrea nel registro dei santi.

127 Non è chiaro a quale statua si riferisca l'autrice in quanto la tomba in esame possiede due marmi: l'*Abbondanza* e la *Magnificenza* di Carlo Monaldi risalenti al 1734. Anna non fu l'unica tra i suoi connazionali ad ammirare la citata cappella. Nikita Demidov osservò nel proprio diario: «L'ultima e la migliore di tutte le navate della chiesa di Giovanni in Laterano è quella di Clemente XII Corsini, decorata con ordine corinzio; il quadro in mosaico dell'altare rappresenta Andrea Corsini; questa navata è ornata da numerose colonne, di cui due di verde antico e quattro di porfido, con capitelli e basi di rame, dorate a fuoco». Cfr. Demidov, *Žurnal*, cit. (vedi nota 25), p. 148.

128 Cfr., ad esempio, G. Morghen, *Deducto Lot cum uxore et filiabus pluir dms super...* (1790); Id., *Messa di Bolsena* (1784) e molti altri ancora.

129 Ignoto, *Nilo*, I secolo d.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani, Braccio Nuovo.

130 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 23, c. 14r.

L'immensa fortuna europea dell'opera raffaellesca era già arrivata in Russia molto prima del viaggio di Anna. Si sa che dal 1778 il trentino Cristoforo Unterperger (1732-1798), collaboratore e poi sostituto di Mengs (dopo la partenza di questi per Madrid nel 1761) nella decorazione della Sala dei Papiri, era stato impegnato nella realizzazione di encausti con copie da Raffaello. L'ordine gli era pervenuto da Johann Friedrich Reiffenstein, agente artistico di Caterina II, la quale, avendo visto le incisioni di Giovanni Volpato¹³¹ (fig. 13), volle abbellire la nascente galleria del palazzo d'Inverno con copie degli episodi raffigurati nelle Logge. Unterperger dipinse cinquantadue encausti con storie bibliche dall'Antico al Nuovo Testamento, per la cui esecuzione impiegò ben undici anni. Tali opere sono ancora oggi visibili all'Ermitage¹³². Nella Sala dei Papiri la Tolstaja osservò un'opera di Anton Raphael Mengs, molto ammirato dalla zarina russa, vale a dire: il *Trionfo della Storia sul Tempo*¹³³. «Questo affresco insieme all'*Aurora* di Guido¹³⁴ [...] sono i soffitti più belli e meglio conservati tra quelli che io abbia mai visto»¹³⁵, commentò Anna.

Proprio nella città papale, nel gennaio del 1791, Tolstaja conobbe Angelika Kauffmann:

Ho visto la famosa Angelica Kauffman a Roma ed è tanto talentuosa quanto modesta. È una donna affascinante e piena di dolcezza, dipinge perfettamente e ha eseguito un ritratto della nostra famiglia. Quando abbiamo lasciato Roma, vi erano solo gli abbozzi delle teste. In Inghilterra ci sono molte sue opere. È lì che vidi un suo disegno fatto all'età di 18 anni di una testa di Rembrandt¹³⁶, che è bellissima, il suo talento si è sviluppato felicemente nel tempo¹³⁷.

Disponiamo anche dell'impressione prodotta dalla pittrice sulla madre di Anna, la principessa Barjatinskaja:

131 G. Ottaviani, G. Volpato, *Loggie di Rafaele nel Vaticano*, Roma 1772.

132 Nel 1782 l'imperatrice russa scrisse al figlio, granduca Paolo, e alla cognata, Sofia Dorotea di Württemberg, allora in viaggio a Roma: «Quand Vous reviendrez, Vous verrez une bonne partie des loges de Raphael et plusieurs statues jettées en fonte depuis Votre départ, de celles que Vous aurez vu à Rome». Cfr. *Sbornik ruskogo istoričeskogo obščestva*, IX, lettera di Caterina del 18 febbraio 1782, Sankt-Peterburg 1782, p. 123. Sulla storia delle copie delle Logge di San Pietroburgo rimando a N.N. Nikulin, *Lodžii Rafaelja v Ermitaže*, Sankt-Peterburg 2005.

133 Si veda C. Frank, «Plus il y en aura, mieux ce sera». *Caterina II di Russia e Anton Raphael Mengs. Sul ruolo degli agenti "cesarei" Grimm e Reiffenstein*, in *Mengs, la scoperta del neoclassico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 3 marzo-11 giugno 2001; Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, 23 giugno-3 settembre 2001), a cura di S. Roettgen, Venezia 2001, pp. 87-95.

134 Guido Reni, *Aurora*, 1613-1614, Roma, Casino Pallavicini-Rospigliosi.

135 OR RGB, Tolstoj N.A. i A.I., b. 23, c. 14v.

136 Angelika Kauffmann, *Page from a sketch book*, n. 59, *Man, 1/2 length, in armour (after the Rembrandt self portrait of ca. 1634 in the Pitti)*, 1759 circa, Londra, Victoria and Albert Museum, n. E.403-1927.

137 OR RGB, Tolstoj N.A. i A.I., b. 23, c. 14v.

Prima di lasciare Roma, sono andata ancora una volta a vedere Angelica Kauffmann e ad ammirare le sue opere. Le ho viste diverse volte, ma non mi annoio mai a guardarle. Questa donna, nonostante il suo grande talento, è piena di modestia. Ha una natura gentile che la rende amata e rispettata da tutti. [...] è priva di apparenze o pretese, completamente diretta nel suo atteggiamento e nel suo modo di esprimersi. Invece di vantarsi o di inseguire le lodi, sembra al contrario evitarle, accettando con grande modestia quelle che il suo lavoro le procura. Nella nostra vita, una donna del genere non è compatibile con persone amanti la mondanità, che riconoscono come vere virtù solo i caratteri esteriori altrui. Molti francesi e, purtroppo, anche molti russi non l'apprezzavano, considerandola una donna molto semplice, perché la giudicavano solo superficialmente, mentre lei è una di quelle persone che sono più attraenti attraverso una conoscenza ravvicinata, capace di mostrare le sue qualità¹³⁸.

Il ritratto di famiglia, a cui alludeva Anna, rappresenta un'imponente tela neoclassica, eseguita tra il 1791 e il 1792, in cui l'artista raffigurò tutti i partecipanti al viaggio in Italia (fig. 14). La composizione si presenta equilibrata: nella parte sinistra si riconosce la principessa Barjatinskaja, seduta accanto a un tavolino sul quale è posto un busto del padre, il duca Peter August Friedrich von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Beck (1697-1775), eseguito dallo scultore tedesco Alexander Trippel. La principessa ha tra le mani un ritratto del marito. Nella parte destra del dipinto vi sono i suoi figli, Ivan e Anna, la quale poggia delicatamente la mano sinistra sulla spalla del marito, il conte Tolstoj, al quale è rivolto il tenero sguardo della giovane consorte¹³⁹. La tela, della quale conosciamo un bozzetto, una replica anonima e un'incisione risalente al secolo successivo¹⁴⁰, ha suscitato l'interesse degli studiosi della Kauffmann per i modelli raffigurati, pressoché ignoti al pubblico europeo, che inizialmente furono identificati persino come «Goethe e i suoi amici»¹⁴¹. Solo nel 1963 Andrea Busiri Vici fornì una corretta identificazione dei personaggi raffigurati in quest'opera¹⁴². Il ritratto in questione non fu l'unico quadro commissionato alla Kauffmann¹⁴³.

138 OR RGB, f. 19 *Barjatinskie*, sez. V/2, b. 12, cc. 126-127.

139 Per la descrizione del quadro (costato ottocento zecchini) lasciata dalla stessa pittrice si veda *La Memoria delle pitture [sic.] di Angelika Kauffmann*, a cura di C. Knight, Roma 1998, p. 53.

140 Un bozzetto preparatorio dell'opera si trova presso il Museo Puškin a Mosca. Esistono inoltre: una replica non firmata, donata alla città di Losanna dalla principessa Anna Barjatinskaja, un bozzetto (*Modello per il ritratto della famiglia Barjatinskij*), che si trova presso il Vorarlberger Landesmuseum di Bregenz (inv. Gem 10), e un'incisione realizzata da Raffaello Morghen e Giovanni Battista Dell'Era (Roma, Gabinetto Stampe dell'Istituto Nazionale per la Grafica, [FC. 50880, vol. 40H19]). Cfr. *Angelika Kauffmann e Roma*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Istituto Nazionale per la Grafica, 11 settembre-7 novembre 1998), a cura di O. Sander, Roma 1998, pp. 44, 143.

141 Ivi, p. 44.

142 Cfr. A. Busiri Vici, *Angelika Kauffmann e i Barjatinski*, Roma 1964, p. 23 e ss..

143 Tra le altre committenze menzionate dalla stessa pittrice nella lista delle sue opere vi sono: *Autoritratto fra Musica e Pittura* (Mosca, Museo Puškin delle Belle Arti, 1792), *Amore e Psiche* (Bregenz,

Da Roma il gruppo si diresse nel regno di Napoli, il punto più esotico dell'ormai diventato solito itinerario dei *grand tourists* russi in Italia, «perché lì sono le radici della civiltà e lì sopravvivono riti e miti che la *civilisation* ha cancellato»¹⁴⁴. Un soggiorno altrettanto ricco di monumenti, palazzi, opere d'arte e ricchezze naturali del pittoresco capoluogo partenopeo e dell'antica *Campania Felix*, descritti nei minimi dettagli dalla nostra viaggiatrice¹⁴⁵.

Sulla via del ritorno da Napoli il gruppo visitò Verona, dove ammirò il «perfettamente conservato anfiteatro»; poco meno di un mezzo secolo prima l'antico sito fu così descritto dai giovani fratelli Demidov nel 1757 in una lettera indirizzata al padre: «[...] è la cosa più importante da vedere a Verona e, siccome viene pulito e restaurato ogni anno, si presenta in ottime condizioni ed è il migliore di tutti gli anfiteatri d'Italia. Abbiamo comprato una sua bellissima incisione e nella *Verona illustrata* di Maffei¹⁴⁶ c'è una sua dettagliata descrizione»¹⁴⁷. Tuttavia, i Demidov, pur avendo compilato un minuzioso resoconto del loro soggiorno veronese¹⁴⁸, non lasciarono alcuna nota sull'aspetto degli interni dei palazzi dell'aristocrazia locale, avendo solo elencato le dimore sulla «principale via del Corso (sic)»¹⁴⁹. Al contrario dei suoi predecessori, Anna sembra dare una secondaria importanza alle solite «attrazioni» della città, ormai ben nota ai turisti russi. Si sofferma, però, sulle collezioni di opere d'arte che ammira proprio nei palazzi elencati dai fratelli, tra cui, ad esempio, il palazzo Bevilacqua, dove la contessa vide la *Venere alla toilette* (1585 circa; fig. 15), oggi al Joslyn Art Museum, e il *Ritratto di giovane con bambino e un cane* (1547-1548) del Veronese, finito al Louvre a seguito delle spoliazioni napoleoniche¹⁵⁰.

Anna Tolstaja fece ritorno in Russia nel 1793. Il suo *Grand Tour* l'avrebbe introdotta in un mondo a cui si sarebbe ben presto legata. Al rientro in patria, il rapporto col marito sarebbe peggiorato a causa della morte prematura della seconda figlia della coppia, Evdokija (1793-1797), e la successiva infatuazione di Anna per l'in-

Vorarlberger Landesmuseum, 1792) e *L'infanzia della Vergine Maria* (San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, 1791). Cfr. *La "Memoria delle pitture [sic.]"*, cit. (vedi nota 139), pp. 54-55. Per le prime due opere si veda *Angelika Kauffmann e Roma*, cit. (vedi nota 140), pp. 44, 46. Sull'ultima tela si veda N.N. Nikulin, *Ermitaž Sobranie zapadnoevropejskoj živopisi. Katalog. Nemetskaja i avstrijskaja živopis' XV-XVIII veka*, Moskva-Florentsia 1987, p. 282, n. 227.

144 Cfr. C. de Seta, *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, in *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio-7 aprile 1997), a cura di A. Wilton e I. Bignamini, Milano 1997, pp. 17-25, in particolare p. 18.

145 Sulla permanenza campana di Anna rimando al mio recente saggio: B. Takushinova, *Un viaggio nel Regno di Napoli alla fine del XVIII secolo: il Grand Tour della contessa Anna Tolstaja*, "Napoli Nobilissima", s. VII, VIII, 2, maggio-agosto 2022, pp. 70-82.

146 Cfr. *Arena di Verona come sta al presente*, in S. Maffei, *Verona illustrata*, IV, Verona 1731, tav. III, p.n.n.

147 Cfr. Demidov, *Putešestvie*, cit. (vedi nota 47), p. 154 (lettera n. 44 del 6 dicembre 1757, Roma).

148 Ivi, pp. 154-158.

149 Ivi, p. 158.

150 OR RGB, *Tolstoj N.A. i A.I.*, b. 23, c. 17r.

viato britannico a San Pietroburgo, Charles Whitworth. Nel 1803 la contessa partì per l'Europa assieme ai suoi figli, Ekaterina (1789-1870), Alessandro (1795-1866) ed Emmanuele (1803-1825). Visse così fino alla fine della sua vita tra le principali capitali europee, prediligendo l'Italia e in particolare Firenze¹⁵¹. Essendosi convertita al cattolicesimo¹⁵², secondo la testimonianza di suo zio, l'ex inviato a Napoli Fëdor Golovkin, ella si sistemò «à l'extrémité de Florence, sous le canon de la citadelle, au fond d'un superbe jardin d'où l'on domine la campagne»¹⁵³.

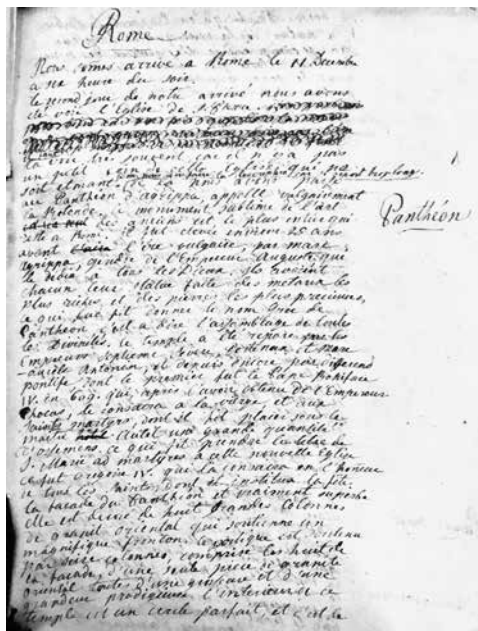
Il diario di viaggio di Anna Tolstaja, scritto negli anni d'oro del *Grand Tour* e al tramonto dell'età moderna, rappresenta un'importante fonte non solo per la scarsità di testimonianze di prima mano sui viaggi dei russi nel Bel Paese nell'Età dei Lumi, ma anche perché dimostra, insieme al diario della madre, la larga portata del fenomeno di compilazione di tali resoconti dalle viaggiatrici russe nel XVIII secolo. Questi diari di viaggio, oltre a restituirci le preziose esperienze sulle spedizioni in Italia vissute in prima persona, ci aiutano a comprendere il gusto per il Bello dei loro autori, a tracciarne la formazione e a motivare le numerose committenze di opere d'arte che i russi erano soliti effettuare in Italia, e soprattutto a Roma, durante il secondo Settecento. Eccetto studi di carattere prevalentemente letterario, queste testimonianze documentate attendono ancora di essere studiate dal punto di vista della storia dell'arte, in quanto, come ha osservato Cesare de Seta, «l'effetto del *Grand Tour* non si risolve nell'esperienza personale di chi lo vive, ma diviene un fattore essenziale nella trasformazione del gusto dei paesi d'origine»¹⁵⁴.

151 Per tutto il tempo Anna rimase in corrispondenza con l'imperatrice Elizaveta Alekseevna, le cui lettere furono pubblicate dal granduca Nikolaj Michajlovič Romanov (1859-1919). Cfr. N.M. Romanov, *Imperatritsa Elisaveta Alekseevna, supruga imperatora Aleksandra I*, I-III, Sankt-Peterburg 1908-1909.

152 Come molti altri aristocratici russi della sua cerchia, piena di emigranti francesi scappati dalla patria a causa della Rivoluzione. Nel 1825, Anna Tolstaja si spinse in Francia all'età di cinquantadue anni e fu seppellita nel cimitero parigino Le Calvaire du Mont-Valerien.

153 Cfr. F. Golovkin, *La cour de la regne de Paul I-er: portraits, souvenirs et anecdotes*, a cura di S. Bonnet, Paris 1905, p. 333. Golovkin lasciò le memorie sulla cosiddetta "colonia russa" a Firenze nei primi decenni del XIX secolo. Cfr. *La colonie russe a Florence (1816-1817)*, ivi, pp. 320-370.

154 Cfr. De Seta, *Grand Tour*, cit. (vedi nota 144), p. 22.



1. Élisabeth Vigée Le Brun, *Ritratto della contessa Anna Ivanovna Tolstaja*, 1796, olio su tela, 136 x 102 cm, Ottawa, National Gallery of Canada

2. Una delle pagine del diario di viaggio della contessa Tolstaja dedicata alla sua visita al Pantheon, Mosca, Biblioteca Statale russa, Fondo di manoscritti, fondo *Tolstoj* N.A. i A.I., b. 23, c. 1r

3. Daniel Seiter e aiuti, *Apoteosi di Vittorio Amedeo II*, 1790 circa, Torino, Palazzo Reale, Galleria del Daniel





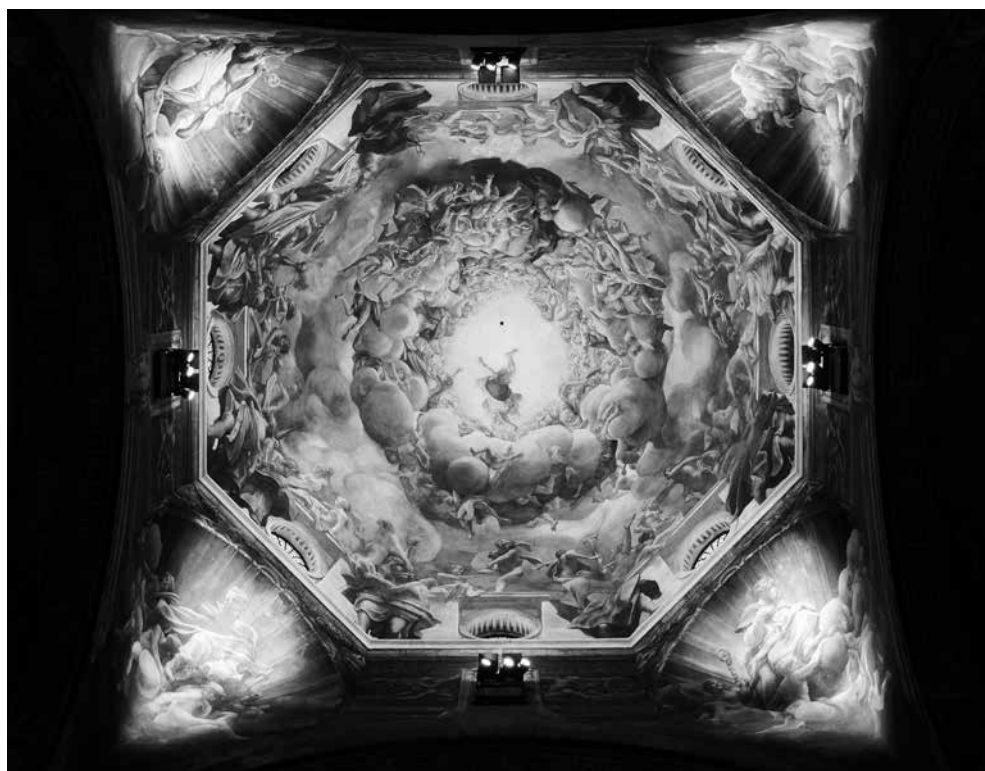
4. Pieter Paul Rubens con aiuti di Antoon van Dyck e Jacob Jordaens, *Maria Maddalena penitente con la sorella Marta*, 1618-1620 circa, olio su tela, 180 x 152 cm, Irbit, Museo statale di Belle Arti



5. Manifattura siriana, *Sacro Catino*, I secolo d.C., vetro, 9 x 40 cm, Genova, Museo del Tesoro della cattedrale di San Lorenzo



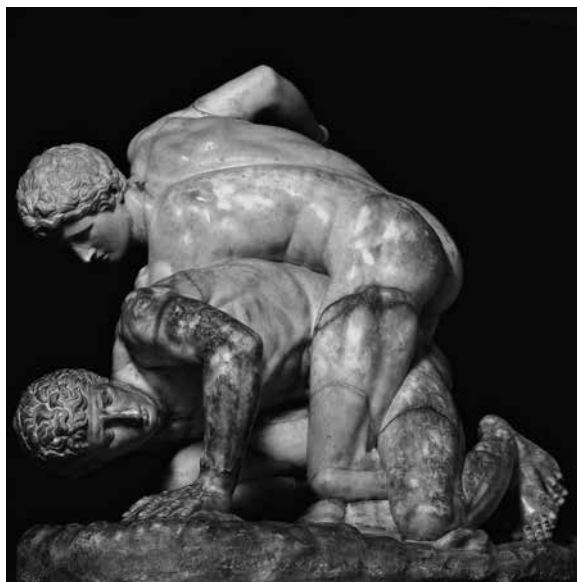
6. Charles-André Van Loo, *Il riposo di Diana tra le Ninfe*, 1733, Stupinigi, Palazzina di caccia, Camera da letto della regina



7. Correggio (Antonio Allegri detto il), *Assunzione della Vergine*, 1524-1530 circa, affresco, Parma, cattedrale di Santa Maria Assunta



8. Ercole Lelli (e aiuti), Statue di nudo maschile e femminile note come *Adamo* ed *Eva*, 1742-1751, cera su supporto in legno, 175 e 170 cm, Bologna, Museo di palazzo Poggi



9. Ignoto, *Lottatori*, I secolo d.C., marmo pario, alt. 89 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi

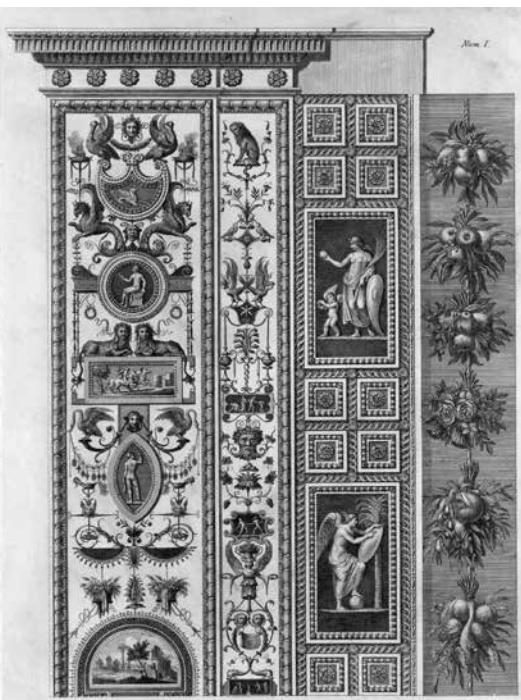
10. *Busto di Augusto*, busto: Antonio Gentili da Faenza, 1580 circa, agata orientale, oro, argento; testa: arte romana, I secolo d.C., turchese, alt. 21 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi

11. Andrea Pozzo, *Gloria di Sant'Ignazio di Loyola*, 1685, affresco, Roma, chiesa di Sant'Ignazio di Loyola in Campo Marzio

12. Bernardino Ludovisi (*Dio Padre*), Lorenzo Ottoni (*Gesù Cristo*) su progetto di Leonardo Retti, *Santissima Trinità*, particolare del grande gruppo scultoreo posto tra le due sime del timpano dell'altare di Sant'Ignazio di Loyola, 1726 circa, marmo bianco, bronzo dorato, lapislazzulo, Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù



13. Giovanni Volpato su disegno di Pietro Camporese, incisioni del frontespizio e della tav. I tratte da G. Ottaviani, G. Volpato, *Loggie di Raffaele nel Vaticano*, Roma 1772





14. Angelika Kauffmann, *Ritratto della principessa Caterina Petrovna Barjatinskaja con la famiglia*, 1791, olio su tela, 285,5 x 198,5 cm, Mosca, Museo Puškin delle Belle Arti



15. Veronese (Paolo Caliari detto il), *Venere alla toilette*, 1582 circa, olio su tela, 165,1 x 124,4 cm, Omaha, Joslyn Art Museum

LETTERATURA ARTISTICA

Patrizia Zambrano

Botticelli paints those only which he found in the woods and fields around Florence; such as the rose, the violet, the daisy, the wood-strawberry, the purple iris, the wild orchid, the colts-foot, or the wood-spurge.

For representations of flowers more beautiful than these, we must turn to the drawings of Leonardo da Vinci.

Herbert P. Horne, 1908

Le abitudini comparative degli umanisti, come le ha definite Michael Baxandall, divenute routine già alla metà del Quattrocento, ci offrono decine di esempi di come aneddoti classici della storia dell'arte (per Baxandall, «la mitologia della storia dell'arte») venissero abitualmente utilizzati da umanisti, poeti e letterati per qualificare gli artisti del Rinascimento¹. Lo studioso mette però in guardia circa il valore di tali comparazioni e di tali accostamenti (e paragoni), tanto frequenti quanto spesso vuotamente retorici: «Molto di rado questi luoghi comuni potevano diventare un referente di qualche importanza per le reali procedure della produzione artistica»². Anche Sandro Botticelli

* Patrizia Zambrano ringrazia le anonime lettrici / gli anonimi lettori del testo per i suggerimenti forniti. Ringrazia inoltre Jonathan K. Nelson per la lettura, i chiarimenti e i suggerimenti.

1 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 1994, pp. 56-70, citazione alla p. 60. Sugli artisti antichi come modello di comportamento, si veda ovviamente E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, presentazione di E. Castelnuovo, prefazione di E.H. Gombrich, Torino 1980 (ed. originale Wien 1934) ed inoltre R. Guerrini, *Les représentations d'artistes dans la peinture italienne à la Renaissance. Source et modèles antiques*, in *Les "Vies" d'artistes*, atti del convegno (Parigi, 1-2 ottobre 1993), a cura di M. Waschek, Paris 1996, pp. 55-80.

2 Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, cit. (vedi nota 1), p. 64. Vale qui la pena di ricordare che già Herbert Horne, nel 1908, metteva in guardia il lettore circa l'intercambiabilità, se non addirittura la casualità dei riferimenti «after an allusion to Domenico Ghirlandaio and his brothers, of whom David alone then survived, Ugolino thus refers to Botticelli: "Nec Zeuxi inferior pictura Sander habetur, / Ille licet volucres pictis deluserit uvis". The allusion to Zeuxis and the birds is taken from Pliny, Lib. XXXV, cap. 10; but Ugolino would seem to have had nothing more in view here than a rhetorical passage. [...] That these rhetorical passages of Ugolino contain little more than formal compliments, is evident from an earlier epigram by him, entitled: "De pictoribus et scultoribus florentinis, qui priscis grecis equiparari possint". This epigram is contained in a volume of his Latin verses which is preserved in the Laurentian Library at Florence [...]. In this

fu oggetto di questa routine e il suo nome venne fatto risuonare alto accanto a quello dei celeberrimi pittori dell'antichità raccontati da Plinio. Per fare solo qualche esempio, Ugolino Verino, nella sua *Carliade*, menziona il: «Tusculus Alexander, Choi successor Apellis»³ e nell'epigramma ventitre del *De pictoribus et scultoribus florentinis qui priscis graecis equiperari possunt* insiste con il richiamo al medesimo pittore: «Aequarique sibi non indignetur Apelles / Sandrum: iam notum est nomen ubique suum»⁴. Tuttavia, lo scambio dei riferimenti era pratica corrente, e infatti nel *De illustratione urbis Florentiae*, il medesimo Botticelli è paragonato a Zeusi «Nec Zeusi inferior pictura Sander habetur / ille licet volucres pictis deluserit uvis»⁵.

Per comprendere meglio il rapporto tra i pittori del Quattrocento, il loro lavoro e i modelli antichi, cioè le figure e i loro comportamenti tramandati dalle fonti – soprattutto dalla fonte Plinio –, serve piuttosto entrare sul campo, cioè là dove le opere venivano pensate, realizzate e anche discusse.

1. La spugna di Protogene e quella di Botticelli

È noto il giudizio apparentemente poco lusinghiero che Leonardo da Vinci esprime riguardo a Sandro Botticelli pittore di «tristissimi paesi».

Quello (pittore) non fia universale che non ama equalmente tutte le cose che si contengono nella pittura; come se uno non li piace li paesi, esso stima quelli essere cosa di breve e semplice investigazione, come disse il nostro Botticella, che tale studio era vano, perché col solo gittare d'una spugna piena di diversi colori in un muro, esso lasciava in esso muro una macchia, dove si vedeva un bel paese. Egli è ben vero che in tale macchia si vede varie invenzioni di ciò che l'om vole cercare in quella, cioè teste d'omini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli e boschi et altri simili cose; e fa com'il sono delle campane, nelle quali si po' intendere quelle dire quel ch'a te pare. Ma ancora ch'esse macchie ti dieno invenzione, esse non t'insegnano finire nessuno particolare. E questo tal pittore fece tristissimi paesi⁶.

epigram, it is Leonardo that is compared to Zeuxis, while Botticelli is likened to Apelles. After an allusion to Pietro Pollaiuolo as a painter, Ugolino draws a parallel between the following masters, ancient and modern: «Æquarique sibi non indignetur apelles / Sandrum: iam notum est nomen ubique suum: / Eracleota licet Zeusis bene pinxeris vuis / Haud tamen est Thuscus uincius arte minor: / Nee te pictoris sobolem memorande phylippe / Præteream: primum dignus habere locum»»; H.P. Horne, *Alessandro Filipepi, commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence*, London 1908, pp. 305-306.

3 Ugolino Verino *Carlias: Ein Epos des 15. Jahrhunderts*, a cura di N. Thurn, München 1995, 1, p. 319.

4 U. Verino, *Epigrammi*, a cura di F. Bausi, Messina 1998, p. 328.

5 U. Verino, *De Illustratione Urbis Florentiae*, Lutetiae 1583, 2, pp. 456-457.

6 *Vat. Urb.*, 33v-34r, *Leonardo da Vinci. Libro di pittura*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze 1995, n. [60] c., p. 174; il testo sopra riportato è citato da *Leonardo da Vinci, Scritti artistici e tecnici*, a cura di B. Agosti, Milano 2002, pp. 319-320.

Nel menzionare l'atto del lanciare una spugna intrisa di colori su di un muro, il testo di Leonardo fa indirettamente riferimento a un aneddoto narrato da Plinio nella biografia del pittore Protogene. Egli, intento a dipingere la figura di un cane nel suo capolavoro, lo *Ialiso*, avendo di già realizzato la bava dell'animale, non ne era soddisfatto.

Lo lasciava insoddisfatto proprio la sua stessa bravura: non poteva attenuarne l'effetto, e la rappresentazione gli sembrava eccessiva e troppo poco realistica. Insomma, si vedeva che era una bava dipinta, e non nata dalla bocca del cane. Con l'animo inquieto e tormentato – lui nella pittura cercava il vero, non il verosimile – aveva più e più volte lavato e cambiato il pennello, senza esser mai contento di sé. Alla fine, adirato contro un'arte troppo evidente, lanciò la spugna su quell'odiato punto del quadro. Ed essa impresse di nuovo i colori tolti via proprio come aveva desiderato nel suo intento, e fu che il caso rese naturale quel quadro⁷.

Plinio cita poco oltre l'esempio del pittore Nealce, il quale aveva utilizzato lo stesso mezzo, la spugna lanciata sulla superficie dell'opera già in parte realizzata, per ottenere la desiderata resa visiva della figura di un cavallo schiumante. Così, commenta Plinio: «Protogenes monstravit et fortunam», riprendendo il tema di fondo che sta alla radice dell'aneddoto dello *Ialiso*: «fecitque in pictura fortuna naturam» e cioè quale possa essere il ruolo del caso nella genesi dell'opera d'arte. Ernst Kris e Otto Kurz hanno ben precisato che il fenomeno fu visto però, nelle biografie rinascimentali, in una diversa luce e cioè esattamente nel senso indicato da Leonardo nel suo testo. Le macchie sono perciò intese come configurazioni casuali che offrono all'artista l'opportunità «di dare libero campo all'immaginazione e di vedere forme compiute in combinazioni fortuite» e così di «esercitare la fantasia e di tenerla viva»⁸. Ma tornando al testo di Leonardo, il riferimento a Botticelli è inserito in un passo più ampio, dedicato al rapporto tra studio della natura e invenzione e inoltre a ciò che nelle macchie casualmente formatesi su alcune superfici è possibile vedere, cioè riconoscere⁹. Leonardo aveva a cuore questo

7 Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, V, *Mineralogia e storia dell'arte*, libri 33-37, traduzione e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino 1988, libro 35, 102-103, pp. 403-405. L'aneddoto pliniano non è ripreso da Lorenzo Ghiberti, né da Leon Battista Alberti.

8 Kris, Kurz, *La leggenda dell'artista*, cit. (vedi nota 1), pp. 45-46.

9 Leonardo dedica a questo tipo di macchie e simili conformazioni casuali (cenere, nuvole, fanghi, pietre) altri passi: nel codice *Vat. Urb.*, 61v-62r, *Leonardo da Vinci. Libro di pittura*, cit. (vedi nota 6), 189, circa 1490-1492, *Leonardo da Vinci. Scritti artistici*, cit. (vedi nota 6), pp. 213-214, e nel medesimo codice, 35v, *Leonardo da Vinci. Libro di pittura*, cit. (vedi nota 6), n. [66], databile al 1492 circa, *Leonardo da Vinci. Scritti artistici*, (vedi nota 6), pp. 215-216. Su questo tema: C. Pedretti, *Le macchie di Leonardo*; «perché dalle cose confuse l'ingegno si desta a nove invenzioni» (*Libro di pittura*, f. 35 v, cap. 66), *Lecture vinciane* – XLIV, 17 aprile 2004, Firenze 2004. Per un'analisi assai completa del tema (e per questioni di spazio), è qui necessario rimandare al saggio di G. Berra, *Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIII, 2-3, 1999, pp. 359-388; «Nel corso del Cinquecento Anton Francesco Doni, esaltando la “fantasia” e l’“imaginativa”, ribadisce che “nelle nuvole” si possono individuare “animalacci fantastici, et castelli, con popoli et figure infini te

tema e infatti in un altro passo, databile al medesimo periodo (1492 circa), *Modo d'aumentare e destare lo 'ngegno a varie invenzioni*, torna a insistere sull'utilità delle macchie visibili su muri imbrattati e delle «pietre di varii misti» (ma anche della cenere del fuoco, delle nuvole, dei fanghi) a «destare lo ingegno a varie invenzioni»¹⁰. Il passo in cui è citato Botticelli va perciò molto al di là del giudizio espresso su di lui come pittore di «tristissimi paesi» ed è forse utile chiedersi se proprio l'evocazione di questo artista in un contesto di tale ampiezza non sia da interpretare con una maggiore articolazione¹¹. Nel brano emergono infatti con nettezza ruolo e funzione di Sandro come necessario interlocutore di Leonardo nello svolgersi del ragionamento.

Cosa dice esattamente Leonardo nel suo testo? Egli scrive che non è consigliabile, nella raffigurazione del paesaggio, limitarsi al solo lanciare la spugna contro il muro «come disse il nostro Botticella» e fermarsi a quelle macchie casualmente prodotte dal lancio, ritenendo che esse costituiscano il paesaggio stesso, finito. Le macchie, infatti, come il suono delle campane, possono essere fonte, o meglio strumento di invenzione, generando forme (e suoni) diverse, ma, di per sé non «insegnano» a finire nessun «particolare». Leonardo ammette che le macchie possano essere uno stimolo per l'esercizio mentale o concettuale del pittore, ma afferma che esse non sono parte del processo tecnico e pratico utile a realizzare e finire l'opera. Con decisione egli respinge perciò il mero uso del lancio della spugna come tecnica per l'esecuzione dei dipinti e dei paesaggi. Un ulteriore punto va sottolineato: Leonardo non scrive, ma dà per scontato che

ed diverse”», ivi, p. 373; il passo a cui si fa riferimento, che presenta le immagini casuali – macchie, nuvole – come suscitatrici della fantasia intesa come forma di “fantasticheria”, è in A.F. Doni, *Disegno, partito in più ragionamenti, ne' quali si tratta della scoltura et pittura, de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti*, Giolito di Ferrarii, Vinetia 1549, cc. 22 e 22r.

10 Vat. Urb., 35v, *Leonardo da Vinci. Libro di pittura*, cit. (vedi nota 6), n. [66], pp. 177-178 (e relativa nota).

11 P. Zambrano, *Le critiche di Leonardo ai paesaggi di Botticelli e il punto di svolta*, in P. Zambrano, J.K. Nelson, *Filippino Lippi*, Milano 2004, pp. 247-250, «La sentenza di Leonardo sulla tristezza dei paesi di Botticelli (cioè l'autore della *Primavera*) testimonia infatti di uno stacco netto nel modo stesso di pensare il paesaggio rispetto a come era stato fino a quel momento e non si può che dar ragione a Ernst Gombrich quando nota che per Botticelli i paesaggi altro non erano che macchie di colore prive della dignità di un contenuto e quindi dell'arte, ed il paesaggio è per lui uno sfondo più o meno accessorio che quasi mai esorbita, nella sua rappresentazione, dalla pratica e dagli schemi della bottega», citazione alla p. 247; il riferimento è a E.H. Gombrich, *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio* [1950], in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, traduzione di V. Borea, Torino 1970, pp. 156-177, nota 25. Sul medesimo tema: A. Cole, *The perception of beauty in landscape in the quattrocento*, in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, a cura di F. Ames-Lewis e M. Rogers, Brookfield 1988, pp. 28-43, specie pp. 29-33. Per una lettura dei rapporti tra Sandro Botticelli e Leonardo da Vinci in termini contrappositivi e di rivalità, si veda J.K. Nelson, *Leonardo contro Botticelli: nuovi spunti su un'antica rivalità*, in *Leonardo e Firenze. Fogli scelti del Codice Atlantico*, Firenze 2019, pp. 125-133 (con bibliografia); si vedano anche Id., *Botticelli's 'Virile Air': Reconsidering the Milan Memo of 1493*, in *Sandro Botticelli (1445-1510): Artist and Entrepreneur in Renaissance Florence*, atti del convegno (Firenze, 20-21 giugno 2014), a cura di G.J. van der Sman e I. Mariani, Firenze 2015, pp. 166-181 e Id., *Renaissance perspectives on Botticelli: Paolo Cortesi, Giovanni Aurelio Augurelli, Francesco Sansovino, and Leonardo da Vinci*, in *Encountering the Renaissance: Celebrating Gary M. Radke and 50 Years of the Syracuse University Florence Graduate Program in Renaissance Art*, a cura di M. Bourne e V. Coonin, New Jersey 2016, pp. 103-112.

l'invenzione venga suscitata dalle macchie, come dal suono delle campane, in base a quella specifica facoltà dell'essere umano, che lo porta a riconoscere, in conformazioni casuali e informi, alcune forme note (visive o non visive). Il tema posto riguarda perciò anche la questione delle così dette immagini casuali prodotte dalla natura stessa e dal caso, e che la mente umana è capace di ricomporre e identificare come forme note¹². Ed è proprio su questa capacità che fa leva l'argomentazione di Sandro: «come disse il nostro Botticella, che tale studio era vano, perché col solo gittare d'una spugna piena di diversi colori in un muro, esso lasciava in esso muro una macchia, *dove si vedeva un bel paese*» (il corsivo è mio). Nello spirito del dialogo, a questa posizione si contrappone la successiva argomentazione di Leonardo: «è ben vero che in tale macchia si vede varie invenzioni di ciò che l'om vole cercare in quella», ma «esse non t'insegnano finire nessuno particolare». Sembra perciò chiaro che Leonardo stia evocando e riassumendo uno scambio realmente avvenuto e che dunque Botticelli sia il suo interlocutore in quello che Ernst Gombrich ha definito un «dialogo d'atelier»¹³.

Quali altre informazioni fornisce il testo? Per prima cosa, ci fa capire che nelle botteghe fiorentine il lancio della spugna poteva essere una pratica in certa misura presente, che forse tale tecnica era stata sperimentata, che perciò sia Leonardo sia Botticelli potevano conoscerne l'esistenza non solo da Plinio e averne verificato direttamente gli esiti nella pratica della pittura. La spugna, del resto, come attesta il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, era, assieme con i pennelli e altri utensili, strumento utilizzato in diverse operazioni tecniche¹⁴. Oltre al riferimento alla fonte pliniana e cioè il ricordo dei lanci di Protogene e di Nealce, che ha un suo notevole peso, non è possibile inol-

12 Kris, Kurz, *La leggenda dell'artista*, cit. (vedi nota 1), pp. 44-49. Per le capacità proiettive della mente umana e le somiglianze accidentali, si veda ovviamente E.H. Gombrich, *Il potere di Pigmalione*, in *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, traduzione di R. Federici, Torino 1962 (ed. originale Washington 1959), III, pp. 129-135. Leon Battista Alberti tratta della capacità proiettiva in relazione alla nascita delle arti: L.B. Alberti, *De Statua*, a cura di M. Collareta, Livorno 1998, I, pp. 4-5. Come è noto, il tema era ben presente nel pensiero antico: «Il problema del riconoscimento di una figura nelle forme indistinte era stato trattato nell'antichità anche da Filostrato (vissuto tra II e III secolo d.C.) in un dialogo inserito nella sua "Vita di Apollonio di Tiana". Lo scrittore greco, attraverso il colloquio tra il filosofo Apollonio e il suo compagno di viaggio, approfondisce il motivo della capacità umana di scorgere forme significanti nelle nubi e la tendenza innata della mente a dare senso alle forme. Tale facoltà, secondo Filostrato, mette in luce uno degli aspetti più importanti dell'attività artistica: la possibilità di interpretare l'immagine solo con la partecipazione dell'osservatore», Berra, *Immagini casuali*, cit. (vedi nota 9), p. 362. Il testo di Filostrato è in *La vita del gran philosopho Apollonio Tianeos, composta da Philostrato scrittore greco, et tradotta nella lingua volgare da M. Lodovico Dolce*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venezia 1549, pp. 48-48r: «Ma Apollonio perciò non ischernendolo (perciocché no era acerbo nelle riprensioni) io non penso, disse, che tu habbi voluto intender questo; ma sì bene che le nubi niuna figura o imagine appresentano, ma sono portate dal caso quanto a Dio appartiene per lo cielo: anzi noi, che da Natura habbiamo la imitatione sì fatte forme fingiamo, et riduciamo nella mente».

13 E.H. Gombrich, *L'immagine nelle nubi*, in *Arte e illusione*, cit. (vedi nota 12), VI, p. 230.

14 In C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza, 2003, vi sono numerose indicazioni di uso della spugna per operazioni particolari; per fare solo qualche esempio: per applicare le lacche (capitolo LXXII), per bagnare le superfici e dare il bolo ad una tavola (capitolo CXXXI), per verniciare le tavole (capitolo CLV), per preparare le tele da disegnare per i ricamatori (capitolo CLXIV).

tre trascurare l'altissimo grado di empirismo (unito certamente alle attese e abitudini visive del pubblico) che pervadeva la pratica artistica nella bottega fiorentina. Proprio riguardo alla realizzazione di fondi di paesaggio, Cennino Cennini indicava *Il modo del ritrarre una montagna del naturale* non in una attenta osservazione della montagna (cioè una «investigazione» non «brieve» e non «semplice», per utilizzare le parole di Leonardo), suggerendo al contrario di creare in bottega una montagna ottenuta “trucando” delle grosse pietre: «Se vuoi pigliare buona maniera di montagne e cche paino naturali, togli di pietre grandi, che sieno scogliose e non pulite; e ritra'ne del naturale, daendo i lumi e schuro secondo che lla ragione t'acchonsente»¹⁵.

Nello scambio riportato da Leonardo, è evidente la posizione sostenuta da Botticelli: la pratica descritta da Plinio si poteva utilizzare perché nella macchia lasciata dalla spugna sul muro si vedeva, cioè il pubblico avrebbe visto, un bel paese. Botticelli confidava perciò nelle abitudini percettive dello spettatore. Ciò che qui importa è però che il testo di Leonardo testimoni che i due artisti dovevano avere discusso di tale pratica, sia sulla scorta del racconto pliniano sia sulla scorta di prassi di bottega note ad entrambi. Se così non fosse, perché menzionare Botticelli e farne l'interlocutore di una questione tanto complessa? Nella breve, ma preziosa evocazione di Leonardo si coglie perciò l'eco di conversazioni dentro e fuori le botteghe, ragionamenti fiorentini, mai sopite discussioni legate al mestiere la cui portata perdurava evidentemente ancora negli anni milanesi.

Dal momento che il brano viene datato dagli specialisti al 1492 circa, lo scambio menzionato, e forse anche altri analoghi, dovettero avvenire prima della partenza di Leonardo per Milano, cioè prima del 1482 e forse quando entrambi gli artisti frequentavano, a diverso titolo, la bottega del Verrocchio¹⁶, senza però escludere che abbiano avuto luogo in seguito, in circostanze a noi ignote. Ma rimanendo a date più certe, cioè gli anni settanta, un dipinto come il *Battesimo di Cristo* di Verrocchio-Leonardo appare come l'opera perfetta ad avere suscitato più di una riflessione sul tema del paesaggio, anche perché a Botticelli si è tornati, in anni recenti, ad attribuire l'esecuzione dell'angelo al centro della tavola¹⁷. Resta da chiedersi se sia davvero e solo una questione di artisti al lavoro in bottega e della critica ad una pratica artistica. Oppure se nel testo di Leonardo risuoni, ancora una volta, nella distanza del tempo e dei luoghi, la critica al sistema e ai metodi della bottega fiorentina. Nel passo si riconosce infatti lo svolgersi del tema evidenziato da Giovanni Romano: «Nuovamente si presenta l'alternativa tra una possibile verità rivelata di persona e l'uso dissimulato di una formula tramandata

15 Cennini, *Il libro dell'arte*, cit. (vedi nota 14), cap. LXXXVIII, p. 129.

16 D.A. Brown, *Leonardo nella bottega del Verrocchio*, in *Lo sguardo degli angeli. Verrocchio, Leonardo e il "Battesimo di Cristo"*, Milano 1998, pp. 38-59.

17 A. Natali, *Lo sguardo degli angeli*, in *Lo sguardo degli angeli*, cit. (vedi nota 16), pp. 60-94. Si veda in particolare alle pp. 75-78 per l'ipotesi che anche Botticelli possa avere collaborato a questa opera, proposta che prende forza dai calzanti confronti con alcune figure della *Pala di Sant'Ambrogio* di Sandro, agli Uffizi.

per tradizione di mestiere»¹⁸, sempre tenendo conto del fatto che questa polarità ben difficile da risolvere è complicata da una questione di fondo, pure evidenziata da Romano, e cioè la: «contraddizione tra esperienza empirica, la ricerca scientifica e l'ambizione enciclopedica da una parte, e la celebrazione della mente umana al di sopra di tutte le cose dall'altra»¹⁹.

E infine, vale la pena soffermarsi sul “nostro” Sandro. Se è vero, come scrive Horne nel 1908, che con le sue parole «Leonardo alludes to him as one of the acknowledged masters of Florence at that time»²⁰, una lettura più articolata era stata data da John Archer Crowe già nel 1886. Egli, trattando del contrasto tra Leonardo e Michelangelo, riflette proprio sul senso da attribuire all'espressione «nostro Botticella», nella quale coglie rispetto e non dilleggio:

Si je rappelle ce contraste, ce n'est pas pour essayer d'y faire la part de la vérité et de l'exagération, mais pour rappeler qu'une même amitié unissait ces deux grands rivaux, si diversement appréciés, à Sandro Botticelli. En effet, Michel-Ange, lorsqu'il voulut, en 1496, correspondre avec Laurent II de Médicis, n'eut pas d'autre confident que le vaillant élève de Fra Filippo, et Léonard dans un des rares passages de ses écrits où il fait allusion aux peintres, ses contemporains, ne parle qu'avec respect de “notre Botticelli”²¹.

Ma fu Herbert Horne a mettere a fuoco il senso e il contesto del passo, osservando che Leonardo, con la sua evocazione e con l'includere Sandro nel suo ragionamento, ne fissa la posizione critica, conservando e tramandando in questo modo la memoria di più antiche conversazioni fiorentine che, anni dopo, ancora risuonavano con la voce di Botticelli. Al tempo stesso Horne ne ricorda il carattere e lo spirito faceto.

What Leonardo here says, truly enough, of Botticelli, is that he accounted the painting of landscape for its own sake “a vain study”; and this, from the point of view of Leonardo, was a great fault, or, at least, a great limitation: but Leonardo does not assert that Botticelli himself painted wretched landscapes. The saying of Botticelli's which Leonardo here preserves, was obviously said in that paradoxical spirit which characterizes more

18 G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino 1978, pp. 42-51, citazione alla p. 46.

19 Ivi, p. 48.

20 Horne, *Alessandro Filipepi*, cit. (vedi nota 2), p. 29. Su una diversa interpretazione del passo, in termini di polemica, e dell'espressione «nostro Botticella», si veda *Leonardo da Vinci, I documenti e le testimonianze contemporanee*, a cura di E. Villata, Milano 1999, pp. 91-92, doc. 105, dove l'autore ipotizza anche che il testo fosse forse destinato ad essere pronunciato in pubblico.

21 J.A. Crowe, *Sandro Botticelli*, 1, “Gazette des Beaux-Arts”, XXXIV, 2, 1886, pp. 177-187, citazione alla p. 178. A pagina 183, ancora Crowe, riferendosi a quanto narrato da Leonardo e in relazione alla *Pala Bardi*, alla perduta *Madonna con il Bambino e sette angeli* già a Berlino e alla loro tecnica esecutiva: «Léonard a dit dans son *Traité su la peinture* qu'il fallait éviter les errements de Botticelli qui croyait qu'avec une éponge imprégnée de couleurs jetée contre un panneau on produisait un paysage d'un seul coup. J'avoue que je ne vois aucune trace de ce procédé facile dans les oeuvres de Sandro Botticelli».

than one of his sayings which have come down to us. No Florentine painter had a finer eye for nature in his landscapes than Botticelli, yet his landscapes are always introduced into his pictures, in an accessory way, as backgrounds to his figures²².

Senza contare che tra l'interlocutore (anche in termini paradossali) in un dialogo tra artisti e il pittore di paesaggi (se pur accessori alla figurazione delle storie), c'è differenza, Horne coglie un punto cruciale del racconto di Leonardo e cioè l'aspetto "paradossale" della provocazione di Sandro, aspetto legato allo spirito del pittore. «Huomo molto piaceuole et faceto» lo descrive l'Anonimo Magliabechiano²³, come ci è noto anche attraverso Vasari che ne ricorda le provocazioni²⁴. E forse proprio grazie a questo «paradoxical spirit», Sandro Botticelli fu uno dei pochi artisti capaci di tenere testa a Leonardo, lasciando nel suo pensiero una memoria incancellabile delle loro giovanili conversazioni.

2. Il velo di Timante e quello di Botticelli

Sono ormai non innumerabili, ma infiniti gli studi dedicati a Botticelli e l'antico, al punto che perfino farne una sintesi che rimandi alla principale bibliografia, anche solo per le così dette mitologie botticelliane, sarebbe impossibile. Tali studi, da Warburg in giù, si sono concentrati su due tematiche principali: fonti testuali delle opere di Sandro e fonti iconografiche. Per entrambi i filoni si tratta per lo più delle medesime opere, un ristretto numero: la *Primavera*, la *Nascita di Venere*, *Pallade e il Centauro*, la *Calunnia* e pochissime altre. I dipinti elencati pongono entrambe le questioni, probabilmente perché la matrice antica (o anticheggiante) dei soggetti, e quindi dell'iconografia, non solo ha imposto al pittore una formalizzazione all'antica nell'abbigliamento delle figure e nell'ornato generale, ma ha richiesto anche, dato assai più importante, l'adozione di formule espressive e gestuali mutate dall'antico e pressoché esclusivamente dalla scultura, cioè quasi la sola fonte disponibile per Botticelli e per i suoi contemporanei.

22 Horne, *Sandro Botticelli*, cit. (vedi nota 2), p. 29.

23 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. 104: «huomo molto piaceuole et faceto»; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, I-VIII, Firenze 1966-1987, III Testo, 1550, p. 517: «Dicesi che Sandro era persona molto piacevole e faceta».

24 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 23), III Testo, 1568, pp. 517-519. Per le facezie e provocazioni di Botticelli e per gli aneddoti aggiunti da Vasari nell'edizione del 1568, si rimanda a P. Zambrano, *Botticelli et Vasari: points et réflexions sur la biographie du peintre*, in *Botticelli Artiste & Designer*, catalogo della mostra (Paris, Musée Jacquemart-André, 10 settembre 2021-24 gennaio 2022), a cura di A. Debenedetti e P. Curie, Bruxelles 2021, pp. 44-55, «En 1568, Vasari ajoute à son texte, comme on le sait, deux longues anecdotes à caractère biographique. Comparés à la version de 1550, d'une concision saisissante, ces récits plus prolixes, qui s'inscrivent dans la tradition littéraire de la nouvelle florentine, nous montrent certes une personnalité encline à la plaisanterie, mais ne font par ailleurs qu'en souligner davantage le trait caractériel» (p. 48).

Questa adesione avviene però solo in alcune opere, quelle sopra citate. Molte altre mostrano che egli fu invece particolarmente interessato ad adottare strumenti espressivi già impiegati dai pittori antichi, qualcosa che egli poté acquisire grazie alla narrazione di Plinio e anche alla mediazione di Alberti. Questi testi gli offrivano infatti le descrizioni delle formule visive che gli antichi avevano inventato e poi impiegato e che potevano essere usate in qualsiasi contesto narrativo e non solo nelle raffigurazioni di soggetti all'antica o derivati da fonti visive antiche.

In particolare, sin da giovane, al principio degli anni settanta del Quattrocento e alle sue prime prove, Sandro comincia a sperimentare, inizialmente in modo timido, diverse varianti del velo di Timante la cui invenzione è narrata da Plinio nella biografia di quel pittore antico, impegnato a dipingere un *Sacrificio di Ifigenia*, «nel quale aveva rappresentato tutti i presenti mesti e in particolare lo zio, ed aveva esaurito tutta la gamma figurativa della tristezza, velò il volto del padre che non poteva riprodurre in maniera degna»²⁵. L'episodio è tramandato sia da Lorenzo Ghiberti nei *Commentari*, sia da Leon Battista Alberti, il quale nel *Della Pittura* lo menziona nel secondo libro, là dove tratta della raffigurazione dei movimenti dell'animo. Botticelli aveva dunque modo di conoscere il velo di Timante attraverso diverse fonti, oltre quella antica. Egli poté perciò fare sua questa figura retorica della pittura greca, provando a modulare diverse soluzioni che potessero rendere le molteplici gradazioni letterarie e quindi visive della tristezza e del dolore. Da un punto di vista figurativo, il velo di Timante si traduce nel nascondimento del volto e consiste in un potente dispositivo capace di far comprendere allo spettatore che il pittore ha solo un ultimo strumento a disposizione per raffigurare il dolore estremo: il volto celato.

Subito prima di raccontare di come Timante fosse riuscito a raffigurare la sofferenza del padre di Ifigenia, Leon Battista Alberti spiega: «E così qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto appartenga a ornare o a insegnarti la storia»²⁶. Il principio che sottende questa affermazione risiede nella convinzione che: «Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movi-

²⁵ Plinio, *Storia Naturale*, cit. (vedi nota 7), 35, 36, 72-74, p. 373; L. Ghiberti, *I Commentari* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333), introduzione e cura di L. Bartoli, Firenze 1998, I, VIII.7, p. 71, «dipinse tutti intorno maninconiosi e nel volto, nel quale consumò tutto l'atto della malinconia; el volto del padre velò, el quale degnamente non potea mostrare»; L.B. Alberti, *De Pictura* (*Della Pittura*), in L.B. Alberti, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, I-III, Bari 1960-1973, III, 1973, II, 42, p. 74: «Lodasi Timantes di Cipri in quella tavola in quale egli vinse Colocentrio, che nella imolazione di Efigenia, avendo finto Calcante mesto, Ulisse più mesto, e in Menelao poi avesse consunto ogni suo arte a molto mostrarlo adolorato, non avendo in che modo mostrare la tristezza del padre, a lui avulse uno panno al capo, e così lassò si pensasse qual non si vedea suo acerbissimo merore». Per una riflessione sulla ricezione del *topos* di Timante, specie nelle fonti post-albertiane, si rimanda a J. Montagu, *Interpretations of Timanthes's Sacrifice of Iphigenia*, in *Sight & Insight – Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85*, a cura di J. Onians, London 1994, pp. 305-325. Sul velo di Timante come strumento generatore di una «figura incompleta», si veda E. Gombrich, *Riflessioni sulla rivoluzione greca*, in *Arte e illusione*, cit. (vedi nota 12), IV, p. 172.

²⁶ Alberti, *Della Pittura*, cit. (vedi nota 25), II, 42, pp. 72-74.

mento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova rapace di cose a sé simile, che piangiamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianci con chi si duole»²⁷. Il velo di Timante è perciò un mezzo efficacissimo a sollecitare empatia, a ornare la storia, a insegnarla. Avendo anche una funzione didascalica, esprime il gradiente massimo del dolore, quello inesprimibile e perciò senza volto. Botticelli sembra cogliere proprio l'indicazione albertiana: ornare e insegnare la storia, sollecitando empatia. Per la prima volta nella tavoletta con *La scoperta del cadavere di Oloferne* degli Uffizi (1470 circa, inv. 1890, n. 1487; fig. 1) l'uomo tra i due barbuti manifesta il suo orrore comprendo il volto con le mani. Nella *Punizione dei ribelli* (Cappella Sistina), uno dei due personaggi che sprofondano nella voragine aperta nel terreno ha il volto coperto e al centro della scena, una seconda figura tiene eloquentemente il mantello chiuso sul volto chino. Lo stesso strumento espressivo è impiegato nel *Compianto sul Cristo morto* del Poldi Pezzoli a Milano (1499-1500 circa, inv. 1558), dove, nella parte sinistra, una donna sta completamente avvolta dal mantello e ne vediamo solo le mani serrate sul viso, a tenere un lembo di stoffa (fig. 2). Tutta chiusa nel suo velo di Timante, collocata in una scena di altissima e trattenuta tensione drammatica, questa sagoma va comparata con la Madonna, priva di sensi, al centro, in una sorta di bilanciamento retorico che funziona per sottrazione. Quasi tutti i personaggi hanno gli occhi chiusi, la donna ha il volto completamente coperto, nessuno sguardo a cercare né conforto né attenzione. Ancora nelle più tarde *Storie di san Zanobi* (divise tra Londra, New York, Dresda) Botticelli verifica con saggezza e parsimonia la progressione di questo mezzo espressivo secondo le gradazioni psicologiche delle storie raffigurate.

La palestra nella quale Sandro poté esplorare, per anni, ogni anfratto della sofferenza e del dolore umano fu il cantiere dei disegni per la *Divina Commedia*²⁸. Se rimando ad altra sede per un approfondimento su questo tema, credo che riguardo all'occultare alla vista, sia qui almeno da segnalare una sorta di ribaltamento del velo di Timante nel disegno per il canto XVIII (*Inferno*, ottavo cerchio, Malebolge) in cui Dante si copre gli occhi e in quello per il canto IX (quinto cerchio), in cui Virgilio copre, con amore, gli occhi di Dante, terrorizzato di fronte alla Medusa. E in molteplici canti, e specie nell'*Inferno*, si scorgono figure di dannati delle quali intuiamo l'angoscia nei tanti volti celati, coperti e negati alla vista dello spettatore e segnalo solo ad esempio, le tavole per i canti XII, XIII, XV, XIX.

Ma è soprattutto nelle opere ancora più mature, nelle *Storie di Virginia e di Lucrezia* oggi a Bergamo (1505 circa, Accademia Carrara, inv. MR 00002) e Boston (1505

²⁷ Ivi, II, 41, p. 70.

²⁸ Per i disegni di Botticelli per la *Divina Commedia* si rimanda a Sandro Botticelli. *Pittore della Divina Commedia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie Papali al Quirinale, 20 settembre-3 dicembre 2000), a cura di S. Gentile, I-II, Milano-Genève 2000.

circa, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. P16e20; fig. 3)²⁹, che Sandro, forte ormai del viaggio dantesco, mette alla prova ogni potenzialità del velo di Timante come figura retorica e strumento espressivo, proponendo una vera e propria campionatura degli effetti visivi legati alla scala del dolore. Nella parte centrale della tavola, dove i personaggi sono raccolti attorno al catafalco di Lucrezia, ognuno dei presenti reagisce in maniera diversa all'evento. Di alcuni di loro Botticelli ha coperto il volto in una vera e propria *escalation* della negazione: nel gruppo di figure a destra (fig. 4), una è parzialmente avvolta nel mantello e ne vediamo solo gli occhi (chiusi) e il naso. Alla sua sinistra, un secondo dolente è interamente serrato entro la sua cappa. Ai piedi della colonna di porfido sormontata dalla statua di David, ancora una figura che è solo una sagoma abbandonata sul piedestallo, chiusa nel suo mantello. A sinistra, un uomo con l'armatura luccicante di blu, d'argento e di bianco è chinato, con le mani sull'elmo bellissimo ripiegato sul petto. Accanto a lui, seduto di traverso su un piccolo sgabello, un altro soldato, rannicchiato e sconfitto dal dolore, ha ormai poggiato la testa su un braccio e in una mano ha ancora un'inutile spada d'acciaio scintillante (fig. 5). Attorno al 1505, dopo anni di tenaci e mai interrotte sperimentazioni, la *Morte di Lucrezia* di Botticelli appare dunque come il punto di arrivo di un lungo esercizio sul velo di Timante di Plinio (e di Alberti e Ghiberti) e cioè sul linguaggio che i pittori antichi avevano inventato e i moderni stavano imparando a parlare.

29 Per un recente approfondimento delle due opere si rimanda a *Le Storie di Botticelli, tra Boston e Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 12 ottobre 2018-28 gennaio 2019), a cura di M.C. Rodeschini e P. Zambrano, Milano 2018; *Botticelli Heroines + Heroes*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 14 febbraio-19 maggio 2019), a cura di N. Silver, London 2019.



1. Sandro Botticelli, *Storie di Giuditta. La scoperta del cadavere di Oloferne*, 1470 circa, tavola, 31 x 25 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 1487



2. Sandro Botticelli, *Compianto sul Cristo morto*, 1499-1500 circa, tavola, 106 x 71 cm, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1558



3. Sandro Botticelli, *Storia di Lucrezia*, 1505 circa, tavola, 83,8 x 176,8 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. PI6e20



4. Sandro Botticelli, *Storia di Lucrezia*, particolare, 1505 circa, tavola, 83,8 x 176,8 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. PI6e20



5. Sandro Botticelli, *Storia di Lucrezia*, particolare, 1505 circa, tavola, 83,8 x 176,8 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. PI6e20

LA VIA ALL'«ULTIMA PERFEZIONE DELL'ARTE»:
LUCA SIGNORELLI NELLE VITE DI GIORGIO VASARI

Cristina Galassi

Dopo la *Cronaca rimata* ovvero *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro, Duca d'Urbino, poema in terza rima*, scritto fra il 1482 e il 1487 da Giovanni Santi¹, – «uno sguardo gettato là proprio a volo d'uccello sulla pittura intra Tevere e Arno», come ha scritto Pietro Scarpellini nell'indimenticabile monografia pubblicata per le Edizioni per il Club del Libro di Milano del 1964², subito dopo la feroce stroncatura di Roberto Longhi a seguito della mostra monografica cortonese del 1953³ –, dove l'accenno a Luca è fuggevole ma calzante definendo l'artista, accanto a Perugino «divin pictore» «e' l Cortonese Luca, de ingegno e spir(i)to pelegrino»⁴; dopo la fugace citazione di Luca Pacioli nella *Summa de arithmetica*⁵, gli accenni di Paolo Cortesi nel *De cardinalatu* (1510)⁶, di Sigismondo Tizio nelle *Historiae Senenses* (1513) riguardo la Pala Bichi in Sant'Agostino a Siena⁷ e dell'Anonimo Magliabechiano sulle pitture della Cappella Sistina⁸, tocca a Giorgio Vasari, nelle due edizioni delle *Vite de' più eccellenti pittori*

1 G. Santi, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro, Duca d'Urbino*, poema in terza rima (Codice Vat. Ottob. Lat 1305), a cura di L. Michelini Tocci, I-II, Città del Vaticano 1985.

2 P. Scarpellini, *Luca Signorelli*, Milano 1964, p. 75.

3 Con sorprendente rapidità uscirono, a mostra ancora aperta, due recensioni su “Paragone”, una a firma di Alberto Martini e una a firma di Roberto Longhi, entrambe molto dure nei confronti dell'iniziativa. Longhi usò lo stratagemma di demolire la “tegola” di Orvieto per distruggere l'intera mostra mentre Martini attaccò duramente sia i promotori della mostra che l'artista. Sull'argomento A. Martini, *Mostra di Luca Signorelli*, “Paragone”, XLV, 1953, pp. 53; R. Longhi, *Dubbj su una 'tegola' (o su un 'mattone') alla Mostra del Signorelli*, “Paragone”, XLV, 1953, pp. 56-64. Per le altre recensioni e giudizi critici F.F. Mancini, *Una tegola per la critica*, in *Luca Signorelli*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria; Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo; Città di Castello, Pinacoteca Comunale, 21 aprile-26 agosto 2012), a cura di F. De Chirico, V. Garibaldi, T. Henry, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo 2012, pp. 39-45. Per la fortuna critica di Signorelli F. De Chirico, *La fortuna di Luca Signorelli: letterati, studiosi, committenti, critici ed eruditi*, Ivi, pp. 31-37; B. Cirulli, *Dall'oblio alla riscoperta: Signorelli nella critica d'arte tra Ottocento e Novecento*, in *Luca Signorelli e Roma*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 19 luglio-3 novembre 2018), a cura di F. Papi e C. Parisi Presicce, Roma 2019, pp. 116-121; F. Papi, *Dall'oblio alla riscoperta: Signorelli nel mercato antiquario*, Ivi, pp. 124-132; Ead., *Corpo e anima nelle invenzioni di Luca Signorelli*, Ivi, pp. 77-85.

4 Santi, *La vita*, cit. (vedi nota 1), p. 674.

5 L. Pacioli, *Summa de arithmetica, geometria, proportioni: et proportionalità*, Venezia 1494, f. 2r: «E in Cortona Luca del nostro Maestro Pietro degno discipulo».

6 P. Cortesi, *De Cardinalatu* [1510], in K. Weil-Garris Brandt, J.F. D'Amico, *The Renaissance Cardinal's ideal palace: a chapter from Cortesi's De Cardinalatu*, Roma 1980, pp. 45-123: «Lucae Cortonensi homini in pingendo frugi et naturam vereconde imitanti».

7 S. Tizio, *Historiae Senenses, sub anno*, Siena, Biblioteca Comunale, Ms. B III 12, VII, f. 461.

8 K. Frey, *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*, Berlin 1892, p. 114.

scultori e architettori, il compito di consegnare, con un contributo di grande importanza per la letteratura artistica anche delle epoche successive, il più compiuto e vibrante ritratto artistico del cortonese. Voglio ricordare che Vasari fu anche collezionista dei disegni di Signorelli: il suo *Libro de' disegni* non era una raccolta disomogenea, ma un museo “portatile”, cartaceo, una sorta di visualizzazione della storia dell’arte che il biografo aretino andava ricostruendo nelle *Vite* e di cui facevano parte numerosi artisti di cui aveva trattato nella prima edizione⁹.

Svilupperò quelli che, a mio giudizio, sono i punti fondamentali del profilo che Vasari traccia del cortonese:

- 1) la formazione pierfrancescana (Signorelli fu “creato e discepolo” del grande Piero);
- 2) i rapporti con l’ambiente fiorentino al tempo di Lorenzo il Magnifico;
- 3) dall’edizione del 1568 una nuova interpretazione di Luca Signorelli, soprattutto in relazione al ciclo orvietano, come precursore di Michelangelo.

Accanto a questo potremmo dire “pilotato” rapporto Signorelli-Michelangelo, la *Vita* del cortonese è ricca di spunti ed intuizioni felici, in parte suggerite già da Pietro Scarpellini¹⁰:

- 1) «il sapere di Luca nello splendore delle armi e nelle riverberazioni», che coglie il particolare carattere metallico del colore di Signorelli;
- 2) il suo gusto per le «cose ingegnose», che riprende un concetto già espresso nella *Cronaca rimata* di Santi in quel riferimento ad uno spirito bizzarro, eccelso, «peregrino»;
- 3) il nuovo valore dato al nudo già dalla prima edizione («mostrò il modo dell’usare le fatiche negli ignudi e quegli con grande difficoltà e benissimo modo mostrò potersi far vivi»);
- 4) il suo essere maestro di una scuola e, infine;
- 5) il suo potente ritratto umano che, nella caratterizzazione psicologica dell’artista, ci tramanda, pur in un episodio aneddotico (il racconto del figlio ucciso e disegnato nudo), l’idea della vittoria sulla morte attraverso l’arte. Da ultimo, forse un ritratto particolarmente benevolo del pittore, del quale, come vedremo, Vasari si dichiara discendente, funzionale, quindi, alla propria autocelebrazione e all’economia delle *Vite* nella loro interezza.

⁹ Per i disegni di Signorelli, C. Van Cleave, *Luca Signorelli as a Draughtsman*, tesi di dottorato, Oxford University 1995, pp. 5-6; Ead., *Signorelli disegnatore*, in *Luca Signorelli*, cit. (vedi nota 3), pp. 117-123.

¹⁰ Scarpellini, *Luca Signorelli*, cit. (vedi nota 2), pp. 77-78.

Luca Signorelli, pittore eccellente, del quale secondo l'ordine de' tempo dovemo ora parlarne, fu ne' suoi tempi tenuto in Italia tanto famoso e l'opere sue in tanto pregio quanto nessun altro in qualsivoglia tempo sia stato già mai, perché nell'opere che fece di pittura mostrò il modo di fare gl'ignudi e che si possono si bene con arte e difficoltà far parere vivi. Fu costui creato e discepolo di Pietro dal Borgo a Sansepolcro, e molto nella sua giovinezza si sforzò d'imitare il maestro, anzi di passarlo. Mentre che lavorò in Arezzo conesso lui, tornandosi in casa di Lazzero Vasari suo zio, come s'è detto, imitò in modo la maniera di detto Pietro, che quasi l'una dall'altra non si conosceva¹¹.

Così l'incipit della Giuntina nel quale si evidenzia subito il principio di imitazione delle opere dei maestri e il concetto del loro superamento. Laura Riccò ha scritto giustamente come «le singole vite» non sono «estrane l'una all'altra, tenute insieme solo in virtù di raccordi puramente nominali, ma sono correlate in base a leggi precise». «Le Vite – prosegue Riccò – sono quindi storia e storia “continua”, priva di cesure e non analizzabile seguendo criteri antologici, poiché i singoli membri e i tre capitoli invece di frantumare il percorso lo compongono come un mosaico in cui le svariate tessere e le figure, se mantengono i propri contorni definiti, danno luogo, tuttavia, conglobandosi tra loro, ad un organismo omogeneo»¹². Ogni vita, inoltre, poiché va letta in una prospettiva storica al cui interno si compone la rassegna degli artisti, è anche «narrazione del progresso»¹³ delle tre arti verso la perfezione attraverso la continua correzione degli errori commessi dai pittori precedenti.

«La stessa struttura dell'opera – aggiunge Giorgio Patrizi in *Narrare l'immagine* – offre una drammatizzazione dei personaggi e dei rapporti che la successione stabilisce tra di loro. Il disegno di una linearità progressiva che *Le Vite* compongono organizza al proprio interno personalità di artisti e di epigoni, di allievi che superano i maestri, di testimoni dei momenti di decadenza, di geni che hanno fatto avanzare la ricerca della bellezza e della grazia»¹⁴.

La visione vasariana trova conferma nella biografia di Luca Signorelli, quale viene presentata nelle due edizioni uscite per i torchi dello stampatore ducale Lorenzo Torrentino nel 1550 e dei Giunti nel 1568¹⁵. Il dialogo costante fra la vita e le opere

11 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, 6 voll., III, Firenze 1971, pp. 633-634. Il passo è già presente, con minime variazioni, in Torrentiniana, ad esclusione della notazione che riguarda l'interessata notazione “parentale”. D'ora in poi indicheremo con T l'edizione Torrentiniana del 1550 e con G l'edizione Giuntina del 1568.

12 L. Riccò, *Vasari scrittore. La prima edizione del libro delle Vite*, Roma 1979, pp. 7-8.

13 G. Patrizi, *Narrare l'immagine: la tradizione degli scrittori d'arte*, Roma 2000, p. 47.

14 Ivi, p. 58.

15 Nonostante il testo vasariano sia stato scandagliato da tutta la storiografia artistica, un confronto fra le due edizioni è stato proposto per la prima volta da C. Galassi, *Con gli occhi di Vasari: Luca Signorelli tra Torrentiniana e Giuntina*, in *Luca Signorelli*, cit. (vedi nota 3), pp. 23-29, da integrare con G. Vasari, *Das Leben des Paolo Uccello, Piero della Francesca, Antonello da Messina und Luca Signorelli*, Berlin 2012. Per

dell'artista, la loro analisi, talora molto puntuale attraverso la descrizione ecfrastica, i dati significativi che si estrapolano anche dalle biografie di altri artisti, si articolano nella ricostruzione dell'ambiente di lavoro del maestro e nell'attenzione ai rapporti con la città di nascita e con quella di Arezzo¹⁶, patria, secondo Vasari, di ben cinque artisti – in realtà solo tre veramente aretini –, che nella Giuntina ricevono la loro definitiva consacrazione grazie ad una biografia corredata da un ritratto: Parri Spinelli, Niccolò Aretino, Piero della Francesca, Lazzaro Vasari e, appunto, Luca Signorelli, gli ultimi tre, come vedremo, legati tra loro da un doppio filo rosso.

Anche il ruolo svolto da Luca Signorelli nell'economia dell'opera viene a chiarirsi, come per altri maestri “imperfetti” della seconda età, proprio nel passaggio dalla Torrentiniana alla Giuntina, quando l'artista, di cui Vasari ha sforbiciato nella nuova edizione l'incipit moraleggiante («Chi ci nasce di buona natura non ha bisogno nelle cose del vivere di alcuno artificio»¹⁷) e l'epitaffio di congedo esistente in T (lo commenteremo alla fine), a tutto vantaggio di una più massiccia documentazione che tende all'eshaustività, assurge, grazie soprattutto al ciclo figurativo della Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto, a figura chiave del Rinascimento, diventando, insieme a Masaccio, uno degli artisti-modello che ispireranno il genio del Buonarroti ed ergendosi, quindi, in virtù di ciò, sugli altri maestri “imperfetti” della seconda età.

Del resto, la scelta operata relativamente a Signorelli si allinea con una prassi che si consolida proprio nella seconda edizione delle *Vite* che, concepite inizialmente come integrazione degli *Elogia* di Paolo Giovio, si allontanano progressivamente dal modello strutturale a tre elementi (ritratto dell'artista, breve sunto biografico introdotto da un proemio moraleggiante, epitaffio finale) per privilegiare una visione più articolata e documentata¹⁸. Quanto al ritratto xilografato che viene preposto alla biografia, come per gli altri artisti, solo in Giuntina, e che corrisponde al ritratto di Signorelli inserito da Vasari in uno degli ovali della Sala della Fama e delle Arti nella propria casa ad Arezzo, è stato già evidenziato da Tom Henry che si tratti di un errore di Vasari, che avrebbe in buona sostanza scambiato il ritratto di Vitellozzo Vitelli nella collezione di

la lettura della biografia di Signorelli in Vasari: Scarpellini, *Luca Signorelli*, cit. (vedi nota 2), pp. 77-78; S.N. James, *Vasari on Signorelli: The origins of the “Grand Manner of Painting”*, in *Reading Vasari*, a cura di A.B. Barriault, London 2005, pp. 75-87; L. Torricini, *Giorgio Vasari e Luca Signorelli: due vite a confronto*, in *Arezzo e Vasari: Vite e Postille*, atti del convegno (Arezzo, 16-17 giugno 2005), a cura di A. Caleca, Foligno 2007, pp. 59-66, che ha analizzato soprattutto la parte relativa alla presunta parentela tra Signorelli e Vasari; P.L. Rubin, *Giorgio Vasari: art and history*, New Haven 1995, p. 228; M. Melani, M. Spagnolo, *Il Quattrocento aretino di Vasari*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini, A. Giannotti, Firenze 2008, pp. 11-22, in particolare p.18; T. Henry, *La Vita e l'Arte di Luca Signorelli*, Città di Castello 2014, pp. 1-16 (prima edizione inglese New Haven-London 2012).

16 Sull'argomento Melani, Spagnolo, *Il Quattrocento*, cit. (vedi nota 15), pp. 11-22.

17 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 633 (T).

18 Sull'argomento Patrizi, *Narrare l'immagine*, cit. (vedi nota 13), p.17; F. Pellegrino, *Topoi e storiografia negli epitaffi vasariani*, in *Percorsi Vasariani tra le arti e le lettere*, atti del convegno (Arezzo, 7-8 maggio 2003), a cura di M. Spagnolo e P. Torriti, Montepulciano 2004, pp. 109-130, in particolare p. 114.

Bernard Berenson di Villa I Tatti a Firenze, firmato dal cortonese e realizzato alla fine del Quattrocento: l'equivoco sarebbe scaturito proprio dalla firma sottostante, erroneamente interpretata per una didascalia del personaggio in effigie¹⁹.

La critica è sostanzialmente concorde nel ritenere, infatti, che il vero ritratto dell'artista sia quello da lui consegnatoci, con potente realismo, nella Cappella Nova del Duomo di Orvieto entro il 1504, nell'episodio con le *Storie dell'Anticristo*, là dove l'artista si autoritrae, insieme a Beato Angelico, autore della prime due vele della volta della cappella, alla estrema sinistra della scena, ritratto replicato nella celebre tegola del Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto.

A proposito del volto di Signorelli, interpretato in relazione alle opere del periodo più tardo, secondo un'equazione arte/vita indubbiamente suggestiva, Adolfo Venturi, nella monografia pubblicata nel 1921 per i fratelli Alinari, ne avrebbe scritto in questo modo: «Il Signorelli degli ultimi anni si sarebbe fatto differente dal tipo rude, abbronzato, semplice, montanaro, quale si vede nel suo ritratto ad Orvieto. Quel tipo forte di boscaiuolo, che tagliava i suoi nudi a colpi d'accetta, si sarebbe affloscito e rinfronzito. Comunque, egli aveva dato all'arte la vita de' suoi anni migliori»²⁰.

Così, se il passaggio dalla seconda alla terza epoca che in T è segnato dalla «pittura d'una maniera vaga et onorata di colori» di Pietro Perugino²¹, in G lascia il posto al disegno «delli ignudi particolarmente» e alla «grazia della invenzione e disposizione

19 Vasari disegnò probabilmente una copia di questo ritratto mentre si trovava a Città di Castello nel 1534 annotandovi forse il nome dell'autore e confondendolo successivamente con il nome della persona ritratta. Sull'argomento T. Henry, in L.B. Kanter, G. Testa, T. Henry, *Luca Signorelli*, Milano 2001, p. 190, scheda 43; *The Bernard and Mary Berenson collection of European paintings at I Tatti*, a cura di C.B. Strehlke e M. Israëls, Milano 2015, p. 243.

20 A. Venturi, *Luca Signorelli*, Firenze 1921, p. 19. E. Pellegrini, *Adolfo Venturi legge Luca Signorelli*, "Studi di Memofonte", X, 2013, pp. 71-88, ha analizzato un quadernetto di sei fogli ripiegati a metà, conservato presso il Centro Biblioteca e Archivi della Scuola Normale di Pisa, che riguardano una breve descrizione di alcune parti degli affreschi di Luca Signorelli nella cappella di San Brizio. Il testo, contestualizzato nel quadro della riscoperta dell'artista nella storiografia tardo ottocentesca e primo novecentesca, viene messo a confronto in particolare con i brani dedicati al ciclo orvietano nella *Storia dell'arte*.

21 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 614. Sul confronto fra le due edizioni di Vasari per quanto riguarda la vita di Perugino: C. Galassi, *Dalla Torrentiniana alla Giuntina: Pietro Perugino e gli artisti umbri del Rinascimento nelle Vite di Giorgio Vasari*, "Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", n.s., LXXII-LXXIII, 2010-2011 [2012], pp. 89-109. Per le *Vite* di altri artisti umbri: C. Galassi, "Anzi che venisse in cognizione Pietro Perugino": *Benedetto Bonfigli e Niccolò di Liberatore (detto impropriamente Alunno) nelle Vite di Giorgio Vasari*, in *Finis coronat opus*, a cura di G. Brevetti, A. Di Benedetto, R. Lattuada, O. Scognamiglio, Todi 2021, pp. 75-79; Ead., *Dalla storia alla teoria dell'arte: "fortuna" e "virtù" nella Vita di Vasari di Bernardino Pintoricchio, pittore di "molta pratica" (e poca invenzione)*, in *Il bello, l'idea e la forma: studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto, G. Travagliato, M. Vitella, II, Palermo 2022, pp. 35-38. In generale, per l'aneddotica nelle *Vite* degli artisti umbri del Rinascimento, C. Galassi, *La leggenda dell'artista. L'aneddotica nelle Vite dei pittori umbri del Rinascimento*, "Bollettino storico della città di Foligno", XLIII-XLIV, 2021, pp. 321-331; C. Galassi, *Vite favolose e leggendarie. Topoi e aneddotica dei pittori umbri del Rinascimento*, in *Rinascimento in bottega. Perugino tra i grandi della storia*, catalogo della mostra (Perugia, Museo Civico di Palazzo della Penna, 29 ottobre 2023-28 gennaio 2024), a cura di C. Galassi e F.F. Mancini, Perugia 2023, pp. 89-108.

delle istorie» del cortonese Luca Signorelli²², il cui linguaggio è sicuramente più funzionale, attraverso lo sviluppo delle tappe successive, ad anticipare l'ascesa di Michelangelo, l'eroe che incarna l'epoca della perfezione dell'arte, coincidente, cronologicamente, con il governo di Cosimo I e con il nuovo ruolo assunto da Giorgio Vasari a Firenze, ormai regista indiscusso dei grandi cantieri di Palazzo Vecchio e degli Uffizi («aperse alla maggior parte delli artefici – scrive Vasari nel 1568, a conclusione della vita di Luca Signorelli – la via all'ultima perfezione dell'arte»)²³. Perugino, in questa prospettiva, appare come un artista più lontano da Michelangelo per via della sua maniera “minuta” e maestro del suo maggior rivale, Raffaello. Perugino e Signorelli, due uomini, due percorsi umani e professionali paralleli con incredibili sincronie, entrambi simbolo della genialità italiana, due artisti appartenenti ad un'età imperfetta e che hanno generato due modi diversi di guardare all'arte, armonia, perfezione, bellezza, da una parte, nudi potenti, muscolarità e forti scorci prospettici dall'altra. Nati in due città di confine tra l'Umbria e la Toscana, più o meno negli stessi anni e morti nello stesso anno, di entrambi conosciamo i ritratti, entrambi si formano in ambiente fiorentino partendo da Piero della Francesca ma poi virano Perugino più verso Leonardo, Signorelli più verso Pollaiuolo e Verrocchio entrambi realizzano due cicli pittorici ineguagliabili più o meno negli stessi anni, entrambi hanno allievi, entrambi chiudono un'epoca, entrambi lavorano in Sistina, entrambi sentono la pittura fiamminga, dipingono figure e paesaggi ma declinano la loro formazione in modo completamente differente. Un rude boscaiolo Signorelli, un grassoccio e benestante uomo con la berretta nera Perugino. Uno cede il posto all'altro nell'economia delle *Vite*.

Un primato che solo la terza età raggiungerà, conducendo a perfezione quei valori che gli artisti della seconda età avevano introdotto, vale a dire «regola, ordine, misura, disegno e maniera», superando la secchezza dello stile quattrocentesco²⁴. Secondo una concezione evoluzionistica dell'arte e una valutazione della pittura del Quattrocento alla luce dell'arte cinquecentesca, Signorelli viene significativamente presentato da Vasari, nel proemio della terza parte, come l'ultimo della lista di una serie di artisti, che includono anche Ghirlandaio, Botticelli, Mantegna e Filippino Lippi, «i quali, per sforzarsi, cercavano fare l'impossibile dell'arte con le fatiche, e massime negli scorti e nelle vedute spiacevoli» (dove si dice anche che le figure così realizzate «si come erano a loro dure a condurle, così erano aspre a vederle» G)²⁵, non riuscendo pienamente nel tentativo, realizzato solo dagli artisti della generazione successiva. E come vedremo a Luca Signorelli si attribuiscono «scorti bellissimi» nella tavola per la cappella Accolti

22 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 640.

23 *Ibidem*. Per la *Vita* di Signorelli Ivi, pp. 633-640. Per il rapporto Signorelli-Michelangelo R. Menezes Ramos, *Il terrore di que' giorni: Michelangelo e Signorelli*, “Figura”, VIII, 1, gennaio-giugno 2020, pp. 8-35.

24 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), IV, 1976, proemio, p. 3 (T; G).

25 Ivi, p. 7. Sull'argomento anche James, *Vasari*, cit. (vedi nota 15), p. 76.

in San Francesco ad Arezzo o in quelli della Cappella di San Brizio (il termine ricorre due volte).

Il cambio della prospettiva interpretativa, se implica per il Vannucci un ridimensionamento del ruolo riconosciutogli, e questo nonostante che all'altezza della redazione della Giuntina Vasari conosca molto meglio anche le opere umbre dell'artista, a seguito anche dei nuovi viaggi che ha effettuato nella regione fra 1563 e 1566, comporta, all'inverso e in parte, per le stesse ragioni, un'enfatizzazione del posto riservato all'"artiere" di Cortona²⁶, all'interno della ricostruzione storiografica vasariana.

Ho già accennato come in G venga eliminato il proemio della vita della redazione Torrentiniana, basato, come in tutte le altre biografie, sul ricorso alla tecnica dell'*exemplum* tratto dalla tradizione umanistica che, nel riferimento alla legge generale, d'ordine per lo più etico, «si pone come punto di partenza e insieme come orizzonte su cui proiettare la narrazione biografica»²⁷: la «buona natura» dell'artista, che mai lo fece inchinare «a cosa che non fosse giusta e santa», è motivo per elogiarne il suo essere «uomo dabene»²⁸.

Se nel passaggio da T a G vengono meno gli spunti più letterari, immutato permane l'interesse a circoscriverne la fase formativa, mentre si accresce, come avverrà in altre biografie, l'attenzione per l'ambiente in cui l'artista vive ed opera. Il catalogo delle opere acquista così una maggiore completezza in un'elencazione che segue, ora un ordine cronologico, ora un ordine topografico, ora misto: Arezzo, Perugia, Volterra, Monte Santa Maria Tiberina, Città di Castello, Cortona, Castiglion Fiorentino, Lucignano, Siena, Firenze, Monteoliveto, Montepulciano, Foiano, Orvieto, Loreto, Roma, sono i luoghi di Signorelli che Vasari conosce molto bene e che sono presentati in una sequenza cronologica non sempre corretta e che sarebbe qui sterile provare a ricollocare nel giusto ordine, emendando e chiosando anche altri errori dello storiografo aretino²⁹.

Sono solo alcuni gli aspetti che mi preme evidenziare in questo serrato confronto fra le due versioni delle *Vite*. In entrambe le edizioni Luca viene subito presentato come "pittore eccellente" e universalmente apprezzato in Italia in virtù di quella dote che sarà poi ammirata dal "divino", vale a dire la sua capacità di rappresentare corpi nudi talmente realistici da farli apparire veri («perché nell'opere che fece di pittura mostrò il modo di fare gl'ignudi e che si possono sì bene con arte e difficoltà far parere vivi»; G)³⁰.

26 La definizione di D'Annunzio è riportata da Scarpellini, *Luca Signorelli*, cit. (vedi nota 2), p. 64.

27 Patrizi, *Narrare l'immagine*, cit. (vedi nota 13), p. 68.

28 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 633.

29 Per questi errori, che riguardano l'anno della morte dell'artista; la tecnica di alcune opere (la *Circoncisione* di Volterra non è un affresco); la committenza (Sisto IV non è il mecenate dell'artista a Loreto e Signorelli non fu invitato a lavorare in Cappella Sistina per aver lavorato nella Santa Casa di Loreto); l'identificazione dei personaggi ritratti a Orvieto e la cronologia; l'episodio della morte del figlio o i suoi doni ai Medici, rinvio a Henry, *La Vita*, cit. (vedi nota 15), p. 3.

30 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 633 (T; G). Ancora più efficacemente in T: «Nell'opre ch'egli fece nell'arte di pittura mostrò il modo dell'usare le fatiche negli ignudi, e quegli con gran difficoltà e bonissimo modo mostrò potersi far parer vivi».

È a questo punto che in entrambe le versioni Vasari, riprendendo un'affermazione fatta già dal matematico Luca Pacioli ³¹, introduce Signorelli come allievo di Piero della Francesca («imitò in modo la maniera di detto Pietro, che quasi l'una dall'altra non si conosceva»³²), apprendistato quest'ultimo già sottolineato nella biografia del biturgense (TG: «similmente fu suo creato Luca Signorelli da Cortona, il quale gli fece più che tutti gl'altri onore»)³³ e successivamente ribadito in quella di Lazzaro Vasari ³⁴ e anche nella *Vita* di Signorelli (solo in G), che Vasari chiama familiarmente «Luca»³⁵ e viene presentato come zio del cortonese.

Al momento di definire in uno scritto ufficiale il proprio percorso artistico fino al 1568, Vasari effettua una selezione delle notizie, informando tuttavia il lettore che la sua autobiografia deve essere integrata con quella che emerge dal racconto del cammino dell'arte verso la "maniera moderna": scrive nella *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari* «quanto io fussi da Antonio mio padre con ogni sorte d'amorevolezza incaminato nella via delle virtù, et in particolare del disegno, al quale mi vedeva molto inclinato, nella Vita di Luca Signorelli da Cortona mio parente, in quella di Francesco Salviati e in molti altri luoghi della presente opera, con buone occasioni non starò a replicar le medesime cose»³⁶. Si inaugura così, scrive Vincenzo Caputo, «una narrazione che potremmo retoricamente definire "reticente", dal momento che il testo autobiografico finisce per configurarsi come una integrazione e una organica sistemazione di quanto "già detto" in precedenza»³⁷ ma che conferma l'improbabilità

31 Pacioli, *Summa*, cit. (vedi nota 5), f. 2r: «Comme qui in Vinegia, Gentil e Giovanni Bellini carnal fratelli. E in perspectivio disegno Hyeronimo Malatini. Et in Fiorença Alexandro Boticelli, Phylippino e Domenico Grilandaio. E in Peroscia Pietro ditto el Perusino. E in Cortona Luca del nostro maestro Pietro degno discipulo. E in Mantua Andrea Mantegna. E in Furli Meloçço con suo caro alievo. Marco Palmegiano. Quali sempre con libella e circino lor opere proportionando a perfection mirabile conducano. In modo che non humane ma divine negli ochi nostri sa presentano. E a tutte lor figure solo el spirito par che manchi».

32 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, pp. 633-634.

33 Ivi, p. 266 (T; G); in T, *ibidem*: «similmente fu suo creato Luca Signorelli da Cortona, il quale grandissimo onore più degli altri gli fece».

34 Ivi, pp. 294-295 (G): «Tirossi parimente in casa Luca Signorelli da Cortona suo nipote, nato d'una sua sorella, il quale, essendo di buono ingegno, acconciò con Pietro borghese acciò imparasse l'arte della pittura; il che benissimo gli riuscì, come al suo luogo si dirà».

35 Ivi, pp. 634, 637-640. La cosa è stata già notata da James, Vasari, cit. (vedi nota 15), p. 77. Sulla formazione pierfrancescana di Signorelli R. Caracciolo, «Molto nella sua giovinezza si sforzò d'imitare il maestro»: Signorelli e Piero della Francesca, in *Luca Signorelli*, cit. (vedi nota 3), pp. 49-57; Id., *La "Presentazione al tempio" attribuita a Luca Signorelli (e alcune proposte per la "Pala Montefeltro" di Piero della Francesca)*, «Rivista d'arte», s. V, 10, 2020, pp. 15-39; Id., *La prima e tarda attività di Luca Signorelli: nuove indagini e acquisizioni*, Perugia 2016; F.F. Mancini, *Luca Signorelli: "fu costui creato e discepolo di Pietro dal Borgo a San Sepolcro"*, in *Burri e Signorelli*, giornata di studi e mostra documentaria, a cura di F. De Chirico, V. Garibaldi, T. Henry, F.F. Mancini, Città di Castello 2016, pp. 28-32.

36 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), VI, 1987, p. 369.

37 V. Caputo, *Giorgio Vasari 'novello Giotto'. Dall'autobiografia alla biografia inedita di Marcantonio Vasari*, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Caputo%20Vincenzo.pdf>.

dell'autorialità multipla delle *Vite*, tesi cara ad alcuni studiosi di lingua inglese, in primo luogo a Charles Hope³⁸.

È fin troppo evidente il fine autocelebrativo di questo solo presunto e non comprovato rapporto di parentela con il bisnonno dello storiografo aretino, che viene esplicitato, ancora una volta e non a caso in Giuntina quando, ormai in coda alla biografia dell'artista, viene rievocato, sul filo della memoria infantile, il delizioso incontro che sarebbe avvenuto in casa Vasari tra il quasi ottuagenario Signorelli e il giovanissimo Giorgio, allora di soli otto anni, che riceve le attenzioni di «quel buon vecchio, il quale era tutto grazioso e pulito», che lo spinge a «far figure», intercedendo presso suo padre perché lo mandi ad apprendere la pratica del disegno, pratica nella quale appare condensata l'essenza della pittura come arte liberale³⁹: un altro dei *topoi* ricorrenti nelle vite degli artisti, cioè la curiosità appassionata per tutto ciò che si racconta sull'infanzia e la giovinezza dei personaggi eccezionali⁴⁰.

Già Adolfo Venturi, nella monografia dedicata al cortonese nella collana de *I grandi maestri dell'arte italiana*, pubblicata dai fratelli Alinari nel 1921, scriveva che «veramente poteva farlo calzar pittore dal suo avo pittore famoso, ma ebbe il Vasari più fervida la fantasia che non robusta la memoria delle cose inventate», cogliendo, nelle pagine successive, anche gli errori di seriazione cronologica commessi dallo storiografo aretino insieme alla difficoltà di individuare opere giovanili di Signorelli⁴¹. Scrive giustamente Maddalena Spagnolo che «è a conclusione di tutta l'opera delle *Vite*, al fine del secondo volume della terza parte, che Vasari, nella propria autobiografia, rimanderà esplicitamente, per ragguagli sulla propria fanciullezza, alla *Vita di Luca Signorelli da Cortona*, ribadendo che l'artista era suo “parente” e chiudendo così il cerchio degli incroci fra le biografie di artisti attivi in terra d'Arezzo»⁴². Un rapporto parentale che viene enfatizzato, non a caso, proprio nella seconda edizione delle *Vite*, quella in cui, oltre allo spostamento della biografia di Signorelli, si registra anche la nuova posizione assegnata all'autobiografia vasariana⁴³, posta ora a concludere, in sostituzione di quella michelangiolesca, la terza maniera, in cui l'arte era «salita tanto alto, che più presto si abbia a temere del calare abasso che sperare oggimai più augumento»⁴⁴.

Un altro aspetto che viene subito evidenziato nel proemio di T, è la capacità di Signorelli di essere *Maestro* con la M maiuscola, affermazione che viene sviluppata

38 C. Hope, *Le “Vite” vasariane: un esempio di autore multiplo*, in *L'autore multiplo*, a cura di A. Santoni, Pisa 2005, pp. 59-74.

39 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 639.

40 E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, presentazione di E. Castelnuovo, prefazione di E.H. Gombrich, Torino 1980, p. 13 (ed. originale Wien 1934).

41 Venturi, *Luca Signorelli*, cit. (vedi nota 20), p. 8.

42 Melani, Spagnolo, *Il Quattrocento*, cit. (vedi nota 15), p. 13.

43 Sull'argomento A. Caleca, *L'autobiografia del Vasari*, in *Arezzo e Vasari: Vite e Postille*, cit. (vedi nota 15), pp. 193-197.

44 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 7.

già nell'incipit («sempre amò gli artefici suoi e sempre insegnò a chi volle apprendere, dove e' pensò fare utile alla professione»⁴⁵) e nel finale della vita: in coda alla biografia, Vasari ribadisce che Luca fu «facile nell'insegnare a' suoi discepoli»⁴⁶, allievi che Clark, nel 1930, definì i più stupidi di un grande maestro⁴⁷, definizione questa che non deve portarci a sottovalutare, invece, il ruolo della bottega signorelliana, ruolo già intuito e indicato da Vasari e che si coglie negli esiti della bottega di Signorelli tra Cortona, la Valdichiana e l'Alta Valle del Tevere.

È nella descrizione dei primi lavori realizzati da Signorelli per Arezzo, purtroppo perduti, descrizione che ricorre pressoché identica nelle due edizioni e che rivela, da parte di Vasari, una «qualificata conoscenza delle opere presenti nel territorio»⁴⁸, che si accenna, parlando della tavola con *San Nicola da Tolentino* per la chiesa di Sant'Agostino, che fu «condotta da lui con buon disegno et invenzione», riprendendo, da una parte, il discorso sulle capacità disegnative dell'artista e anticipando, dall'altra, un elemento di giudizio che sarà poi ripreso e ulteriormente sviluppato a proposito del ciclo orvietano⁴⁹.

Cosa si intenda per invenzione è Vasari stesso a chiarirlo nella *Vita di Lippo pittore fiorentino*, mutuando il termine dalla tradizione retorica e poetica: «Sempre fu tenuta e sarà la invenzione madre verissima dell'architettura, della pittura e della poesia, anzi pure di tutte le migliori arti e di tutte le cose maravigliose che dagl'uomini si fanno, perciò che ella gradisce gl'artefici molto e di loro mostra i ghiribizzi e i capricci de' fantastichi cervelli che truovano la varietà delle cose»⁵⁰. Vasari definisce – nel proemio *Della pittura* – l'invenzione in rapporto allo studio dei modelli dipinti o scolpiti e alla comprensione della natura:

Per chi studia le pitture e sculture buone fatte con simil modo, vedendo et intendendo il vivo, è necessario che abbi fatto buon maniera nell'arte. E da ciò nasce l'invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti, talmente ch'e' si viene a formare le battaglie e l'altre cose grandi nell'arte. Questa invenzione vuol in sé una convenevolezza formata di concordanza e d'obediencia, che, s'una figura si muove

45 Ivi, p. 633.

46 Ivi, p. 640 (G).

47 K. Clark, *Italian Drawings exhibited at Burlington House*, "The Burlington Magazine", LVI, 1930, pp. 175-187, in particolare p. 182.

48 Melani, Spagnolo, *Il Quattrocento*, cit. (vedi nota 15), p. 19.

49 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 634 (G); in T, Ivi, riferisce alle sole storiette l'essere «condotte da lui con bonissimo disegno et invenzione».

50 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), II, 1967, p. 297. Sull'argomento Rubin, *Giorgio Vasari*, cit. (vedi nota 15), pp. 385-390; Henry, *La Vita*, cit. (vedi nota 15), p. 4. Sulla figura di Lippo vedi G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, presentazione di G. Previtali, Torino 1986, p. 196, nota 1.

per salutare un'altra, non si faccia la salutata voltarsi indietro avendo a rispondere: e con questa similitudine tutto il resto⁵¹.

Mutuando il termine dalla retorica classica (l'*inventio* è la prima delle cinque parti in cui la retorica divide tradizionalmente il discorso ed è il reperimento delle idee, degli argomenti, veri o verosimili, utili ai fini del discorso stesso), l'invenzione, che da Vitruvio passa nella teoria e nella letteratura artistica, è la ricerca e la scoperta degli elementi di contenuto e di stile necessari per realizzare l'opera, la capacità dell'artista di trovare o inventare e ideare temi. Se al singolare la voce invenzione esprime l'atto o momento ideativo dell'artefice, l'apporto originale, l'escogitazione nuova dell'autore, al plurale le invenzioni rappresentano i risultati dell'apporto inventivo originale⁵². Raffaello, dice Vasari, eccelle nell'invenzione⁵³. Se prestiamo attenzione al lessico utilizzato per definire l'arte di Luca Signorelli, vedremo che Vasari usa per tre volte il termine «invenzione»⁵⁴, una volta il termine «invenzioni»⁵⁵, quattro volte la parola «disegno», sei volte il termine «ignudi», una volta il termine «grazia» e mai la parola «colore»: per l'aretino Signorelli non è un colorista.

Il ruolo assegnato all'invenzione, che viene vista strettamente correlata alla formazione e alla preparazione letteraria, si evidenzia, del resto, nel celebre brano nel quale viene rievocato l'incontro fra l'ottuagenario maestro e il giovane Vasari, là dove Signorelli si rivolge ad Antonio, padre di Vasari, affinché «Giorgino» non traligni e «impari a disegnare in ogni modo, perché quando anco attendesse alle lettere, non

51 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), I, 1966, p. 115 (T; G). Sulle «Teoriche», M. Collareta, *Per una lettura delle "Teoriche" del Vasari*, in *Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione*, atti del convegno (Firenze, 13-17 febbraio 2008), a cura di K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia 2010, pp. 97-101.

52 L. Grassi, ad vocem *Invenzione*, *Invenzioni*, in L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, I, Torino 1978, pp. 262-264.

53 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), IV, 1976, p. 206 (G): «Ma conoscendo nondimeno che non poteva in questa parte arrivare alla perfezzione di Michelagnolo, come uomo di grandissimo giudizio considerò che la pittura non consiste solamente in fare uomini nudi, ma che ell'ha il campo largo, e che fra i perfetti dipintori si possono anco coloro annoverare che sanno esprimere bene e con facilità l'invenzioni delle storie et i loro capricci con bel giudizio, e che nel fare i componimenti delle storie chi sa non confonderle col troppo et anco farle non povere col poco, ma con bella invenzione et ordine accomodarle, si può chiamare valente e giudizioso artefice».

54 Ivi, III, 1971, pp. 634, 637, 640: 1) «Fece in S. Agostino in detta città la tavola di S. Nicola da Tolentino, con istoriette bellissime, condotta da lui con buon disegno et invenzione» (T; G); 2) «Nella Madonna d'Orvieto, chiesa principale, finì di sua mano la cappella, che già vi aveva cominciato fra' Giovanni da Fiesole; nella quale fece tutte le storie della fine del mondo con bizzarra e capriciosa invenzione» (G, leggermente diversa la versione in T); 3) «Così col fine della vita di costui, che fu nel 1521, porremo fine alla Seconda Parte di queste vite, terminando in Luca come in quella persona che col fondamento del disegno e delli ignudi particolarmente e con la grazia della invenzione e disposizione delle istorie aperse alla maggior parte delli artefici la via all'ultima perfezzione dell'arte, alla quale poi poterono dar cima quelli che seguirono, de' quali noi ragioneremo per inanzi» (G).

55 Ivi, p. 637 (G): «Onde io non mi maraviglio se l'opere di Luca furono da Michelagnolo sempre sommamente lodate, né se in alcune cose del suo divino Giudizio, che fece nella cappella, furono da lui gentilmente tolte in parte dall'invenzioni di Luca».

gli può essere il disegno, sì come è a tutti i galantuomini, se non d'utile, d'onore e di giovamento»⁵⁶.

La tavola con *San Michele che pesa le anime*, realizzata su commissione del legista aretino Francesco Accolti per la cappella di famiglia nella chiesa di San Francesco ad Arezzo, dipinto purtroppo perduto ma databile alla metà degli anni ottanta del Quattrocento, offre il pretesto per un brano ecfrastico nel quale si evidenzia l'ingegno dell'artista nel dipingere le armature e nel realizzare figure in scorcio:

Nella chiesa di S. Francesco alla cappella degl'Acolti fece per Messer Francesco, dottore di legge, una tavola nella quale ritrasse esso Messer Francesco et alcune sue parenti. In questa opera è un S. Michele che pesa l'anime, il quale è mirabile; et in esso si conosce il saper di Luca nello splendore dell'armi, nelle reverberazioni, et insomma in tutta l'opera; gli mise in mano un paio di bilanze, nelle quali gl'ignudi che vanno uno in su e l'altro in giù sono scorti bellissimi. E fra l'altre cose ingegnose che sono in questa pittura, vi è una figura ignuda, benissimo trasformata in diavolo, al quale un ramarro lecca il sangue d'una ferita⁵⁷.

È a questo punto della Giuntina che Vasari parla della pala commissionata dal cortonese Iacopo Vagnucci, vescovo di Perugia, per il Duomo di quella città, dove menziona, fra le altre figure, quell'«Angelo che tempera un liuto bellissimo»⁵⁸.

Vasari si era più volte recato a Perugia e in Umbria in vista della redazione delle due edizioni delle *Vite*, come traspare, per esempio, da alcuni passi della biografia di Cimabue nella quale accenna ad un secondo soggiorno ad Assisi, che il carteggio vasariano conferma aver avuto luogo tra il 6 e il 12 maggio del 1563, quando si diresse ad Ancona.

Ma il viaggio più documentato nella regione è quello che data tra il 4 e il 14 aprile del 1566 quando Vasari, dopo aver consegnato ai monaci cassinesi di San Pietro a

56 Ivi, p. 639 (G). Per i riferimenti alla retorica in Paolo Pino (1548) e Ludovico Dolce (1557), che considera l'invenzione come «la favola o istoria, ch'el pittore si elegge da lui stesso o gli è posta inanzi da altri per materia di quello che ha da operare», al ruolo della fantasia collegato da Raffaello alle invenzioni nella lettera a Fabio Calvo, oppure il pensiero di Lomazzo (1584), che pone il concetto di invenzione insieme a fantasia e a idea, si veda sempre Grassi, *Invenzione*, cit. (vedi nota 52), p. 263, al quale si può fare riferimento generale anche per lo sviluppo del concetto fra Seicento e Settecento. Per sottolineare l'importanza della retorica nel lessico storico-artistico già nell'Umanesimo quattrocentesco, premessa *sine qua non* degli sviluppi cinquecenteschi (vasariani e non), giova ricordare almeno il classico M. Baxandal, *Giotto and the Orators: Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford 1971.

57 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, pp. 634-635 (G). Sul dipinto T. Henry, *Le prime opere di Luca Signorelli a Cortona e Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini, A. Giannotti, Firenze 2008, pp. 171-183, in particolare pp. 179-181. Sull'armatura dipinta dal giovane Vasari in un quadro per il duca Alessandro, Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), VI, 1987, p. 373 e Torricini, *Giorgio Vasari*, cit. (vedi nota 15), p. 64.

58 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 635. Ma «Due angeli che suonano uno un liuto e l'altro un ribechino» (*ibidem*), erano stati descritti da Vasari sempre in G a proposito del dipinto perduto commissionato da Francesco Accolti.

Perugia i tre quadri oggi nella Cappella del Sacramento ma allora nel refettorio del monastero, prosegue verso Assisi, Foligno, Spoleto⁵⁹. E se a Perugia era andato in cerca di altri episodi di arte toscana, scrutando le opere di Nicola e Giovanni Pisano, le cui biografie mancano nella prima edizione o, come ha scritto Pietro Scarpellini⁶⁰, andando alla caccia di Buonamico Buffalmacco, di Lazzaro Vasari, di Mino da Fiesole e di Piero della Francesca, doveva nondimeno aver guardato anche alle opere dei pittori umbri, Perugini in testa ma anche, aggiungerei, a quelle di Luca Signorelli, che non smentivano il suo interesse per la linea “aretina” della scuola toscana, soprattutto nel momento in cui un nucleo consistente di nuove scuole artistiche venivano ad ampliare l'impostazione toscano-romanocentrica iniziale a favore di una coralità di tradizioni geografiche eterogenee.

Questi, del resto, sono gli anni che vedono Vasari impegnato nella stesura della Giuntina che, come è noto, copre il periodo che va dall'estate del 1563 al gennaio del 1568.

Non è un caso, quindi, che la Torrentiniana non menzioni la pala Vagnucci, che viene invece puntualmente registrata nella seconda edizione.

Quanto alle notizie, alle informazioni che assume anche riguardo a Signorelli, Vasari deve molto ad una nuova metodologia d'indagine che mette insieme, *ante litteram*, analisi stilistico-iconografica e tecnica, esercitando quella che appare, a tutti gli effetti, come una moderna *connoisseurship*⁶¹, ma anche quella che Wolfgang Kallab chiama «storia orale»⁶², grazie ad una cospicua rete di informatori (per esempio Vincenzo Borghini per Volterra⁶³).

È altrettanto assodato che Vasari si avvantaggiò, per la costruzione della biografia di Signorelli, anche delle testimonianze di scrittori precedenti come Giovanni Santi, Luca Pacioli, Paolo Cortese e l'Anonimo Magliabechiano per la Cappella Sistina.

Se la Giuntina si arricchisce dell'indicazione delle opere lasciate nella città di Volterra, fra queste la *Circoncisione*, realizzata fra 1490 e 1491, oggi alla National Gallery di Londra, restaurata dal Sodoma⁶⁴, comune alle due edizioni, pur con qualche lieve

59 Per la bibliografia: Galassi, *Dalla Torrentiniana*, cit. (vedi nota 21), pp. 89-109.

60 P. Scarpellini, *Le fonti critiche relative ai pittori umbri del Rinascimento*, in *L'Umanesimo umbro*, atti del IX convegno di studi umbri (Gubbio, 22-23 settembre 1974), Perugia 1977, pp. 623-665, in particolare p. 629.

61 E. Pommier, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino 2007, p. 365, riporta un brano di Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), V, 1984, p. 409, utile a descriverne il metodo di studio: prima di occuparsi dei pittori ferraresi e lombardi lo storiografo vuole vedere le opere «e con l'occhio farne giudizio».

62 Sulla metodologia di Vasari vedi in particolare A. Nova, *Giorgio Vasari e i metodi della storia dell'arte*, in *Le Vite del Vasari*, cit. (vedi nota 51), pp. 1-6.

63 Per questo aspetto Rubin, *Giorgio Vasari*, cit. (vedi nota 15), pp. 190-196.

64 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 635: «A Volterra dipinse in fresco nella chiesa di S. Francesco, sopra l'altare d'una compagnia, la Circoncisione del Signore, che è tenuta bella a maraviglia, se bene il Putto avendo patito per l'umido, fu rifatto dal Soddoma molto men bello che non era: e nel vero sarebbe meglio tenersi alcuna volta le cose fatte da uomini eccellenti più tosto mezzo guaste, che farle ritoccare

variante, è la descrizione dei dipinti realizzati per Monte Santa Maria, Città di Castello e per la patria di origine di Signorelli, Cortona, luogo di provenienza anche della famiglia Vasari e oggetto di una più approfondita disamina in G. È a Cortona, non a caso, che il giovanissimo Giorgio Vasari incontrerà quel cardinale Silvio Passerini – committente anche di un ormai anziano Luca Signorelli –, che gli permetterà di avvicinarsi alla famiglia de' Medici.

Dopo i passaggi a Castiglion Fiorentino, Lucignano e Siena, dove Signorelli realizza tra 1489 e 1490 la Pala Bichi, che gli fece acquisire, come afferma nella *Torrentiniana*, «in quella città» «molte ricchezze e molto onore»⁶⁵, ecco l'approdo fiorentino di Luca che, come avverrà più tardi per Vasari, riconduce le fila del discorso alla famiglia de' Medici, in particolare a Lorenzo il Magnifico, per il quale Signorelli realizzerà un capolavoro come la perduta *Educazione di Pan*⁶⁶. Gran parte della critica ha identificato il dipinto con «la tela dove sono alcuni Dei ignudi»⁶⁷, citata da Vasari in *Torrentiniana*. Trovo tutt'altro che insignificante la variante che si registra tra le due edizioni per esprimere quello che fu l'incontro del cortonese con l'arte dei maestri fiorentini, quando si dice, in T, che Signorelli venne a Firenze «per vedere la maniera di que' maestri che erano moderni», che diventa in G, «per vedere l'opere di quei maestri che allora vivevano, come quelle di molti passati»⁶⁸.

Che Signorelli guardasse consapevolmente non solo all'arte dei grandi contemporanei ma anche alla tradizione figurativa del primo Rinascimento fiorentino, in un dosato equilibrio di componenti, significa, a mio avviso, da parte di Vasari, rileggere quegli anni alla luce anche del recente pensiero controriformato, codificato nella «regolata mescolanza» di cui era convinto assertore Giovanni Andrea Gilio (1564) e che serve anche per spiegare la vita di Signorelli alla luce di quella di Michelangelo e viceversa. L'attenzione ai maestri del primo Rinascimento e indietro, almeno implicitamente fino a Giotto, corrisponde, non casualmente, alle fonti michelangiolesche – la linea Giotto-Masaccio (*et alii*) –: la variazione tra T e G rispetto a Signorelli si spiega anche nell'ottica di una calcolata costruzione del cortonese quale precursore per eccellenza del Buonarroti.

a chi sa meno». Borghini nel 1558 aveva attribuito l'opera, ritenuta «a fresco», a Piero della Francesca. Si deve quindi a Vasari la corretta attribuzione. Sul dipinto Henry in Kanter, Testa, Henry, *Luca*, cit. (vedi nota 19), pp. 175-176, scheda 22.

65 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), 1971, III, p. 636. La pala è in parte conservata a Berlino, Staatliche Museen e in altri musei.

66 Il dipinto, databile al 1489-1490, si trovava a Berlino, Kaiser Friedrich Museum e andò distrutto nel 1945 durante la Seconda guerra mondiale. Sull'opera T. Henry, in Kanter, Testa, Henry, *Luca Signorelli*, cit. (vedi nota 19), pp. 172-173, scheda 18.

67 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 636.

68 *Ibidem*. Sul rapporto di Signorelli con l'ambiente mediceo M. Mazzalupi, *Signorelli, the Vitelli and the Medici*, "The Burlington magazine", CLIX, 1371, giugno 2017, pp. 442-444 e il recente catalogo della mostra cortonese a cura di T. Henry, *Signorelli 500. Maestro Luca da Cortona, pittore di luce e poesia*, Milano 2023.

Dopo Firenze è la volta dei murali del chiostro del monastero benedettino di Monteoliveto Maggiore⁶⁹ e di altre opere eseguite per Montepulciano, Foiano e altre località della Valdichiana⁷⁰.

Senza dubbio il punto della biografia che viene maggiormente trasformato da Vasari tra la prima e la seconda edizione delle *Vite* è quello relativo al ciclo della Cappella Nova del Duomo orvietano, commissionato all'artista nel 1499 e completato nel 1504, là dove in Giuntina viene creato un esplicito collegamento, più volte sottolineato dalla critica, fra gli affreschi di Orvieto e il Giudizio Finale del "divino" Michelangelo nella Sistina.

Nella Madonna d'Orvieto, chiesa principale, – scrive Vasari – finì di sua mano la cappella che già vi aveva cominciato fra' Giovanni da Fiesole, nella quale fece tutte le storie della fine del mondo con biz(z)arra e capric(c)iosa invenzione: angeli, demoni, rovine, terremuoti, fuochi, miracoli d'Anticristo, e molte altre cose simili; oltre ciò ignudi, scorti e molte belle figure, immaginandosi il terrore che sarà in quello estremo e tremendo giorno. Perloché destò l'animo a tutti quelli che sono stati dopo lui, onde hanno poi trovato agevoli le difficoltà di quella maniera⁷¹.

Da qui ha inizio il brano, che trova posto solo in Giuntina:

Onde io non mi meraviglio se l'opere di Luca furono da Michelangelo sempre somamente lodate, né se in alcune cose del suo divino Giudizio che fece nella Cappella furono da lui gentilmente tolte in parte dall'invenzioni di Luca, come sono angeli, demoni, l'ordine de' cieli e altre cose, nelle quali esso Michelagnolo immitò l'andar di Luca, come può vedere ognuno. Ritrasse Luca nella sopradetta opera molti amici suoi e se stesso: Niccolò, Paulo et Vitellozzo Vitelli, Giovan Paulo et Orazio Baglioni, et altri che non si sanno i nomi⁷².

Vale la pena far notare come all'ammirazione di Michelangelo per Signorelli faccia da contraltare la stigmatizzazione, da parte dello stesso Buonarroti, dell'arte di Pietro Perugino, la cui biografia viene spostata, proprio nello stesso frangente, a tutto vantaggio di quella del cortonese, che conquista così l'onore di concludere la seconda epoca,

69 Ivi, pp. 636-637. Viaggi a Monteoliveto sono ricordati nel carteggio; G. Vasari, *Del literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, mit kritischem Apparate versehen von K. Frey, Hrsg. und zu Ende gefuhrt von H.W. Frey, I-II, München 1923-1930, I [1923], pp. 545 (21 marzo 1560), 550 (29 marzo 1560).

70 Vasari, *Le Vite*, cit. (nota 11), III, 1971, p. 637, ma in T non si parla dell'opera per Foiano, che viene citata solo in G. Foiano viene nominata nel carteggio, in data 3 giugno 1568; Vasari, *Del literarische*, cit. (vedi nota 69), II, 1930, p. 381.

71 Vasari, *Le Vite*, cit. (nota 11), III, 1971, p. 637, con lievi differenze fra T e G. I passaggi ad Orvieto sono registrati dal carteggio ma in date posteriori alla seconda edizione, vale a dire nel 1572 (14 novembre) e nel 1573 (29 maggio); Vasari, *Del literarische*, cit. (vedi nota 69), II, 1930, pp. 716, 790.

72 Vasari, *Le Vite*, cit. (nota 11), III, 1971, p. 637.

anticipando la terza. Contemporaneamente Vasari, con un abile colpo di teatro, fa dire a Michelangelo, che nel 1568, all'epoca della pubblicazione della Giuntina è già morto da quattro anni, che Perugino «era goffo nell'arte»⁷³ e così il cerchio si chiude. In questa perfida definizione non si può non leggere tra le righe, nella critica che lo storiografo aretino mette in bocca al sommo artista nei riguardi dell'anziano e ormai superato maestro, una qualche consonanza con quanto asserito nei *Due dialoghi* di Giovanni Andrea Gilio, testo pubblicato a Camerino nel 1564, che stigmatizzava, recependo le prescrizioni dei padri conciliari, gli errori dei «moderni pittori» che non rispettarono la «consuetudine», cioè l'iconografia tradizionale, che consisteva nel «dipingere le sacre immagini oneste e devote, con que' segni che gli son stati dati da gli antichi per privilegio de la santità; il che è paruto a moderni vile, goffo, plebeo, antico, humile, senza ingegno e arte»⁷⁴. Il tentativo di Giorgio Vasari di ricollegare Michelangelo ad una tradizione antecedente, ad una maniera superata, ha un senso molto preciso e non deriva soltanto dalla più approfondita conoscenza del cantiere e degli affreschi orvietani: Vasari intende costruire una difesa di Michelangelo rispetto alle critiche controriformistiche che lo accusavano di scarso rispetto nei confronti della tradizione. In questa chiave Signorelli funziona da ponte tra passato e presente e viene considerato come l'artista più adatto per ricollegare Buonarroti alla tradizione quattrocentesca e ad una maniera che, se pure superata, non appare tanto minuta quanto quella del Perugino e più in linea con quella michelangiolesca. Legame questo che viene ancora meglio esplicitato nella chiusa della seconda edizione delle *Vite*.

Dopo il grande cantiere di Orvieto, Vasari e soltanto in Giuntina, forse anche a seguito dei viaggi che ha effettuato nella Marca e in particolare a Loreto⁷⁵, accenna al ciclo nella Basilica della Santa Casa, dove l'artista «dipinse a fresco nella sagrestia i quattro Evangelisti, i quattro Dottori e altri Santi, che sono molto belli; e di questa opera fu da papa Sisto liberalmente remunerato»⁷⁶.

Entrambe le edizioni inseriscono, a questo punto, l'episodio dell'uccisione del giovane figlio e la straordinaria forza d'animo del padre che si concretizza in una vibrante

⁷³ Ivi, p. 608. La contrapposizione è già preannunciata in P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfasi*, a cura di S. Maffei, Pisa 1999, pp. 203-205 e 208.

⁷⁴ G.A. Gilio, *Due Dialoghi* [Camerino 1564], in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari 1961, II, pp. 1-115, in particolare p. 111. In realtà Gilio riabilita, senza nominarne alcuno, i «goffi», tra i quali si può annoverare Perugino additato come tale dal Michelangelo vasariano. Nell'ambito di un quadro che appena accenna alla rinascita delle arti (adeguandosi allo schema vasariano), tutti i predecessori del Buonarroti sono semplicemente citati come «i pittori che furono avanti Michelangelo», senza distinzione alcuna. Li si definisce genericamente come goffi [ma non sappiamo, ad esempio, se si parla di Giotto o dei quattrocentisti], ma portatori di una spiritualità più sincera perché non cedono al «capriccio». È un dato di fatto che l'autore fabrianese non citi nessun primitivo. Sull'argomento vedi G.A. Gilio, *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters*, a cura di M. Bury, L. Byatt, C.M. Richardson, Los Angeles 2018.

⁷⁵ Per Loreto Vasari, *Del literarische*, cit. (vedi nota 69), II, 1930, pp. 229 (14 aprile 1566, annuncia il viaggio), 231 (17 aprile 1566, partenza per), 234 (24 aprile, arrivo), 235 (30 aprile 1566, ritorno da).

⁷⁶ Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 637.

prova ritrattistica («lo fece spogliare ignudo e con grandissima costanza d'animo senza piangere o gettar lacrima lo ritrasse, per vedere sempre che volesse, mediante l'opera delle sue mani, quello che la natura gli aveva dato e tolto la nimica fortuna»)⁷⁷. Già Venturi aveva colto il carattere di aneddoto dell'episodio, volto a spiegare «la sua potenza nel fare gli ignudi, nel dar loro il movimento e la vita»⁷⁸. Ernst Kris e Otto Kurz hanno indicato, nell'indimenticabile saggio *La leggenda dell'artista*, come «il secondo tipo di leggende sulle origini dell'arte si fonda su una credenza affine, secondo cui l'immagine costituisce un equivalente sostitutivo dell'individuo morto»⁷⁹ ed hanno rintracciato questa tipologia di racconti nella cultura indiana, classica, giudaico-ellenistica, nella storia euripidea di Admeto e perfino nel racconto vasariano su Luca Signorelli, che avrebbe dipinto il cadavere del figlio «per vedere sempre che volesse, mediante l'opera delle sue mani, quello che la natura gli aveva dato e tolto la nimica fortuna»⁸⁰. Nel racconto indiano – proseguono Kris e Kurz – «sembra ancora dominante l'idea che scopo del ritratto non sia semplicemente quello di mantenere vivo il ricordo del defunto, ma, più significativamente di fungere da sostituto del morto e incorporarne l'anima»⁸¹. Al contrario in Vasari e in altre versioni più tarde «la funzione del ritratto è ormai più solo quella di fornire un ausilio alla memoria»⁸², funzione mnemonica che acquista significato nella convinzione della identificazione tra l'immagine e la persona raffigurata, sostituita ben presto, dalla perfetta verosimiglianza dell'opera, quando cioè al legame d'identità si sostituisce il vincolo dell'analogia o della somiglianza⁸³.

Vasari colloca a questo punto l'intervento di Signorelli alla Sistina, ciclo menzionato anche nel Codice Magliabechiano e che va ricondotto cronologicamente agli inizi degli anni ottanta del Quattrocento, mettendo addirittura in collegamento, in Torrentiniana, la chiamata presso Sisto IV Della Rovere con la fama acquisita grazie all'invero successivo ciclo di Orvieto⁸⁴ (le storie di Mosè, «fra tante, son tenute le migliori»; G).

⁷⁷ *Ibidem*, G; per T, dove la descrizione è più breve, Ivi, p. 638.

⁷⁸ Venturi, *Luca Signorelli*, cit. (vedi nota 20), p. 19.

⁷⁹ Kris, Kurz, *La leggenda dell'artista*, cit. (vedi nota 40), p. 72.

⁸⁰ Ivi, p. 73.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, p. 75.

⁸⁴ Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 638. Il ciclo della Sistina era stato menzionato dall'Anonimo Magliabechiano; vedi Frey, *Il Codice Magliabechiano*, cit. (vedi nota 8), p. 114: «Storie, fatte da varj maestrj giu basso, che furono fatto al tempo di Sisto, che venne di mano di Domenico del Grillandaio, Sandro di Botticello, Cosimo Rosselli, Fiorentini, Pietro Perugino, Luca da Cortona; in que tempi bellissime storie». Per alcuni studi recenti sul ciclo orvietano M. Villa, *Signorelli e il Purgatorio "visualizzato" a Orvieto*, «Dante e l'arte», III, 2016, pp. 121-142; C. Cieri Via, «Visibile parlare»: le immagini silenziose della «Commedia» di Dante negli affreschi di Luca Signorelli a Orvieto, «Immagine & parola», I, 2020, pp. 71-95; G.L. Potestà, *Eschatologie en fresque: l'Antichrist selon Luca Signorelli*, «Seizième siècle», XIX, 2021, pp. 27-37.

Dopo aver «fatte opere quasi per tutti i principi d'Italia et essendo già vecchio»⁸⁵, è il momento dell'ultima fase dell'attività dell'artista, quella del ripiegamento nella natia Cortona che produce dipinti come la tavola per le monache di Santa Margherita ad Arezzo e quella per la Compagnia di San Girolamo «di invenzione faticosa e di qualità mediocre, documento di una ormai irrimediabile decadenza»⁸⁶, la cui consegna, da parte dell'anziano maestro, descritta solo in G⁸⁷, offre però il pretesto per il brano che ricorda l'incontro tra l'anziano Luca e Giorgio Vasari bambino.

Tornato a Cortona, sempre la Giuntina ricorda la partecipazione di Signorelli, in compagnia di altri artisti, fra i quali il Papacello, alla decorazione della Villa del cardinale Silvio Passerini, presso il quale Vasari aveva soggiornato, dove l'artista, sorpreso dalla morte, lascia incompiuta la scena di *San Giovanni Batista [che] battezza il Salvatore* nella cappella⁸⁸. Secondo Vasari, che sbaglia di due anni la data di morte, ci troviamo nel 1521.

Sul finire della Torrentiniana lo storiografo, riproducendo il *topos* letterario dell'artista uomo di mondo, che «visse sempre più tosto da signore e gentiluomo onorato che da pittore»⁸⁹, ne ricorda la cortesia, l'eleganza nel vestire e il rispetto e la stima conquistata «così fuori come in Italia»⁹⁰, attitudini ribadite anche nel 1568⁹¹.

85 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 638.

86 A. Paolucci, *La rappresentazione teatrale di Luca Signorelli*, in *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano 1996, pp. 135-149, in particolare p. 135. Il dipinto è conservato nel Museo di Arte Medioevale e Moderna di Arezzo.

87 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, pp. 638-639: «Fece dunque in detta sua vecchiezza una tavola alle monache di S. Margherita d'Arezzo, et una alla Compagnia di S. Girolamo, parte della quale pagò Messer Niccolò Gamurrini dottor di legge auditor di ruota: il quale in essa tavola è ritratto di naturale, in ginocchioni dinanzi alla Madonna, alla quale lo presenta uno S. Niccolò che è in detta tavola. Sonovi ancora S. Donato e S. Stefano, e più abbasso un S. Girolamo ignudo, et un Davit che canta sopra un salterio; vi sono anco due Profeti, i quali, per quanto ne dimostrano i brevi che hanno in mano, trattano della concezzione. Fu condotta quest'opera da Cortona in Arezzo, sopra le spalle degl'uomini di quella Compagnia; e Luca, così vecchio come era, volle venire a metterla su et in parte a rivedere gl'amici e parenti suoi. E perché alloggiò in casa de' Vasari, dove io era piccolo fanciullo d'otto anni, mi ricorda che quel buon vecchio, il quale era tutto grazioso e pulito, avendo inteso dal maestro che m'insegnava le prime lettere, che io non attendeva ad altro in iscuola che a far figure, mi ricorda, dico, che voltosi ad Antonio mio padre gli disse: "Antonio, poi che Giorgino non traligna, fa ch'egli impari a disegnare in ogni modo, perché quando anco attendesse alle lettere, non gli può essere il disegno, sì come è a tutti i galantuomini, se non d'utile, d'onore e di giovaumento". Poi rivolto a me, che gli stava diritto inanzi, disse: "Impara parentino". Disse molte altre cose di me, le quali taccio perché conosco non avere a gran pezzo confermata l'openione che ebbe di me quel buon vecchio; e perché egli intese, sì come era vero, che il sangue in sì gran copia m'usciva in quell'età dal naso, che mi lasciava alcuna volta tramortito, mi pose di sua mano un diaspro al collo, con infinita amorevolezza; la qual memoria di Luca mi starà in eterno fissa nell'animo. Messa al luogo suo la detta tavola, se ne tornò a Cortona, accompagnato un gran pezzo da molti cittadini et amici e parenti, sì come meritava la virtù di lui, che visse sempre più tosto da signore e gentiluomo onorato, che da pittore». Sul dipinto T. Henry, in Kanter, Testa, Henry, *Luca Signorelli*, cit. (vedi nota 19), pp. 156-158, tav. XXI.

88 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 639. La critica è concorde nel riferire a Signorelli solo l'ideazione della composizione e l'esecuzione alla bottega; vedi T. Henry, in Kanter, Testa, Henry, *Luca Signorelli*, cit. (vedi nota 19), pp. 252-253.

89 Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 639.

90 Ivi, p. 640 (T).

91 Ivi, (G).

Ma è in coda alla biografia, nello specifico nell'epilogo, che Vasari si appresta a far quadrare definitivamente la sua ricostruzione. Dalla Giuntina viene completamente eliminato l'epitaffio conclusivo, la cui funzione generale era quella di lodare l'artista defunto «nei modi iperbolici tipici della tradizione stereotipa»⁹². La parte più corposa di testi poetici citati da Vasari è costituita, infatti, dagli epitaffi, ossia da componimenti in versi, in latino o volgare, posti a suggello della biografia dell'artista come elogio *post-mortem*, che trovano posto soprattutto in Torrentiniana, dove assolvono una funzione esemplata sul progetto giovanile degli *Elogia*. Gli epitaffi nella maggior parte dei casi vengono eliminati in G, assecondando l'«orientamento autonomo e più marcatamente storiografico»⁹³ della seconda edizione, già evidenziato a suo tempo nel libro quinto della *Letteratura artistica* da Julius Schlosser Magnino.

I versi in questione sono preceduti da una preterizione che vuole in qualche modo accreditare l'ipotesi dell'antichità dell'omaggio poetico: per Signorelli, riprendendo il *topos* necrologico per cui la morte dell'artista lascia Cortona e l'arte della Pittura orbata di uno dei suoi figli più illustri, si dice che «fu onorato da' poeti con molti versi, de' quali ci bastano questi soli», cioè: «Pianga Cortona omai, vestasi oscura,/ ché estinti son del Signorello i lumi./E tu, pittura, fa degli occhi fiumi,/che resti senza lui debile e scura»⁹⁴.

A Signorelli si addiceva molto di più, per le novità della sua pittura e nonostante i suoi limiti di artista “imperfetto” di un'età imperfetta, di concludere la seconda parte delle *Vite*: era stato lui, ricorda Vasari, suggellando con le sue parole il lascito signorelliano alla posterità, «col fondamento del disegno e delli ignudi particolarmente, e con la grazia della invenzione e disposizione delle istorie» aver aperto «alla maggior parte degli artefici la via all'ultima perfezzione dell'arte, alla quale poi poterono dar cima quelli che seguirono»⁹⁵. Già pochi anni dopo la stampa della Giuntina la descrizione dei talenti di Luca Signorelli trova una fedele ripresa nel *Riposo* di Raffaello Borghini, edito nel 1584, «un trattato d'arte in quattro libri in cui sono prevalenti il moralismo conformista del Gilio e la derivazione dal Vasari» e in cui la parte più originale si ravvisa nelle biografie di alcuni artisti veneti (Tintoretto, Palma il Giovane), nelle osservazioni riguardanti il Giambologna, di cui era amico, nelle notizie concernenti i pittori dello Studiolo di Francesco I, Federico Zuccari e le collezioni private della Firenze mediceo-granducale⁹⁶.

⁹² Pellegrino, *Topoi*, cit. (vedi nota 18), p. 112.

⁹³ Ivi, p. 111.

⁹⁴ Vasari, *Le Vite*, cit. (vedi nota 11), III, 1971, p. 640.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Per le notizie di seguito riportate R. Ceserani, ad vocem *Borghini, Raffaello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XII, Roma 1971, online. Il dialogo prende il nome della villa in cui si immagina che sia stato tenuto: “Il Riposo” di Bernardo Vecchietti (oggi Signorini, sul monte Fattucchia presso Ponte a Ema). Gli interlocutori, oltre al Vecchietti, amatore d'arte e collezionista, sono lo scultore Ridolfo Sirigatti e i nobili fiorentini Baccio Valori (che fu tra l'altro luogotenente del duca presso l'Accademia del disegno) e Girolamo Michelozzi.

Se il percorso biografico del cortonese è una fedele ripresa, epitomizzata del testo vasariano, anche per quanto riguarda il brano relativo alla Cappella Nova del Duomo di Orvieto, dove Borghini riconosce che Luca, riprendendo da Vasari, «con bellissima, e capricciosa invention fece tutte le istorie della fine del mondo con attitudini variate, ignudi, scorti, Agnoli, Demoni, fuochi, terremoti, et altre cose bellissime, delle quali ne imitò gran parte nel Suo Giudicio Michelagnolo Buonarruoti»⁹⁷, tuttavia Signorelli non è più colui che aperse «la via all'ultima perfezzione dell'arte» e il termine «perfezzione dell'arte» riferito a Signorelli viene riportato soltanto riguardo alla resa dello «splendore dell'armi» del San Michele dipinto ad Arezzo nella cappella Accolti⁹⁸ e non in senso più ampio come nel testo di Vasari.

Tuttavia, riportando in calce alla vita l'epitaffio di Baldello Baldelli, professore di Scienze Naturali dell'Università di Pisa, Borghini gli riconosceva un primato cronologico nella raffigurazione del nudo: «questi quell'è, che già premier tra nui quanto honestà con veste ricoperse, ch'altri tentato non havea, scoperse con l'arte, e co'l pennello agli occhi altrui»⁹⁹.

Ben presto l'interpretazione vasariana lascerà il passo. Già nelle *Finezze de' pennelli italiani* del pittore perugino Luigi Scaramuccia, del 1674, un anticipo della letteratura dei ciceroni, i due protagonisti del vagabondare pittorico, sono, Girupeno, anagramma di Perugino (in realtà lo stesso Scaramuccia) e il Genio di Raffaello, che si fermeranno dinanzi al quadro di Luca nel Duomo di Perugia: «ed ancorché egli fosse dipinto nel passato secolo, nel quale non bene ancora era cognita la tenerezza, nondimeno lo ravvisarono essere di molta forza, e pastosità, oltre di un buon disegno, ed estrema diligenza compito»¹⁰⁰.

Un artista interessante, ma non più un precursore: il culto di Raffaello e l'esaltazione dei Carracci come riformatori della pittura, di Guido Reni e Domenichino spiegano, il positivo, sicuramente equibrato ma non esagerato giudizio sul cortonese.

97 R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584, III, p. 367.

98 Ivi, p. 365.

99 Ivi, p. 368.

100 L. Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino*, rist. anast. Milano 1965, p. 83.

GABRIELLO CHIABRERA TRA COLLEZIONISMO ED ERUDIZIONE:
IPOTESI PER UNA TEORIA ARTISTICO-LETTERARIA

Giovanni Arsenio

Nella lettera 33 del 21 luglio 1593 Gabriello Chiabrera scrive a Bernardo Castello:

[...] Appresso io vi dico ch'io desidero che mi comperiate una carta di Andrea del Sarto, e una del Salviati [...] io le desidero, perché n'ho messo insieme quasi di ciascuno maestro famoso, e vogliono fare un libro galantino quando potrò¹.

Da questa missiva si comprende che Chiabrera ha il desiderio di realizzare un libro dedicato agli artisti famosi del suo tempo, corredandolo di disegni, stampe e versi. Tale progetto prende forma sin dal 1592² dopo aver rinunciato, l'anno seguente, alla stesura di un libro di uomini illustri ideato con Lorenzo Fabri e Lelio Pavese. Questa idea ricorre spesso nelle missive successive e infatti nella lettera 55 del 20 dicembre 1594 il poeta chiede a Castello «un disegno di sua mano, ella mi disegni sopra la carta Polifemo»³ da aggiungere al libro dei pittori viventi. La fonte dalla quale Chiabrera attinge per questo soggetto è Ovidio: Polifemo, non a caso, diverrà il protagonista del *Polifemo geloso*, favoletta da recitarsi cantando pubblicata nel 1615. Il disegno richiesto è recapitato il 24 gennaio 1595: «Ieri mi fu portata la lettera di V.S. e insieme il disegno di Polifemo»⁴. A tal proposito è fondamentale ricordare che per i collezionisti di grafica non vi è differenza qualitativa tra i disegni e le stampe. Chiabrera, invero, non esclude mai queste ultime; al contrario, è più facile credere che i due generi di espressioni grafiche venissero indifferentemente frammisti nelle collezioni, considerando che i disegni, in quanto originali, avevano un valore economico assai più alto delle incisioni⁵. L'intenzione espressa in una lettera precedente, datata al 19 settembre 1594, chiarisce maggiormente la volontà di Chiabrera: «[...] Ora di nuovo mi vi raccomando, e voglio anco ricordarvi che non schiate di farmi di vostra mano un vostro disegno con vostra commodità; perché io voglio compilarne un libretto di maestri vivi»⁶.

1 Gabriello Chiabrera. *Lettere (1585-1638)*, a cura di S. Morando, Firenze 2003, p. 32.

2 Ivi, p. 26.

3 Lettera 55 di Gabriello Chiabrera a Bernardo Castello, 20 dicembre 1594. Cfr. Ivi, p. 54.

4 Ivi, p. 62.

5 G. Fusconi, *Il Concettismo di Gabriello Chiabrera e le figurazioni simboliche di Bernardo Castello*, in *III Convegno Storico Savonese. Arte a Savona nel Seicento. Parte prima*, atti del convegno (Savona, 29-30 aprile 1978), Savona 1978, XII, p. 10.

6 Gabriello Chiabrera. *Lettere*, cit. (vedi nota 1), p. 53.

Il letterato decide di compilare questo libro sui maestri di pittura, abbandonando il progetto del generico libro di uomini illustri. Quello dei maestri vivi⁷, al contrario, indica apertamente la sua adesione al moderno collezionismo di artisti contemporanei. «Ho ancora, sì come delle poesie, da tormi dalle mani un libretto di disegni di maestri moderni»⁸, scrive nella lettera 56 del 17 novembre 1594. La stesura del libro è poi ricordata il 12 settembre 1595: «Voi mi avete fatto non voglio dire ricco, ma beato, tanto hanno avuto meco di virtù i tre disegni mandatimi: gran maestri veramente»⁹. Un termine di confronto per questo libro potrebbe essere il volume conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, che contiene i ritratti di uomini illustri (pittori, scultori, letterati e scienziati) realizzati da Ottavio Leoni, tra i quali è presente anche Chiabrera¹⁰. La passione per il collezionismo porta dunque il poeta, abile uomo d'arte, a entrare in contatto con gli artisti fiorentini: «[...] Da Firenze ho portato alcuni disegni donatimi da cari amici, e però di gran pregio; e di due Mess. Santi Titi mi ha detto, che io ne faccia fideicommisso, cotanto gli stimava»¹¹, scrive il 21 luglio 1596. La lettera 99 del 29 luglio 1596 testimonia che uno dei due disegni ai quali allude è di Jacopo Ligozzi: «Voi se verrete alla Madonna vedrete alcuni doni fattimi, e fra gli altri uno del Ligozio tanto cortese quanto valoroso»¹². L'attenzione di Chiabrera, tuttavia, non è esclusivamente rivolta agli artisti fiorentini, poiché non si limita a collezionare disegni e stampe del Cinquecento toscano, ma, in egual misura, include anche fogli di altre scuole artistiche:

[...] di quella genovese con disegni di Luca Cambiaso (del quale nel dicembre 1595 aspettava dal Castello “una fortuna”) e del “Bergamo” (quasi certamente G. B. Castello il Bergamasco); di quella veneta, con un paesaggio del Campagnola “fortemente bello” anch'esso ricevuto dal Castello, mentre vengono espunti, dietro suggerimento dell'amico pittore, fogli di Perin del Vaga e del Parmigianino, perché non autografi¹³.

Nella lettera 144 del 5 aprile 1603 Chiabrera scrive a Castello che «del Sig. Marini ho preso conforto de' suoi saluti»¹⁴, riferendosi a Giambattista Marino di cui osserva gli scritti che definisce «belle composizioni, e stimolo quanto scrittore che oggidì io

7 «Come tutte le collezioni di grafica di un certo impegno, quella del Chiabrera non si limitava al solo libro di artisti famosi, ma ne comprendeva almeno altri due: quello “di maestri vivi” o “moderni”, e quello di ritratti». Cfr. Fusconi, *Il Concettismo di Gabriello Chiabrera*, cit. (vedi nota 5), p. 11.

8 Gabriello Chiabrera. *Lettere*, cit. (vedi nota 1), p. 55.

9 Ivi, p. 79.

10 Fusconi, *Il Concettismo di Gabriello Chiabrera*, cit. (vedi nota 5), p. 11.

11 Gabriello Chiabrera. *Lettere*, cit. (vedi nota 1), p. 92.

12 Ivi, p. 94.

13 Fusconi, *Il Concettismo di Gabriello Chiabrera*, cit. (vedi nota 5), p. 11.

14 Lettera 144 di Gabriello Chiabrera a Bernardo Castello, 5 aprile 1603. Cfr. Gabriello Chiabrera. *Lettere*, cit. (vedi nota 1), p. 126.

conosca; certamente l'ingegno suo è grande»¹⁵, senza però alludere alla *Galeria*. Tra la seconda metà del Cinquecento e l'inizio del Seicento, inoltre, si riscontra un minore interesse per la progettazione (quasi elitaria) di studioli di matrice umanistica e in netta risposta aumenta la diffusione, quindi la richiesta, della galleria che estende gli spazi scenografici e coinvolge più attivamente il pubblico fruitore, svolgendo una duplice funzione «celebrativa del committente e conservativa-espositiva delle glorie artistiche e delle imprese eccellenti della casata»¹⁶. In un periodo di grande fervore artistico, di rielaborazione di forme, polemiche e discussioni intellettuali, Marino intuisce che il mondo figurativo può costituire una fonte di ispirazione per la sua immaginazione, la quale, al contempo, alimenta notevolmente il suo stesso lavoro¹⁷. Marino concepisce la *Galeria* come una vera e propria pinacoteca poetica che comprende madrigali, sonetti e diverse forme metriche: stanze madrigalesche, quartine epigrammatiche, sestine, un componimento in terzine e due in quartine, «senza le previste incisioni che avrebbero riprodotto la collezione dei “bellissimi disegni” – raccolti dal Cavaliere – di dipinti, sculture, opere architettoniche, medaglie, libri istoriati [...]»¹⁸.

Marino¹⁹ menziona per la prima volta la *Galeria* in una lettera del 1609: «[...] penso in breve di tornare alla corte del serenissimo di Savoia e di là trasferirmi a Vinegia, dove ho da pubblicare undeci volumi d'opere mie, una delle quali sarà la raccolta dei detti ritratti, ciascheduno col suo elogio, intitolata *La Galeria* [...]»²⁰.

La *Galeria* è pensata come una galleria d'arte suddivisa in due parti distinte: la prima, dedicata alla pittura, comprende le favole, le storie, i ritratti e i capricci; la seconda, dedicata alle sculture, è distinta in statue, rilievi, modelli, medaglie e capricci. Il fine dell'opera è quello di rendere in poesia argomenti artistici che da un lato offrono al lettore una vera e propria memoria poetico-figurativa e, dall'altro, ripristinano «la musica e le immagini dei retori imperiali su soggetti profani»²¹. Marino, similmente a Chiabrera, condivide la passione per i disegni, le stampe e i dipinti tipica dei collezionisti. Nelle lettere, ad esempio, indica la misura dei fogli e avverte in che modo devono essere inserite le figure, palesando una predilezione per i disegni in carta turchina. La

¹⁵ Ivi, p. 127.

¹⁶ P. Sabbatino, *La Galeria del Marino e la Galleria Farnese raccontata dal Bellori*, in *La letteratura italiana e le arti*, atti del convegno (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G.A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma 2018, p. 1.

¹⁷ C. Varese, *L'ipotesi del classicismo*, in *Storia della letteratura italiana. Il Seicento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano 1976, V, p. 658.

¹⁸ Sabbatino, *La Galeria del Marino*, cit. (vedi nota 16), p. 5.

¹⁹ «Marino, giramondo e assetato di onori e di denaro come i suoi predecessori del II e del III secolo, non aveva mancato di soggiornare per un certo periodo a Roma – come peraltro nella maggior parte delle Corti italiane e alla corte di Francia –, dove era stato eletto Principe dell'Accademia degli Umoristi». Cfr. M. Fumaroli, *L'età dell'eloquenza*, Milano 2002, p. 236.

²⁰ Lettera LVI di Giambattista Marino al Cavaliere Stigliani, Ravenna 1609. Cfr. G. Marino, *Epistolario*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari 1911, I, pp. 91-92.

²¹ Fumaroli, *L'età dell'eloquenza*, cit. (vedi nota 19), p. 238.

Galeria, tuttavia, non contiene soltanto la descrizione di sculture e pitture, ma anche una serie di ritratti di notevole interesse artistico:

È stato indicato giustamente [...] il gusto eclettico che passa dal Correggio al Cavalier d'Arpino, dal Caravaggio al Reni e insieme l'impostazione naturalistica per cui queste pitture, queste sculture sono ammirate e esaltate in quanto fedeli o addirittura superiori alla realtà stessa. Tuttavia più caratterizzante, più tipica è l'attenzione all'opera del pittore che entra nel quadro descritto come elemento decisivo del quadro stesso²².

Così come accade per Chiabrera, anche Marino chiederà nel corso del XVII secolo disegni e ritratti a Bernardo Castello, prediligendo precisi soggetti iconografici:

[...] Ora per ricordarlemi servitore le mando alcune poche poesie sopra alcune delle sue opere istesse. Queste entrano nella *Galeria*, opera nuova la quale uscirà fra pochissimi giorni alle stampe, e anderanno insieme con gli altri componimenti in cotal genere, dove si farà menzione anche d'altri quadri fatti da V. S. [...]. Intanto vorrei due disegni, ma fatti con isquisita diligenza, o in carta turchina o come più a lei piacerà, per porli in un mio libro di "scelta". In uno vorrei una *Galatea sopra un delfino*, in un altro quella medesima *Venere assisa in una conca marina* secondo il quadro ad olio ch'Ella mi mandò²³.

Nella *Galeria*, dunque, Marino raggiunge l'effetto più originale e tipico «in un suo gusto del prezioso, quando si uniscono insieme la materia, la tecnica e il prestigio del soggetto [...]»²⁴. Certamente vi sono altre simili testimonianze nel corso del suo epistolario, ma Chiabrera, come si evince dalle sue lettere precedentemente indagate, giunge per primo all'idea di un libro entro cui disporre componimenti poetici dedicati ad argomenti artistici, accompagnando il testo con la rispettiva immagine. Marino, nel corso delle numerose missive, ricorderà la *Galeria* sino al 1621, anno della sua seconda pubblicazione (la prima stampa, avvenuta nel 1619, non soddisfò il poeta); Chiabrera, diversamente, non fornirà più indicazioni inerenti al suo libro di maestri moderni dal 1614, se non rammentando, di volta in volta, il desiderio di acquistare disegni, ritratti e incisioni, ma senza mai riferirsi esplicitamente a un libro preciso.

Nella lettera LXXIX del 1613, pertanto, Marino indica nel dettaglio il contenuto della sua opera:

22 Varese, *L'ipotesi del classicismo*, cit. (vedi nota 17), p. 658.

23 Lettera LXII di Giambattista Marino a Bernardo Castello, Torino 1610. Cfr. Marino, *Epistolario*, cit. (vedi nota 20), I, pp. 97-98.

24 Varese, *L'ipotesi del classicismo*, cit. (vedi nota 17), p. 659.

[...] Ora io non so se V. S. sia bene informata dell'opera ch'io ho per le mani. È intitolata *La Galeria* e contiene quasi tutte le favole antiche. Ciascuna favola viene espressa in un disegno di mano di valentuomo, e sopra ogni disegno io fo un breve elogio in loda di quel maestro e poi vo scherzando intorno ad esso con qualche capriccio poetico. Già n'ho accumulata una gran quantità de' più famosi ed eccellenti pittori di quest'età, e voglio fargli tutti intagliare con esquisita diligenza. Le poesie che vi entrano son tutte in ordine; e sarà, credo, un libro curioso per la sua varietà²⁵.

Il poeta, scrivendo al conte Guido Coccapani, menziona la *Galeria* nella lettera del 28 ottobre dello stesso anno:

«[...] Ho composto un libro intitolato *La galeria*, la qual non contiene altro che pitture, ed è dedicato a questa Altezza serenissima. Ho raccolto un numero di disegni bellissimi de' primi maestri del mondo [...]»²⁶.

L'evoluzione dell'opera è ricordata nelle lettere successive nelle quali Marino chiede ritratti e promette sonetti:

«[...] Del padre abbate Grillo non dico altro, ma ambisco ch'egli sappia che non ha più divoto servitore di me e più osservante del suo valore. Vorrei ch'Ella gli donasse un volume delle mie *Dicerie* e gli dicesse che se mi manderà il suo ritratto, io lo porrò nel mio museo e gli stamperò un sonetto nella *Galleria*»²⁷.

Nella lettera inviata da Parigi a don Lorenzo Scoto, il poeta scrive finalmente di aver trascritto e mandato a

Vinegia la *Galeria*, onde potrete scrivere al Ciotti che subito stampata ve ne mandi qualche copia. Dopo la *Galeria* ho copiati anche gl'*Idilli* e adesso sto su la *Polinnia*²⁸.

Il 16 novembre 1619 Marino dedica la prima parte della *Galeria* a Giovan Carlo Doria:

[...] ecco pur finalmente che, ritirato da così lunga guerra non nella patria ma nella real casa di Francia, la prima cosa che mi si presenti innanzi è un'opera di pitture molto proporzio-

25 Lettera LXXIX di Giambattista Marino a Bernardo Castello, Torino 1613. Cfr. Marino, *Epistolario*, cit. (vedi nota 20), I, p. 131.

26 Lettera LXXXIII di Giambattista Marino al Conte Guido Coccapani in corte del Serenissimo Principe di Modena, 28 ottobre 1613. Cfr. Ivi, pp. 133-134.

27 Lettera CXV di Giambattista Marino al Signor Giovan Battista Ciotti, Torino 1614 o 1615. Cfr. Ivi, p. 179.

28 Lettera CXXXV di Giambattista Marino a Don Lorenzo Scoto, Parigi 1619. Cfr. Ivi, p. 221.

nata a V. S. illustrissima [...]. Questa sopra l'altare della vera gloria, purificata dal fuoco del mio vivo affetto, consacro e sacrifico io a V. S. illustrissima quasi a mio terreno nume, e la pregio a gradire non tanto la qualità della vittima quanto la divozione del dedicatore [...]²⁹.

La seconda parte, inerente alle sculture, è dedicata a Luigi Centurioni marchese di Morsasco:

[...] vengo a portare innanzi al suo glorioso simulacro, di cui son tanto divoto, con affettuosa dedicazione la presente operetta di sculture, quasi offerta votiva e quasi reliquia raccolta da frammenti di quelle merci cadute e sparse per l'onde quando io era a rischio di perdermi³⁰.

Tuttavia, Marino si lamenta della stampa della *Galeria* in una delle lettere successive datata alla fine del 1619:

Ho veduto una parte della *Galleria* stampata nelle mani di questo eccellentissimo signor ambasciatore veneto, a cui è stata mandata di costà; e vi giuro che leggendola mi è venuta compassione di me stesso, poichè mai né dalle vostre né dalle altre stampe è uscito libro più scorretto e più sconcacato di questo³¹.

Nella missiva seguente scrive di aver ricevuto le nuove stampe della sua opera così come le aveva richieste, pur manifestando ancora sdegno a riguardo:

Ho ricevuto le quattro copie della *Galeria* che mi avete mandate e ve ne ringrazio. Ma siate sicuro che quante me ne capiteranno in mano tante ne stracerò in pezzi o ne butterò al fuoco [...]. Io non avrei mai creduto che le cose mie dovessero essere assassinate con tanto vituperio mio e vostro³².

L'indignazione di Marino è altresì espressa nella lettera CXLVII del 1620 a don Lorenzo Scoto:

[...] il Ciotti mi ha assassinato con la più sciagurata impressione del mondo; essendo io adunque in còlera con esso lui, non posso scrivergli per l'originale³³.

29 Lettera CXLI di Giambattista Marino all'Illustrissimo Signor Carlo Doria, 16 novembre 1619. Cfr. Ivi, pp. 229-230.

30 Lettera CXLII di Giambattista Marino all'Illustrissimo Signor Luigi Centurioni Marchese di Morsasco, 16 novembre 1619. Cfr. Ivi, p. 232.

31 Lettera CXLIII di Giambattista Marino al Signor Giovan Battista Ciotti, Parigi 1619. Cfr. Ivi, p. 233.

32 Lettera CXLIV di Giambattista Marino al Signor Giovan Battista Ciotti, Parigi 1619. Cfr. Ivi, p. 236.

33 Lettera CXLVII di Giambattista Marino a Don Lorenzo Scoto, Parigi 1620. Cfr. Ivi, p. 242.

Marino scrive all'editore che si sforzerà comunque di inviargli le correzioni affinché possa stampare una nuova versione della *Galeria*³⁴. Nel 1621 il poeta riceve così la seconda edizione dell'opera:

Per via del signor Guinigi mi è pervenuta la seconda impressione della *Galeria*, la qual veramente è comportabile ed assai migliore della prima [...]³⁵.

Il fine della *Galeria* è precisamente espresso nella dedicatoria ai lettori:

Perché non paia altrui strano il mancamento di questo Libro, tanto nelle Favole, & nelle Historie, dove molte, & delle più notabili se ne tacciono, quanto ne' Ritratti, tra' quali d'alcuni personaggi si fa mentione, & d'altro no, il che potrebbe peravventura essere imputato, ò ad imperfetione, ò a partialità; è da sapere, che l'intenzione principale dell'Autore non è stata di comporre un Museo universale sopra tutte le materie, che possono essere rappresentate dalla Pittura, & dalla Scultura, ma di scherzare intorno ad alcune poche, secondo i motivi Poetici, che alla giornata gli son venuti in fantasia; né di fare Elogi distinti a tutti coloro, che sono degni di loda, ma di celebrare gli uomini più illustri dell'età antica, o de' moderni solamente i morti, o de' vivi appena alcuni Principi da lui domesticamente conosciuti, & alquanti suoi cari, & particolari amici, i quali per avere esposte le loro fatiche alla publica luce, sono noti per fama, & le cui immagini gli sono state con affetto da essi medesimi donate; Et se bene di queste par che molti ve ne manchino, vuolsi nondimeno considerare, che parte di essi sono stati da lui lodati in altre opere già stampate, & parte ancora ne saranno aggiunti in questa di mano in mano nelle seguenti impressioni, quando uscirà poi historiata, & ornata di figure, poiché non si è potuto al tutto supplire appieno in una volta. Nel rimanente troppo farebbe chi volesse far minuto, & diffuso catalogo di tutte quante le persone segnalate, che in questo nostro secolo fioriscono, il qual ben si sa quanto abondi di Signori, di Dame, & di Virtuosi, i cui nomi son meritevoli di essere ammessi in qual si voglia honorata memoria. A lui basta per hora havere accennato il suo pensiero, oltre che ha voluto anche lasciar qualche luogo voto agli altri begl'ingegni, che verranno, i quali forse con migliore stile, & con concetti più arguti, occupando i soggetti non tocchi, adempiranno il suo difetto³⁶.

In tal modo il poeta non descrive più o esclusivamente l'opera in quanto tale, bensì compone delle poesie che dialogano armoniosamente con le immagini. Il risultato che ne deriva è un linguaggio unitario, concettuale, dove il testo esprime una «teoria figurata del mondo in cui la consapevolezza di una galleria di pitture si concretizza ricorrendo alla visualizzazione

34 Lettera CLVIII di Giambattista Marino a Giovan Battista Ciotti, Parigi 1620. Cfr. Ivi, p. 275.

35 Lettera CLXXVII di Giambattista Marino al signor Giovan Battista Ciotti, Parigi 1621. Cfr. Ivi, p. 302.

36 In assenza della numerazione alle pagine, queste ultime si contano dalla dedica a Giovan Carlo Doria. Cfr. G. Marino, *La Galeria del cavalier Marino. Distinta in pitture & sculture*, Venezia 1620, pp. VIII-IX.

mentale delle immagini»³⁷. L'opera mariniana, nella quale sono anche celebrate le pitture di Bernardo Castello, sembra fosse stata concepita originariamente come un'antologia di «favole antiche»³⁸ illustrate da incisioni tratte da disegni di noti maestri contemporanei a Marino e facenti parte della sua collezione. La *Galeria* può essere quindi intesa come

opera d'esilio. [...] Le immagini cui essa allude sono i simulacri d'un museo che non esiste se non nelle risacche di cervelli "svegliati e arguti". [...] I quadri della *Galeria* non sono mai figurazioni, ma idee, ideali [...], quando non son addirittura nomi che rimandano ad altri nomi³⁹.

Ad oggi non vi è comunque alcuna prova che Chiabrera abbia potuto osservare il lavoro svolto da Marino per la *Galeria*. Sarebbe più logico credere o supporre il contrario, considerando la cronologia e il contenuto delle corrispondenze. I modelli ai quali il poeta savonese si ispira per il proprio libro sono semmai il Museo e gli *Elogi*⁴⁰ di Paolo Giovio⁴¹. L'inizio dei lavori del Museo è datato all'autunno del 1537:

[...] attestati *in progress* in un passo del *Larius* ("Musæum nostrum ædificamus), il cui inizio di composizione è collocato pochi giorni dopo il 23 ottobre di quell'anno, data dell'investitura del dedicatorio Francesco Sfondrati, che aveva richiesto allo storico una minuziosa descrizione del territorio latriano, cui Giovio dichiara, in apertura, di avere sollecitamente corrisposto⁴².

Per quanto riguarda gli *Elogi*, invece, Giovio ne parla precisamente nella lettera del 18 gennaio 1549 indirizzata a Cosimo I de' Medici:

Ecco ch'io mando per passatempo a V. Ecc.zia il catalogo delli Eroi famosi in arme, quali ho con estrema diligenza raccolti in pittura in spazio di più di 30 anni; e gli faccio sotto gli Elogii in prosa, esprimendo con brevità laconica la lor vita, essornata poi con belli versi d'eccellenti poeti⁴³.

37 F. Giunta, *Tra retorica e pittura: la letteratura figurativa di Giovan Battista Marino*, in *La letteratura e le arti*, cit. (vedi nota 16), p. 8.

38 Fusconi, *Il Concettismo di Gabriello Chiabrera*, cit. (vedi nota 5), p. 14.

39 A. Ruffino, *Gallerie. Marino e l'immagine in esilio*, in *Giambattista Marino. La Galeria*, a cura di M. Pieri e A. Ruffino, Trento 2005, p. XXIX.

40 P. Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quæ apud Musæum spectantur*, Firenze 1551, p. 3.

41 Gabriello Chiabrera, *Lettere*, cit. (vedi nota 1), p. 28.

42 F. Minonzio, *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia del XVI secolo*, atti del convegno (Pisa, 30 settembre-1° ottobre 2004), a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, 2007, p. 82.

43 Ivi, pp. 115-116.

Nella dedica a Cosimo I de' Medici, a prefazione degli *Elogi*, si legge:

Percioché ciascuno anchor che temerariamente s'indirizzava, la dove il genio della natura sua facilmente lo guida, o per forza lo tira; [...]. Et ciò si può chiaramente vedere et conoscere da questi, dirò così, bellicosi Heroi, i quali co' singolar pitture si veggono ritratti al naturale nel nostro Museo. Le vite de' quali scritte con brevità Laconica per Elogii posti sotto a' ritratti, amorevolmente ho dedicato a voi, che solo con vera virtù mantenete la riputazione dell'honor d'Italia⁴⁴.

Una delle ultime notizie relative al libro dei pittori moderni di Chiabrera è presente nella lettera 249 del 1614⁴⁵ destinata a Bernardo Castello, nella quale si rileva che il poeta richiede alcuni disegni di Giulio Romano e Baccio Bandinelli che non facevano ancora parte della sua collezione. Allo stesso tempo, però, uno dei primi esempi di elogio simile a quelli presenti nell'opera di Giovio, si trova precisamente nella lettera 81 del 12 settembre 1595 indirizzata sempre a Castello:

Raffaele da Urbino

Figliuolo di Giovanni Santi, nacque in Urbino; apparò l'arte da Pietro Perugino; per mano di Bramante si condusse a servizio di Giulio Secondo, e poi servì Leone Decimo; visse anni trentasette, intieri, intieri; si morì il giorno nel quale ci nacque, e fu sepolto nella Rotonda. Sue opere furono per la più parte in Roma.

Dopo questa narrazioncella va il suo disegno, e a' piedi questi versi:

Per abbellir le immagini dipinte,
A le vive imitar pose tal cura,
Che a belle far le vere sue natura
Oggi suole imitar le costui finte.

Di mano in mano a ciascuno: stimo che debba riuscire cosetta graziosa e gentile⁴⁶.

La quartina, che costituirà l'*Epitaffio* dell'urbinate, è ispirata, nel concetto di concorrenza tra pittura e natura, al noto distico composto da Pietro Bembo per la tomba di Raffaello nel Pantheon:

44 P. Giovio, *Gli Elogi. Vite brevemente scritte d'huomini illustri di guerra, antichi et moderni, di Mons. Paolo Giovio vescovo di Nocera*, Firenze 1554, p. 2.

45 Gabriello Chiabrera, *Lettere*, cit. (vedi nota 1), p. 212.

46 Ivi, p. 80.

Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci
rerum magna parens et moriente mori⁴⁷.

Sfortunatamente, in assenza del libro dei maestri moderni di Chiabrera il confronto diretto con la *Galeria* di Marino non può attuarsi o quanto meno solo in parte. Le sorti della raccolta chiabreressa permangono ancora oggi poco chiare, non tanto per la quantità e la qualità delle fonti rinvenute, quanto dalla possibilità che gli stessi eredi del poeta abbiano deciso di scomporla in vari volumi e altre collezioni⁴⁸, e che sia quindi pervenuta in altre forme. È opportuno altresì ribadire che Chiabrera esprimerà sempre un sincero rispetto nei confronti di Marino. Quest'ultimo, tra l'altro, gli dedica invero un *Ritratto* poetico all'interno della *Galeria*:

Gabriello Chiabrera.

COME il forte Amedeo Rhodo sostenne,
Con accenti celesti
Del sommo choro è questi,
Ch'altamente a cantar spiega le penne.
Chi dirà, che non sia
Cielo il mar di Savona,
Se per tutto risona
D'angelica armonia?
E se dolci, e canori
GABRIELLI produce, e non Amori?⁴⁹

Nella lettera 431 a Pier Giuseppe Giustiniani, inoltre, Chiabrera scrive che:

[...] L'Innocenti io vedrei volentieri, sì come ho veduto ogni componimento di quel Sig. re al quale le Muse liberalmente diedero il latte delle loro mammelle più, che a niuno del nostro secolo⁵⁰.

Il poeta si riferisce all'edizione postuma della *Strage degli Innocenti* del 1632 di Marino, manifestando ammirazione e non rivalità o gelosia. Per chiarire ulteriori dubbi, nella lettera 472 a Giustiniani datata al 17 aprile 1636, Chiabrera asserisce che ha «gola della Galleria; e l'haverne fatto dono non è salvo argomento di benevolenza, alla

47 Fusconi, *Il Concettismo di Gabriello Chiabrera*, cit. (vedi nota 5), p. 11.

48 Ivi, p. 13.

49 Marino, *La Galeria del cavalier Marino*, cit. (vedi nota 36), p. 241.

50 Lettera 431 di Gabriello Chiabrera a Pier Giuseppe Giustiniani, 15 luglio 1633. Cfr. *Gabriello Chiabrera. Lettere*, cit. (vedi nota 1), p. 338.

quale seguono altri ragionevoli pensieri»⁵¹, alludendo però alla *Galleria giustiniana* del Marchese Vincenzo Giustiniani, il cui primo volume è pubblicato a Roma nel 1636. Nella missiva VIII indirizzata a Pier Giuseppe Giustiniani, in dialogo con la lettera precedente, Chiabrera scrive: «Giungo le Gallerie del Sig. Marchese, delle quali gentilezze io sono innamorato»⁵², riferendosi, questa volta, all'edizione della *Galleria* in due volumi. Resta comunque la possibilità che sia stato lo stesso Chiabrera a comunicare la propria passione per la raccolta di grafica ad alcuni membri della nobiltà savonese del tempo, trovando nell'ambiente culturale genovese e fiorentino altri esperti e aggiornati interlocutori⁵³. Da queste corrispondenze, infine, si evince che Chiabrera non avrebbe esitato a citare la *Galeria* di Marino nel caso in cui l'avesse letta; al contrario, ne avrebbe sicuramente lodato l'importanza e la magnificenza, lasciandovi la testimonianza nel proprio epistolario.

Ut pictura poësis; erit quae, si proprius stes
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens reperita placebit⁵⁴.

La nota equiparazione di Orazio sancisce indubbiamente il profondo legame tra la letteratura e l'immagine⁵⁵. La Storia dell'arte è la storia delle immagini e la Letteratura, al contempo, esprime concettualmente il significato di ogni singola immagine che l'uomo crea nel corso della sua esistenza. La letteratura funge quindi da simbolico ponte, da invisibile legante, ma pur sempre percettibile nell'atto contemplativo, tra l'opera compiuta e l'enigma che si cela dietro a essa. Il dittico letteratura-pittura rivela pertanto nuove possibilità di studio e ricerca, utili ed essenziali nell'individuazione di una precisa teoria artistica. Gabriello Chiabrera e Bernardo Castello: il poeta e il pittore. Puro esempio di connubio tra le arti sorelle. Chiabrera, d'altronde, custodisce individualmente tale pluralistica essenza: egli è un poeta, è un committente di opere d'arte, rivestendo gli abiti del mercante di dipinti e disegni ed è colui

51 Lettera 472 di Gabriello Chiabrera a Pier Giuseppe Giustiniani, 17 aprile 1636. Cfr. Ivi, p. 366.

52 Lettera VIII di Gabriello Chiabrera a Pier Giuseppe Giustiniani, Savona, 1637. Cfr. Ivi, p. 408.

53 Fusconi, *Il Concettismo di Gabriello Chiabrera*, cit. (vedi nota 5), p. 13.

54 O. Flacco, *La Epistola di Orazio Flacco ai Pisoni. Tradotta da Claudio Arezzo in verso libero italiano*, Napoli 1822, p. 32.

55 «Il concetto oraziano dell'«ut pictura poësis», argomentazione letteraria non rara nella poetica cinquecentesca, veniva riproposto nello stesso periodo dal pittore genovese G.B. Paggi, nelle lettere scritte da Firenze al fratello, nel 1591. Proclamando la nobiltà della pittura per affrancarla dal legame con l'arte dei doratori, il Paggi parla di «poesisa mutola» (a proposito della pittura) e di «pittura parlante» (a proposito della poesia), e afferma che il poeta e il pittore «sono conformi e simile ne' progressi loro, ne' loro precetti, nelle difficoltà, nel concetto, nel modo d'esprimerli...». Cfr. Fusconi, *Il Concettismo di Gabriello Chiabrera*, cit. (vedi nota 5), p. 22.

che offre personali suggerimenti agli artisti del suo tempo, ritornando, ciclicamente, nella dimensione poetica come un indomabile vortice di virtù. Chiabrera potrebbe essere tranquillamente definito come un critico d'arte del XVII secolo, sempre attento all'evoluzione delle arti nella loro estesa complessità. L'arte riproduce il reale, la Natura; la poesia sublima tale arcaico e primordiale processo. Il letterato ne coglie l'essenza, rispondendo esclusivamente a un proprio gusto personale, a una soggettiva inclinazione artistica, estetica e poetica che muove ogni sua decisione, in equilibrio con il secolo e l'ambiente culturale in cui vive. Dai Gesuiti, invero, Chiabrera apprende che imitare la natura equivale a dimostrare che la propria eloquenza è capace di sostituirsi a essa, ove

la tecnica dello “specchio”, del “quadro”, della “pittura parlante” è mutuata dagli oratori, romanzieri e apologisti della Seconda sofistica. [...] la pratica dell'*ekphrasis* può allora, un'amplificazione dopo l'altra, applicarsi all'intera natura, riflessa in quello specchio “di verità o di vanità” che rivela volta a volta la falsità delle meraviglie e le verità meravigliose che esse occultano. [...] Essa fa appello all'immaginazione al solo fine di rendere immaginabile l'inimmaginabile e verosimile l'inverosimile⁵⁶.

L'esposizione scritta di pitture, vere o fittizie, è del resto *topos* particolarmente diffuso sin dalla letteratura classica in cui, attraverso la retorica dell'*ecphrasis*, la scrittura sublima il fine stesso della descrizione, cogliendo tutti i valori degli oggetti che si rappresentano testualmente (un ambiente, un luogo, un paesaggio ecc.) e includendo gli elementi pittorici riscontrabili in un'opera artistica, come la disposizione del colore, del disegno, dei volumi, delle proporzioni e la correlazione delle figure all'interno di un dipinto⁵⁷. Chiabrera è autore della propria autobiografia e delle innumerevoli lettere nelle quali disvela la sua singolare personalità che tanto lo contraddistingue dai contemporanei, in quanto «i legami più sicuri di un critico d'arte con il gusto letterario della sua età saranno trovati, meglio che nei modi della sua critica, nelle sue doti di scrittore e di biografo»⁵⁸. Al contempo, come un esperto collezionista, acquista opere d'arte in diversi momenti della sua vita, in differenti luoghi, per motivi che in assenza delle fonti rimarrebbero a noi ignoti o semplicemente per un bisogno primordiale di voler possedere un'opera d'arte quale testimonianza esistenziale dell'uomo nella società e nel tempo. A ragion del vero, nel Seicento le persone vivono con il timore e il rimpianto della perduta armonia, ove

56 Fumaroli, *L'età dell'eloquenza*, cit. (vedi nota 19), p. 786.

57 G. Ferroni, *Prima lezione di letteratura italiana*, Bari 2010, pp. 123-124.

58 F. Croce, *La critica d'arte*, in *Storia della letteratura italiana. Il Seicento*, cit. (vedi nota 17), p. 450.

la nevrosi ossimorica e paradossale di chi, dedicandosi al collezionismo, un esercizio tra i più tipici dell'epoca, per un verso vorrebbe dominare e controllare gli oggetti di cui va in caccia, ma per un altro verso sa che la sua ricerca è pressoché inesauribile⁵⁹.

In virtù di tali premesse è necessario quindi riconoscere Gabriello Chiabrera non più e solamente come Pindaro di Savona, letterato o poeta, ma anche come un collezionista, poiché al collezionismo è «sottesa “la redenzione degli oggetti”, il proposito di salvarli dalla diaspora, esorcizzata con il loro geloso possesso che li riscatta dall'intrinseca natura effimera, deperibile, fragile [...]»⁶⁰. La letteratura artistica insegna e altresì testimonia che tutte queste qualità sono spesso unite in un'unica persona:

C'erano certi libri che, come le opere del Ghiberti e del Vasari, eran nati da una assidua pratica dell'arte, nel cui ambiente vivevano questi autori-artisti. [...] Accanto a questa letteratura prodotta da artisti, che oltre ai suoi fini tecnici ed estetici mostra, sotto l'influsso del senso storico innato nei Greci, una notevole tendenza alla costruzione storica, occorre parlare di un altro numeroso gruppo di scritti, che considerano l'argomento dal punto di vista dell'impressione e deriva da ambienti profani, dal pubblico degli amatori e degli osservatori⁶¹.

Analizzata in ambito psicologico la teoria artistica di Chiabrera, ivi ipotizzata, potrebbe addirittura rivelarsi la chiave per comprendere la sensibilità di coloro che, nel tempo e nella storia, vivono per cogliere i pluralistici significati delle immagini. Costoro sono i collezionisti, i mercanti, i critici e i letterati. Il loro impegno nell'ambito della Storia dell'arte, in perfetto dialogo con la Letteratura artistica, permette il consolidarsi del duplice legame spirituale-intellettuale tra l'arte e la letteratura: due realtà che adesso condividono i medesimi ideali ed enigmi. Nella scelta di precisi soggetti iconografici, come quelli proposti a Bernardo Castello tra il 1590 e il 1619, così come si evince da tutti i suoi componimenti, Chiabrera manifesta sin da subito la sua adesione al classicismo barocco:

[...] nel Collegio romano, dalla fine del XVI secolo, i docenti di Retorica conservavano infatti – al di sopra delle inevitabili tendenze “barocche” delle diverse Congregazioni nazionali – una norma ciceroniana latina più esigente e più fedele alle tradizioni del primo Rinascimento. [...] Quest'arte neolatina, i cui modelli si consideravano classici, aveva come iniziatore un umanista francese, Marc-Antoine Muret⁶²,

59 A. Battistini, *Il Barocco*, Roma 2000, p. 64.

60 *Ibidem*.

61 J. Schlosser Magnino, *La Letteratura Artistica*, Firenze 1964, p. 10.

62 Fumaroli, *L'età dell'eloquenza*, cit. (vedi nota 19), pp. 793-794.

che, come è ormai noto, è uno dei principali maestri del poeta durante gli anni giovanili trascorsi a Roma. «L'erudizione è anche poesia, nel senso di Pindaro e di Omero, poeti-teologi: essa restituisce al Verbo la sua purezza originaria, il suo vigore che feconda e redime»⁶³, perciò Chiabrera, memore dell'insegnamento dei Gesuiti, fa della memoria-immaginazione la propria facoltà sovrana, secondo cui la «“retorica delle pitture” gesuitica chiede al mondo sensibile i colori della verosimiglianza di cui crede di dover ornare il mistero della Redenzione»⁶⁴.

Negli scritti teorici più che in quelli storici è contenuta, per così dire, la conferma di un'evoluzione che si riscontra nella figura degli artisti e dei letterati, in quanto l'arte segue difatti una tendenza esplicitamente dottrinarica e razionale. Ciò è evidente innanzitutto in un fenomeno molto significativo: tra la fine del Cinquecento e per tutto il Seicento l'artista, che esprime se stesso in maniera sempre più virtuosa e sicura, ha molta voce in capitolo anche in ambito letterario, che è molto più vasto di prima e conduce all'elaborazione di una teoria e di un'estetica delle arti figurative valevoli per tutta l'Europa⁶⁵. Tali teorie sono formulate nel periodo storico del Manierismo, un tempo in cui cominciava ad affermarsi una mentalità nuova e non più legata all'antico umanismo, bensì all'idea che «gli artisti si chiudono ora nelle Accademie, imitando i letterati filologi, accademie nelle quali non si perseguono solamente scopi pratici, ma innanzi tutto si fa anche molta teoria, si parla e si scrive»⁶⁶.

Non che durante il Rinascimento non si avesse però «coscienza del molteplice e della varietà, del contingente e del macrocosmo; era però radicata in quella civiltà la fiducia che di là dall'apparente caos vi fosse comunque qualcosa di stabile, di permanente»⁶⁷.

Nel XVII secolo, pertanto, le arti sorelle sono finalmente unite, inscindibili, e per unificarle gli artisti utilizzano la sensibilità dei letterati, i quali, dal canto loro, sviluppano una personale visione critico-artistica.

La svolta del barocco non riguarda soltanto fatti squisitamente letterari ma un più vasto rivolgimento sentimentale e sociale di cui anche il mondo delle arti figurative ha risentito. I legami tra critica letteraria e critica d'arte non possono perciò soltanto ritrovarsi in specifiche caratteristiche di scrittura, nell'inevitabile eco dei gusti stilistici letterari sullo stile della critica d'arte [...], ma in più fondamentali atteggiamenti di gusto⁶⁸.

Per comprendere la teoria artistica di Chiabrera è fondamentale innanzitutto contestualizzarla storicamente, analizzando l'ambiente culturale nel quale vive. Nato a Savona

63 Ivi, p. 796.

64 Ivi, p. 800.

65 Schlosser Magnino, *La Letteratura Artistica*, cit. (vedi nota 61), p. 381.

66 *Ibidem*.

67 Battistini, *Il Barocco*, cit. (vedi nota 59), p. 7.

68 Croce, *La critica d'arte*, cit. (vedi nota 58), p. 449.

nel 1552 e ivi morto nel 1638, Chiabrera è attivo e richiesto presso le principali corti italiane cinque-secentesche come quelle dei Medici a Firenze, dei Gonzaga a Mantova e dei Savoia a Torino. Parallelamente, mediante le fonti e la fortuna critica è stato possibile ricostruire e redigere la sua biografia tra scelte di committenza e collezionismo, rivelando altresì la sua personale cultura figurativa.

Gli intellettuali dell'Ottocento, ad esempio, palesano un vero e proprio culto per Chiabrera non solo come poeta o letterato, bensì come un uomo che con coraggio è stato in grado di rispondere alle imposizioni e alle restrizioni della Riforma Cattolica, rivendicando la propria personalità di critico e collezionista delle arti. Nel corso del XIX secolo, celebrando quindi la fortuna del letterato, la città di Savona cambierà radicalmente il proprio assetto urbanistico:

[...] nel 1851 veniva approvato il “Regolamento d'ornato” e nel 1856 il primo “Piano regolatore” che porterà una notevole espansione urbana. [...] Questo bisogno di “monumentalizzare i personaggi esemplari della storia nazionale e di quella locale” è sintomatica della società ottocentesca che attraverso l'esaltazione di certi uomini, di certi valori vuole affermare una nuova identità. [...] Nascono così grandi opere pubbliche (l'Ospedale San Paolo, il nuovo Cimitero di Zinola, e il Palazzo Municipale) e il nuovo Teatro intitolato a Gabriello Chiabrera. [...] In questo clima le varie manifestazioni celebrative dedicate al Chiabrera assumevano anche carattere patriottico. Il “Comitato Cittadino per le onoranze a Gabriello Chiabrera” ha fatto diramare in data 8 ottobre 1894 una circolare con la quale la Società Letteraria Savonese, il Circolo Letterario Filodrammatico Cristoforo Colombo ed il Circolo Filodrammatico Albisolese Ernesto Rossi invitano i cittadini a partecipare alla commemorazione “concorrendo così a rendere più solenne la patriottica dimostrazione verso colui, che con l'impegno ha onorato la nostra Savona”⁶⁹.

Gabriello Chiabrera, come si evince dalle numerose testimonianze scritte, rinvenute e riordinate durante il corso di tale ricerca, conosce, direttamente o indirettamente, molte delle personalità più influenti del suo tempo: Domenico Becchio, Ambrogio Salinieri, Benedetto Mariani, don Lorenzo Fabri, Giambattista Forzano, Angelo Grillo, Paolo Grillo, Francesco Salviati, Pompeo Arnolfini, Zenobia Doria, Giambattista Ferrero, Francesco Ferrero, Cesare Corte, Giovan Battista Paggi, Domenico Campagnola, Sofonisba Anguissola, Jacopo Ligozzi, Giovanni Maria Lugaro, Giovanni Botero, Domenico Cresti, Domenico Visconti, Sperone Speroni, Giovan Vincenzo Imperiale, Gian Geronimo Nano, Luigi Gavotto, Luciano Borzone, Paolo Manuzio, Marc-Antoine Muret, dunque i Savoia, i Gonzaga, i Medici, Papa Urbano VIII, Pier Giuseppe Giustiani e il sodale Bernardo Castello. Da tutti questi nomi, citati distintamente nelle sue corrispondenze,

⁶⁹ S. Bottaro, *Scultura celebrativa e altre memorie. Gabriello Chiabrera a Savona nei secc. XIX-XX*, in *Gabriello Chiabrera. Iconografia e documenti*, a cura di G. Fusconi, G. Ruffini, S. Bottaro, Genova 1988, p. 79.

si scopre che Chiabrera svela una particolare polarità: come letterato, nel tentativo di ricercare una forma poetica pura per mezzo di una sperimentazione delle forme e degli stili letterari, volge il proprio sguardo al passato, a Pindaro e ad Anacreonte, aderendo all'ellenismo in vivace dialogo con il classicismo barocco. Al contempo, nelle vesti di critico d'arte, mercante di opere, committente e collezionista, è molto più attento alla contemporaneità: richiede un ritratto di Andrea del Sarto del quale conserva alcuni disegni, possiede un disegno di Raffaello, un altro di Baccio Bandinelli, alcune tele di Luca di Leida e di Tiziano, un ritratto di Francesco Salviati, due disegni di Cesare Corte, un disegno di Domenico Campagnola, alcuni disegni di Giulio Romano e disegni, schizzi e incisioni di Bernardo Castello. Chiabrera è altresì legato alla cultura fiorentina letteraria e artistica. Vivendo nell'ambiente di corte dei Medici, infatti, rispetta e accetta tutte le decisioni decretate dalla famiglia fiorentina:

[...] quell'apertura verso la Francia che per il Granducato in lento declino rappresentava una garanzia di protezione politica e che si sarebbe suggellata nel 1600, in forme grandiosamente celebrative, col matrimonio fra Maria de' Medici e Enrico IV, ma che già nel Cinquecento era stata ampiamente favorita, prima, tramite la politica filofrancese del papa Clemente VII, con il matrimonio tra Caterina de' Medici e Enrico II di Francia nel 1533, e poi nel 1589, con quello tra Ferdinando I e Cristina di Lorena⁷⁰.

È esattamente in tale contesto storico e culturale che, assumendo una forma specifica e definita, si declina la teoria artistica di Chiabrera. A questa tendenza filofrancese della corte fiorentina si riconducono invero le intrinseche connessioni tra il poeta e la cultura letteraria francese: ritornano pindaricamente alla memoria le prime lezioni dei poeti della Pléiade, quelle di Marc-Antoine Muret e una delle prime pubblicazioni chiabrerresche del 1600, ovvero il noto *Rapimento di Cefalo* composto in occasione del matrimonio tra Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia che s'ispirava all'opera intitolata *Le ravissement de Céphale* di Pierre de Ronsard⁷¹.

Le scelte artistiche di Chiabrera, dunque, mostrano limpidamente questo profondo legame con la tradizione fiorentina che rappresenta un fondamentale punto di riferimento comune a tutta la cultura del tardo Cinquecento ligure:

Si può anzi affermare che, mentre le esperienze di cultura figurativa maturate a Roma durante gli anni della formazione giovanile rimangono sedimentate nella memoria del poeta, quasi come eredità acquisite, ad esse si sovrappongono, per scelta consapevole, e finiscano col prevalere, quelle di marca fiorentina⁷².

70 Fusconi, *Il Concettismo di Gabriello Chiabrera*, cit. (vedi nota 5), pp. 7-8.

71 Ivi, p. 8.

72 Ivi, p. 9.

A ragion del vero, riprendendo lo studio affrontato precedentemente relativo al libro dei maestri moderni di Chiabrera, è ormai evidente che questa sua particolare attenzione per l'arte toscana è espressa esattamente nella scelta di precisi artisti fiorentini, o attivi a Firenze, a lui contemporanei: Santi di Tito, Lodovico Cardi detto il Cigoli, Domenico Cresti detto il Passignano, Jacopo Ligozzi, Giovan Battista Vanni, Cristofano Allori, Raffaello, Andrea del Sarto, Perin del Vaga e Francesco Salviati⁷³. Questa accurata selezione di maestri della Storia dell'arte è attuata nell'esatto momento in cui decide di collezionare disegni e stampe degli stessi, al fine di realizzare il libro di maestri moderni. Al contempo, egli

sente negli aspetti nodali dell'arte fiorentina (il primato del disegno, il nuovo concetto di storiografia artistica, il gusto per il collezionismo dei disegni) dei modelli, da fare propri e mettere in pratica, una volta rientrato in patria, con la indispensabile collaborazione degli artisti suoi amici, innanzi tutto di Bernardo Castello⁷⁴.

Pertanto, come dimostrano le duecentosessantotto lettere dell'epistolario chiabreresco, nell'ambito del collezionismo Chiabrera predilige i disegni e le stampe, specificando che

la parola "carte" designava all'epoca soprattutto le stampe, come dimostra il Vasari che usa questo termine in alcuni passi delle *Vite*. [...] La specificazione carte "ben tagliate" usata dal Chiabrera orienta verso l'ipotesi che si tratti di stampe, anche se non è chiaro il significato dell'aggettivazione [...]. Se si tratta di incisioni, dobbiamo pensare che il poeta, dicendo carte *di* Andrea del Sarto e *del* Salviati, intenda in effetti stampe *da*, ossia incise da altri (e non nominati) autori, d'*après* dipinti o disegni dei due artisti fiorentini⁷⁵.

Questo suo duplice gusto personale, al contempo artistico e culturale, è esattamente la prova del progredire lento, in quel periodo, del collezionismo. La storia del collezionismo di disegni e stampe è senza dubbio segnata dal contributo di Chiabrera che, per proprio conto, è stato in grado di districarsi in questo mondo ancora così poco conosciuto, soprattutto grazie al suo peculiare interesse per la grafica. In equilibrio con quanto asserito sino ad ora è probabile che l'allestimento di tutti questi libri di maestri moderni e viventi fosse un'occupazione non insolita fra gli esponenti dell'aristocrazia più colta, così come nella cerchia dei letterati e degli artisti⁷⁶. I collezionisti di grafica, tra il Cinquecento e il Seicento, rientravano quindi in una categoria che progressi-

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ivi, pp. 9-10.

⁷⁵ Ivi, pp. 10-11.

⁷⁶ Ivi, p. 13.

vamente si ampliava all'interno di un ambiente culturale molto attivo e ciò che gli accomunava era esattamente la volontà, nonché il piacere intellettuale, di ordinare e sistemare il materiale grafico scelto con cura per arricchire le raccolte e i volumi d'arte a seconda delle soggettive preferenze. È fondamentale perciò ammettere e riconoscere che l'impegno di Chiabrera nell'ambito del collezionismo è a dir poco pionieristico, considerando sia la velocità con la quale tale attività culturale cominciava a diffondersi tra i due secoli poc'anzi citati, sia la sua personale volontà

di fare della propria raccolta di disegni e stampe una sorta di antologia critica degli artisti più significativi del passato e del presente. Un tale programma sarà infatti proprio ai maggiori collezionisti di grafica del Sei-Settecento, che non a caso, e forse più dei collezionisti dei dipinti, saranno anche importanti storiografi dell'arte, da Filippo Baldinucci, a Padre Resta, a Pierre Jean Mariette. Il più autorevole precedente era, in questo senso, il "Libro dei disegni" del Vasari, la vasta raccolta di disegni «da Cimabue... in qua», che l'aretino aveva riunito e allestito personalmente in più tomi, non solo allo scopo di documentazione e di conservazione, ma come supporto alla sua attività di storiografo di artisti e critico d'arte⁷⁷.

Concludendo questa ricerca attorno alla figura di Gabriello Chiabrera, finalmente riconosciuto come poeta, letterato, critico e collezionista delle arti, si deduce che nella dimensione artistica egli manifesta un'inclinazione pienamente cinque-secentesca e tendente al gusto barocco contemporaneo, aderendo fedelmente alla cultura figurativa fiorentina e altresì dedicandosi al collezionismo di disegni, stampe e incisioni. Nella dimensione poetica, in virtù di un pindarico barocco, Chiabrera ammette invece il desiderio costante di voler ritornare a un tempo remoto, idilliaco, ma pur sempre vicino e confortevole.

⁷⁷ «La dispersione del "Libro dei Disegni" messo in vendita dagli eredi del Vasari alla morte di questi, nel 1574, fa emergere altre figure di importanti collezionisti di grafica nella Firenze del secondo Cinquecento, come Nicolò Gaddi, che acquistò almeno 5 tomi della raccolta vasariana. Mecenate, "amateur", disegnatore dilettante, il Gaddi fu collezionista d'arte e soprattutto di disegni e progetti architettonici; i tomi vasariani sembra siano rimasti presso i suoi eredi fino a quando emigrarono in Inghilterra, acquistati da Lord Arundel, attorno al 1640. Non possiamo escludere che il Chiabrera li abbia visti e apprezzati in casa Gaddi dal momento che era in rapporto d'amicizia con un membro della famiglia, il letterato fiorentino Jacopo, al quale dedica un sermone». Cfr. Ivi, pp. 14-17.

«PALESANDO LE DI LORO OPERE VIRTUOSE, COSÌ DELLE NOSTRE ARTI, COME DELLA MORALE»: LE VITE DI BERNARDO DE DOMINICI TRA ETICA ED ESTETICA*

Daniela Caracciolo

Raccontava di sé, che essendo giovanetto gravemente infermo, parevagli vedere entro i sogni della febbre, bellissime vaghe, nobili, e preziose immagini intorno alle cortine del letto, e confessava che da loro vennero impresse nella sua mente l'immagini del suo carattere, che noi abbiamo ammirato come cosa nuova, e propria di lui; su la qual cosa si potriano applicare bellissime riflessioni filosofiche, e che l'anima di questo grand'uomo ancor sognando avesse immaginato la bellezza di quei doni, e la nobiltà dell'idee, che riportò in dono dal cielo, per ammaestramento della gioventù studiosa¹.

Oggetto della narrazione è il delirio di Francesco Solimena annotato da Bernardo De Dominici nella biografia dell'artista, il cui palesarsi sulla soglia della coscienza assume le forme di visioni e figure che visitano la mente del pittore fissando in essa «l'immagini del suo carattere» e spingendolo a interrogarsi sulla validità della «nobiltà dell'idee» impresse nel suo animo. Dietro la costruzione letteraria di tipo elogiativo, che ricalca una biografia già apparsa anonima nel 1733², si scorge il ritratto dell'artista impegnato in un'opera educativa capace di incidere sulla «gioventù studiosa».

È nota l'operazione storiografica compiuta da De Dominici: tra il 1742 e il 1745 pubblica i tre tomi delle *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani* con l'obiettivo di delineare una storia dell'arte napoletana dalle origini sino al XVIII secolo. Il riconoscimento dei tempi di stesura, delle fasi e processi di redazione nonché il rilevamento dei debiti con la storiografica artistica permettono di isolare i termini delle questioni critiche da esso proposte dai quali ora si intende ripartire³. La necessità di una lettu-

* Il presente contributo riprende, elabora ed approfondisce egli esiti della relazione «Le varie maniere de' Pittori, o antichi, o moderni». Storia, origine e progresso delle arti nelle *Vite* di Bernardo De Dominici presentata al convegno di studi promosso dall'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" (Roma, 25-26 maggio 2022) dal titolo: Le parole della periodizzazione della storia dell'arte: epoche, stili, maniere nei testi di guidistica e storiografia del Seicento e del Settecento.

1 Le citazioni sono tratte dall'edizione commentata B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di A. Zezza e F. Sricchia Santoro, I-V, Napoli 2003-2017. Vista la loro frequente ricorrenza si usa la formula abbreviata: B. De Dominici, data edizione del volume, Vita artista, num. di pp. consultate.

2 Lo asserisce S. Carotenuto, *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni maturità (1674-1710)*, Roma 2015, pp. 13-14.

3 Cfr. T. Willette, *Bernardo De Dominici e le Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani. Contributo alla riabilitazione di una fonte*, "Ricerche sul '600 napoletano", 1986, pp. 255-269 e A. Zezza, *Bernardo De Dominici e le vite degli artisti napoletani. Geniale imbroglione o conoscitore rigoroso?*, Milano 2017.

ra senza pregiudiziali spinge a riconsiderare le fonti già individuate o semplicemente accostate alle *Vite*, calandole in un contesto più generale, quello della vita politica e civile del Settecento napoletano quando, all'indomani del 1713, anno in cui il Vicereame spagnolo passò agli austriaci, la città seppe scrivere alcune tra le pagine più alte della cultura proto-illuminista europea⁴.

De Dominicis, come ha osservato Rosanna Cioffi⁵, frequentava un ambiente che puntava tanto al rinnovamento letterario, quanto a quello sociale, politico e civile saldamente innestato, come si cercherà di dimostrare, in un sostrato dove arti e ideologia procedono parallelamente. Alcuni snodi tematici delle *Vite* vanno calati, a mio avviso, in un tempo caratterizzato dalla convergenza di tradizioni diverse di cui l'autore seppe in qualche modo recepire stimoli e idee, secondo gli apporti offerti dal pensiero letterario, storico-antiquario, scientifico-filosofico ed etico-politico che solo Napoli, a partire dalla fine del XVII secolo, seppe intrecciare e tessere nelle personalità di Gregorio Caloprese, Gian Vincenzo Gravina, Giuseppe Valletta e Giambattista Vico, alcuni nomi che a Napoli avevano già animato l'Accademia degli Investiganti⁶.

De Dominicis non può essere letto al di fuori della condizione generale del panorama napoletano; si ricordi che nel 1734 si era raggiunto lo *status* di Regno indipendente, con la difficile transizione dal governo austriaco (1707-1734) a quello borbonico⁷. All'interno della nuova compagine, storici e cronachisti elaborarono la celebrazione del nuovo sovrano e della neonata monarchia attraverso il reimpiego di formule propagandistiche e simboliche immerse in un contesto volto alla pacificazione⁸, soprattutto

4 Per un generale inquadramento storico, cfr. l'ancora valido A. Musi, *Politica e cultura a Napoli tra il crepuscolo del sistema imperiale spagnolo e l'avvento degli Asburgo d'Austria (1698-1707)*, in *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid 2007, pp. 785-787. Sul problema relativo al formarsi di una nuova coscienza politica tra Seicento e Settecento, cfr. almeno B. De Giovanni, *La vita intellettuale a Napoli fra la metà del '600 e la Restaurazione del Regno*, in *Storia di Napoli*, VI, 1, Napoli 1972, pp. 418 e sgg.; S. Mastellone, *Pensiero politico e vita culturale a Napoli nella seconda metà del Seicento*, Messina-Firenze 1965; P. Piovani, *Il pensiero filosofico meridionale tra la "nuova scienza" e la "Scienza nuova"*, "Atti dell'Accademia di Scienze morali e politiche", 1959, pp. 77-109; F. Venturi, *Il movimento riformatore degli illuministi meridionali*, "Rivista storica italiana", LXXIV, 1, 1962, pp. 5-26; Id., *Settecento riformatore*, V, Torino 1969-1990.

5 Cfr. R. Cioffi, *Alcune riflessioni sulle Vite de' pittori, scultori ed architetto napoletani di Bernardo de Dominicis e sull'Arcadia napoletana*, in *L'incidenza dell'Antico. Scritto in memoria di Ettore Lepore*, a cura di L. Breglia Pulci Doria, Napoli 1996, pp. 61-74.

6 M. Torrini, *L'Accademia degli Investiganti. Napoli 1663-1670*, "Quaderni storici", XVI, 48, dicembre 1981, pp. 845-883; P. Galluzzi, G.A. Borelli, *Dal Cimento agli Investiganti*, in *Galileo e Napoli*, atti del convegno (Napoli, 12-14 aprile 1984), a cura di F. Lomonaco e M. Torrini, Napoli 1987, pp. 339-355.

7 Cfr. G. Ricuperati, *L'immagine della Spagna a Napoli nel primo Settecento: Vico, Carafa, Doria e Giannone*, in *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana*, a cura di A. Musi, Milano 2005, pp. 83-111 e i saggi riuniti in *The transition in Europe between XVIIth and XVIIIth centuries. Perspectives and case studies*, a cura di A. Alvarez-Ossorio, C. Cremonini, E. Riva, Milano 2017. Sulla Napoli e il dominio austriaco, cfr. almeno il volume *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, Napoli 1994.

8 Lo dimostra soprattutto il linguaggio simbolico elaborato in occasione delle cerimonie festive; a tal proposito, si vedano i saggi riuniti in *Cerimoniale dei Borboni di Napoli. 1734-1801*, a cura di A. Antonelli, Napoli 2017 e in *Corte e cerimonie di Carlo Borbone a Napoli*, a cura di A.M. Rao, Napoli 2020.

in ricordo della congiura della Macchia del 1701 che aveva scoperchiato un partito filo-asburgico fedele alla corte imperiale⁹. L'idea che nella monarchia andavano a realizzarsi unità e giustizia, garanzie di un governo stabile, innerva l'orazione *L'eroismo del magnanimo, generoso, ed invittissimo re di Napoli* del 1740 del nobile Andrea Lottieri d'Aquino (fig. 1):

più addentro inoltrandovi nei suoi meravigliosi attributi [il riferimento è alla giustizia], rintracciaste in lei nuovo aspetto, e vigore, e dall'arcano di sua soave simmetria, e consonanza un armonioso concento in lei scorgete sì vago, sì delicato, sì dolce, che di non più intesa armonia, di tranquillità, di pace riempiendo le *parti di questo vastissimo corpo di Monarchia*, armonica nel suo bell'essere chiamare ben puossi con giusta, ed avveduta ragione¹⁰.

Sul piano della rappresentazione simbolica, la metafora della monarchia come corpo¹¹, agganciata al ciclo di nascita, morte e rigenerazioni di platonica memoria¹² e che aveva già innervato le tematiche degli scrittori napoletani negli anni più difficili della guerra di Successione spagnola¹³, rimanda all'immagine del decadimento fisico e della conseguente necessità di un rimedio¹⁴. Non sembri azzardato riconoscere nel recupero dell'antica metafora politico-organicistica un richiamo alle condizioni generali in cui versava il Regno a seguito del periodo austriaco:

qual sì vago, sì grande, sì generoso suolo di Spagna [...] ridotto ormai vedeasi dall'in-
giurie della fortuna a rozzamente imboschire per le malsane spine d'una neghittosa
pigrezza, madre infelice di seduzioni, e discordie, onde ella resasi bersaglio e de' suoi
propri figlioli, e degli esteri suoi nemici altro più non vantava di sua grandezza, che
l'ampiezza informe della spossata *semiviva sua mole*¹⁵.

9 Cfr. F.F. Gallo, *La congiura della Macchia. Cultura e conflitto politico a Napoli nel primo Settecento*, Roma 2018.

10 A. Lottieri, *L'eroismo del magnanimo, generoso, ed invittissimo Re di Napoli Carlo Borbone*, Napoli 1740, p. LII.

11 Ivi, p. CVIII.

12 L'analogia tra stato (*res publica*) e corpo umano risale alla Repubblica di Platone («civitas bene instituta similis est fabrica corporis humani», *Repubblica*, V, 450).

13 Per un inquadramento storico e politico, cfr. D. Frigo, *Gli stati italiani, l'Impero e la guerra di Successione spagnola*, in *L'impero e l'Italia nella prima età moderna. Das Reich und Italien in der Frühen Neuzeit*, a cura di M. Schmetzger e M. Verga, Bologna-Berlin 2006, pp. 85-114.

14 G. Ferroni, *Machiavelli o dell'incertezza: la politica come arte del rimedio*, Roma 2003, pp. 112-131, in particolare pp. 116-117 e 123-126, queste ultime dedicate alla metafora medica del rimedio.

15 Lottieri, *L'eroismo del magnanimo*, cit. (vedi nota 10), p. XXII.

Le istanze di rinnovamento e modernizzazione generarono una sorta di travestimento in chiave estetica della «forma della Giustizia armonica»¹⁶, avvertita come necessaria per governare la complessa società napoletana definita, dallo stesso Lottieri, una «consonanza di diseguali, e dissimili [...] per valore, per fedeltà, per dottrina» caratterizzante i «nobilissimi personaggi di ogni ceto, e condizione»¹⁷. È il tipico ritratto dell'insieme multiforme dei gruppi di potere della nobiltà e borghesia napoletana, di cui era nota la mescolanza degli opposti, tanto da determinarne l'ingovernabilità; per questo era fondamentale ribadire ancora di più l'alleanza politica tra ceto togato e corona, sul modello della *concordia ordinum* rivendicata da Vico, Giannone e Doria¹⁸. Questa necessità è prioritaria, sentita come tale anche dalla nuova dinastia borbonica¹⁹, e che sarà espressa con chiarezza nelle *Antichità d'Ercolano*: «Veda dunque ormai l'Europa [...] la Vostra sapienza e religione nell'ordinare Leggi e Magistrati, la sofferenza eroica de' pericoli, e delle private e pubbliche calamità, la provvidenza luminosa nel ricomporre un Popolo abbandonato, e formarne una Nazione, che comparisca degnamente tra le più colte per forze, arti, per commercio, per pulizia, per lo splendore»²⁰.

1. La questione delle origini e il mito di fondazione

Quando, nel 1734, Carlo di Borbone costituì nel Mezzogiorno d'Italia un regno autonomo la generazione civile dovette affrontare problemi legati alla riorganizzazione sociale, burocratica, amministrativa ed economica del Regno²¹. La fine della dipendenza dalla Spagna prima, dall'Austria poi dopo gli anni di governo asburgico, segnò l'urgenza di elaborare una nuova identità di patria. Si pensi che fino alla pubblicazione

16 Ivi, p. LV.

17 *Ibidem*.

18 A. Musi, *Memoria, cervello e storia*, Napoli 2008, p. 65.

19 Sull'idea che il processo d'integrazione nazionale dovesse passare dall'istruzione, soprattutto dopo l'espulsione dei Gesuiti, cfr. R. Tufano, *Il "popolo" nel governo di Bernardo Tanucci. L'emergenza della questione sociale nel Regno di Napoli (1734-1774)*, in *Un'isola nel contesto mediterraneo. Politica, cultura e arte nella Sicilia e nell'Italia meridionale in età moderna e moderna*, atti del convegno (Catania, 21 marzo 2017), a cura di C. Urso, P. Vitolo, E. Piazza, Bari 2018, pp. 103-147.

20 Si cita da: *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni, incise con qualche spiegazione*, I, Napoli 1757. Sui volumi illustrati, cfr. almeno V. Trombetta, *L'edizione de Le Antichità di Ercolano esposte*, "Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli", n.s., LIX, 1984, pp. 151-172 e P. D'Alconzo, *Parole e immagini. La diffusione delle antichità vesuviane negli anni di Carlo di Borbone: iniziative istituzionali, carteggi, riproduzioni grafiche*, in *Ercolano e Pompei. Visione di una scoperta*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 29 giugno-30 settembre 2018), a cura di P.G. Guzzo, M.R. Esposito, N. Ossanna Cavadini, Milano 2018, pp. 54-73.

21 Un'analisi dell'organizzazione della corte meridionale messa a punto da Carlo e dai suoi collaboratori è proposta da E. Papagna, *La corte di Carlo di Borbone il re «proprio e nazionale»*, Napoli 2011; sullo statuto delle tradizioni cortigiane e sull'identità nobiliare si è espressa Ead., *Costruire e ricostruire una corte nel Settecento: Carlo di Borbone a Napoli*, in *La Corte de los Borbones: Crisis del modelo cortesano*, a cura di J. Martínez Millán, C. Camarero Bullón, M. Luzzi Traficante, Madrid 2013, I, pp. 301-335.

nel 1723 l'*Istoria civile del Regno di Napoli* di Pietro Giannone, con la quale l'autore auspicava l'autonomia come cardine per la rinascita politica, di fatto mancava una storia di Napoli su lunghe cronologie che non fosse limitata a compendi o *historie* locali: si dovrà attendere Lodovico Antonio Muratori quando, tra il 1744 e il 1749, darà alle stampe gli *Annali d'Italia* per vedere realizzato il vero rinnovamento dei principi della metodologia storica²². Eppure Napoli, già a partire dagli anni ottanta del Seicento, aveva fatto ricorso alla storia del Regno, alle tradizioni giuridiche, consuetudinarie e normative per trovare la legittimazione a ciò che andava profilarsi dal punto di vista della costruzione politica: la storia si ammantava di un preciso valore programmatico e performativo, soprattutto in occasione della drammatica guerra di Successione spagnola, quando trattati di giuristi, eruditi, ministri e cortigiani volti a dimostrare la legittimità di un candidato sull'altro (Filippo d'Angiò opposto a Carlo d'Asburgo²³) erano pronti ad affacciarsi sullo scenario editoriale napoletano.

Le *Vite* di De Dominici non sono un libro di storia, poiché elaborate entro la tradizione delle biografie artistiche regionali²⁴, ma è attraverso di essa che l'autore racconta gli artisti adducendo una serie di "prove" atte a suffragare le sue ricostruzioni; tali prove sono innanzitutto documentarie, come i manoscritti Giovan Agnolo Criscuolo, Stanzone e le notizie compilate da Paolo de Matteis che non hanno mancato di accendere vivaci discussioni circa la loro veridicità²⁵. Le *Vite* non sempre possono considerarsi filologicamente controllate, come provano le forzature e sfasature cronologiche e quella «smania di napolitanizzar tutto»²⁶, secondo lo sferzante giudizio di Nunzio Federigo Faraglia. De Dominici fa ricorso alle vite aggiungendo aneddoti e divagazioni e non trattandosi di verità storiche assolute, ma di "macchine narrative", queste appaiono il luogo in cui si depositano i significati delle sue invenzioni e le declinazioni di certi temi. Le mancanze e le imprecisioni non minano il valore di documento assunto dalle *Vite*, soprattutto se rapportate al contesto in cui esse furono concepite e le stratificazioni di sensi in esse contenute²⁷. Alcune caratteristiche mostrano come De Dominici, al di là delle notizie nebulse e talvolta inesatte o della finalizzazione napoletana dell'opera, intendesse costruire una sua interpretazione delle vicende degli artisti, regnicoli e non, ma comunque considerati come tali, da calare in un grandioso disegno teso a esaltare

22 Per una disamina completa, cfr. R. Ruggiero, *Napoli nel Settecento, tra periferia e orizzonti europei*, in *La letteratura degli italiani. Centri e periferie*, atti del XIII congresso dell'Associazione degli Italianisti, Foggia 2011, pp. 253-290.

23 La questione è affrontata da F.F. Gallo, *Tra francesi, spagnoli. Austriaci. Uso della storia e lotta politica a Napoli*, "Magallánica. Revista de Historia Moderna", III, 6, 2017, pp. 116-143.

24 A tal riguarda, F. Sricchia Santoro, *Introduzione*, in B. De Dominici 2003, pp. IX-XLI.

25 Valga per tutti Zezza, *Bernardo De Dominici e le Vite degli artisti napoletani*, cit. (vedi nota 3).

26 N.F. Faraglia, *Le memorie degli artisti napoletani pubblicate da Bernardo De Dominici. Studio critico*, "Archivio Storico delle Provincie napoletane", VII, 1, 1882, pp. 329-364, in particolare p. 352.

27 Sul contesto culturale delle *Vite*, cfr. Willette, *Bernardo De Dominici e le Vite de' pittori*, cit. (vedi nota 3), pp. 255-273 a cui si riferisce anche Sricchia Santoro, *Introduzione*, cit. (vedi nota 24), p. XVII.

il primato delle origini dell'arte partenopea, grazie alle quali essa poteva significativamente definirsi antica²⁸.

Come è noto dagli studi, l'impalcatura storiografica delle *Vite* è rivolta a innalzare agli onori gli artisti partenopei, in evidente polemica anti-vasariana, sulla scorta delle tante iniziative sei e settecentesche che intanto si erano succedute; da ciò deriva la manipolazione delle fonti, l'inserimento di personalità fittizie e di dati fantasiosi presenti nei cataloghi delle opere degli artisti (soprattutto medievali²⁹). De Dominici, anche se rivolto a demolire il sistema vasariano, del quale assorbe comunque il racconto storico-biografico con fini propagandistici, riadatta il modello delle tre età corrispondenti ai tre tomi (I volume: Medioevo; II volume: coincidente con la "terza età vasariana"; III volume: XVII e XVIII secolo)³⁰ per scandire il senso storico degli accadimenti secondo un'idea di progresso soggetto alla ciclicità della rinascita e caduta, ricorsi e continuità, e che individua nell'aderenza alla natura, nello studio dell'antico e dei maestri fondato sul disegno le principali polarità della sua teoria.

* * *

De Dominici, nel *Proemio* che apre il I tomo dedicato alle biografie degli artisti del Medioevo, traccia un *excursus* storico che partendo dalla Napoli greco-romana giunge alla fioritura artistica angioina, passando per una generica "rovina" dei secoli altomedievali. Il preambolo prende avvio con il mito di fondazione, l'origine ellenica della cultura napoletana, rivendicata come base della civiltà romana da cui si sarebbe poi propagata quella umanistica. La *Neapolis* greca è un contrassegno specifico, capace di mantenere la sua autonomia anche a seguito della colonizzazione romana; si tratta di una problematica storiografica che riguarda l'identità cittadina che risale alle tante storie locale e municipali cinquecentesche e che troverà di lì a poco nuova linfa con la nascente sensibilità archeologica grazie alla Prammatica emessa per volontà di re Carlo il 24 luglio 1755³¹.

28 Lo sforzo del biografo di sistematizzare storicamente e stilisticamente le arti napoletane è stato già riconosciuto da G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964, pp. 65-66.

29 Zezza, *Bernardo De Dominici e le Vite degli artisti napoletani*, cit. (vedi nota 3), p. 66. De Dominici, malgrado la ripresa e la libera manipolazione delle informazioni, ricorre a interessanti criteri di giudizio che restituiscono la misura di una certa consapevolezza raggiunta, per esempio, nella valutazione dei primitivi, come hanno già fatto emergere F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414. Con un riesame dell'arte in età fridericiana*, Roma 1969, pp. 4-8 e Previtali, *La fortuna dei primitivi*, cit. (vedi nota 28), pp. 65-66.

30 Sricchia Santoro, *Introduzione*, cit. (vedi nota 24), pp. IX-XLI.

31 Sull'attenzione nei confronti della conservazione dei reperti da parte dei regnanti Borbonici, cfr. N. Ruggieri, *Il restauro dell'architettura nel regno di Napoli (1734-1799) criteri e metodi d'intervento*, "Bollettino ingegneri", XI-XII, 2017, pp. 14-22. Sulla riscoperta dell'antico veicolata dalla produzione libraria del XVIII secolo, cfr. C. Lenza, *La riscoperta dell'architettura antica nel libro napoletano illustrato del Settecento: tra testo e paratesto*, "Paratesto. Rivista internazionale", VI, 2009, pp. 113-137. Sul ruolo delle campagne di scavo a Ercolano, Pompei e Stabia e i loro riflessi sull'iconografia ufficiale borbonica, cfr. P. D'Alconzo, *Carlo di Borbone a Napoli: passioni archeologiche e immagine della monarchia*, in *Cerimoniale dei Borboni di Napoli. 1734-1801*, a cura di A. Antonelli, Napoli 2017, pp. 127-526.

Sarà utile riflettere sulle ricostruzioni storiche elaborate dai membri di quella nobiltà settecentesca, colta e virtuosa, inserita in un circuito culturale volto al rinnovamento politico, civile ed etico del Regno di Napoli di cui De Dominici faceva parte. Con la *Disciplina del cavalier giovane* del 1738 il duca Niccolò Gaetani d'Aragona (fig. 2) offre una serie di consigli e suggerimenti pratici in merito alle discipline da apprendere per l'esercizio della nobiltà³²; è nel Proemio che l'autore elogia Napoli mettendone in rilievo l'origine ellenica della sua cultura: «qualunque il primo Fondatore stato ne fosse, il quale sta o nascosto dentro le tenebre del Tempo Oscuro, o sotto il velo della favole del Tempo Eroico, ma certamente fu Greca come d'origine, così di lingua»³³.

Il testo di Gaetani va calato in uno spettro critico ampio e problematico, ossia quello relativo alle forme della rappresentazione di sé elaborate dalla nobiltà napoletana dalla fine del Seicento e le corrispettive costruzioni letterarie innalzate dal ceto civile ad essa vicina. Preme soprattutto sottolineare la portata delle questioni discusse nel salotto dei duchi di Laurenzano che agli occhi di Giambattista Vico, possibile lettore dei manoscritti del Gaetani³⁴, dovevano apparire particolarmente congeniali. Nella lettera rivolta al comune amico Niccolò Giovo, scrittore di libretti per musicisti, poeta arcade alla corte di re Carlo e bibliotecario del principe Spinelli di Tarsia³⁵, lo stesso filosofo scrive: «mi rallegro con la nostra età, che un signore di cotanto alto stato rinnovelli gli studj d'intorno all'uomo, il quale contemplato per tutti gli aspetti della vita morale, familiare e civile, fa la materia perpetua della sapienza greca più sana e robusta, e della romana, quando questa si diede a studiar e scrivere sulla greca»³⁶.

L'intento dichiarato da Gaetani era quello di dimostrare, in tre ragionamenti, «la verace idea della Nobiltà»³⁷ entro una trama storica svolta per «origine e progressi»³⁸, secondo un funzionamento di tipo comparativo: «e quivi mi studierò di mostrar loro questa verità dall'esempio di antichissime nazioni, le quali, avvenga che rozze, barbare, incolte, e dello tutto di civili costumi, e di lettere ignude fossero, pur nondimeno fin da quei primi per noi oscurissimi secoli cercarono diligentemente di farne acquisto»³⁹.

32 Di problematiche educative e civili ne aveva discusso Doria con lo scritto *La vita civile con un trattato sull'educazione del principe* del 1709. A tal proposito, cfr. M. Torrini, *Le passioni di P.M. Doria: il problema delle passioni dell'animo nella Vita civile*, in Paolo Mattia Doria fra rinnovamento e tradizione, atti del convegno (Lecce, 4-6 novembre 1982), Galatina 1985, pp. 433-454.

33 N. Gaetani, *La disciplina del cavalier giovane*, Napoli 1738, p. VIII.

34 È di questo avviso G. Costa, *La cerchia dei Duchi di Laurenziano e una collaborazione di Vico*, "Bollettino del centro di studi vichiani", X, 1980, pp. 36-58 che ha inoltre analizzato il circolo dei Duchi in merito alle frequentazioni e produzione letteraria promossa.

35 Si segnalano suoi componimenti poetici in qualità di Arcade in onore di Carlo I di Borbone editi nel volume *Per la felicissima venuta in Napoli dell'invittissimo Carlo Borbone [...] ed una Raccolta di vari componimenti poetici*, Napoli 1734, pp. 33-49.

36 Lettera senza data edita in *Opuscoli vari di Giambattista Vico cioè scritti scientifici, orazioni, iscrizioni e poesie*, Napoli 1840, p. 81.

37 Gaetani, *La disciplina del cavalier giovane*, cit. (vedi nota 33), p. VIII.

38 Ivi, p. XV.

39 *Ibidem*.

A questo si aggiunga la posizione assunta, anche se da un altro versante, dall'avvocato napoletano Giuseppe Valletta, fondatore dell'Accademia degli Investiganti, collezionista d'antichità e possessore di una ricca biblioteca frequentata dallo stesso Vico⁴⁰, con la *Lettera in difesa della moderna Filosofia* del 1732. Questi, tra il 1703 e il 1704, aveva già composto una clandestina *Istoria filosofica*, prima trattazione teorica e storica da Pitagora ai filosofi moderni⁴¹, con la quale veniva inaugurato un "nuovo rinascimento", non in chiave di celebrazione *temporis acti*, ma in prospettiva contemporanea: riconoscere l'antica sapienza pitagorica-eleatica e atomistica-platonica della Magna Grecia avrebbe in qualche modo legittimato agli occhi del Pontefice l'origine antica delle teorie cartesiane sul piano della loro non pericolosità⁴².

Si badi che il problema delle origini del sapere filosofico era maturato fin dall'orazione *De scientiarum ambiguitate* tenuta nel 1695 all'Accademia degli Uniti dall'antiquario Matteo Egizio⁴³, segretario della città di Napoli e regio bibliotecario sotto i Borbone fin dal 1739, dalla quale Paolo Mattia Doria, Giambattista Vico e Pietro Giannone avrebbero poi desunto il concetto di fine ultimo della scienza e di fondamento della verità⁴⁴. Egizio è autore della *Lettera amicale* edita nel 1739, già segnalata da

40 Sulla figura dell'intellettuale napoletano, cfr. Mastellone, *Pensiero politico e vita culturale*, cit. (vedi nota 4); B. De Giovanni, *Cultura e vita civile in Giuseppe Valletta*, in *Saggi e ricerche sul Settecento*, Napoli 1968, pp. 1-47; V.I. Comparato, *Giuseppe Valletta. Un intellettuale napoletano della fine del Seicento*, Napoli 1970; M. Rak, *Introduzione*, in G. Valletta, *Opere filosofiche*, a cura di M. Rak, Firenze 1975, pp. 9-74; A. Di Marco, *La figura e l'opera di Giuseppe Valletta*, Napoli 1982. Sulla sua biblioteca, luogo di formazione intellettuali per studiosi, cfr. Comparato, *Giuseppe Valletta*, cit. (vedi supra); P. Girard, *La famosa libreria del Sig. Giuseppe Valletta. Libertas philosophandi et erudition dans la modernité a Naples*, in *Biblioteche e saperi. Circolazione di libri e di idee tra età moderna e contemporanea*, a cura di G. Granata, Roma 2019, pp. 17-38; sulla collezione di Valletta, cfr. L. Lorizzo, *La collezione dell'avvocato Giuseppe Valletta (1636-1714) tra le carte Orsini*, "Bollettino d'Arte", XXVIII, 2015, pp. 87-96; la biblioteca e la collezione antiquaria sono state soggette a un riordino tra 2018 e il 2019; a tal proposito, cfr. I. Gradante, *Spigolatore epigrafiche dalla Napoli borbonica. Giuseppe Valletta, Matteo Egizio e la collezione antiquaria dei Girolamini*, in *Archeologie borboniche. La ricerca sull'antico a Capri e nella di provincie di Napoli e Terra di Lavoro*, a cura di R. Bosso, L. Di Franco, G. Di Martino, S. Foresta, R. Perella, Roma 2020, pp. 333-348.

41 Sulla dissertazione di Valletta e il genere della *Historia Philosophica*, cfr. L. De Venuto, *La Osservazione di Girolamo Tartarotti sulla Lettera in difesa della moderna filosofia di Giuseppe Valletta*, "Atti dell'Accademia Rovetana degli Agiati", s. VIII, CCLX, X, I, 2010, pp. 7-59, 18-24.

42 De Venuto, *La Osservazione di Girolamo Tartarotti*, cit. (vedi nota 41), pp. 18-19. L'idea che la filosofia moderna costituisca la rinascita della sapienza greca espressa dalla poesia in figure sensibili compare anche nelle speculazioni di Gianvincenzo Gravina per le quali cfr. il fondamentale A. Quondam, *Filosofia della luce e luminosi nelle egloghe del Gravina*, Napoli 1970.

43 Sulla figura dell'antiquario e i suoi rapporti con De Dominici si rimanda agli studi di R. Cioffi, *Matteo Egizio e le Vite di Bernardo De Dominici*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, Roma 1995, pp. 253-256 ed Ead., *Alcune riflessioni sulle Vite de' pittori*, cit. (vedi nota 5), pp. 61-74, in particolare pp. 69-74. Sull'attività di Matteo Egizio si è inoltre espressa Sricchia Santoro, *Introduzione*, cit. (vedi nota 24), pp. XXXIII-XXXVI che lo ha evocato in relazione alle fonti manoscritte citate di De Dominici; sul carteggio dell'antiquario, cfr. S. Ussia, *L'epistolario di Matteo Egizio e la cultura napoletana del primo Settecento*, Napoli 1977; per un inquadramento dell'ambiente degli antiquari collezionisti napoletani nel XVIII secolo, cfr. E. Dodero, *Ancient Marbles in Naples in the Eighteenth Century. Findings, Collections, Dispersals*, Leiden-Boston 2019.

44 M. Torrini, *La discussione dello statuto delle scienze tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, in Galileo e Napoli*, cit. (vedi nota 6), pp. 373-374.

Rosanna Cioffi⁴⁵, in cui è sviluppato un elogio storico-geografico di Napoli dove sono riproposte alcune fondamentali e topiche questioni: l'origine ellenica della città e la sua sostanziale autonomia da Roma.

Al termine del I volume delle *Vite* De Dominici dichiara la sua riconoscenza per gli aiuti ricevuti annoverando proprio «D. Matteo Egizio, Gio. Battista Vico e D. Francesco Valletta, i quali veramente come veri Patrizi non han ricusato fatica, per la quale fusse fatto palese al mondo, l'onore di tanti Artefici del Disegno, e della Patria insieme»⁴⁶. Il brano, spesso evocato per negare l'accusa di falsario mossa dalla storiografia positivista⁴⁷, riporta al tenore degli studi filosofici, storici ed antiquari della prima metà del Settecento sul quale si vuole porre nuovamente attenzione: De Dominici, frequentatore del salotto di Aurora Sanseverino di Bisignano e di suo marito Nicola Gaetani d'Aragona in qualità di pittore di corte, potrebbe aver colto i dibattiti intorno alla rivalutazione della cultura napoletana che andavano svolgendo i personaggi legati ai Duchi, moderatamente illuminati, impegnati nel rivendicare a Napoli un ruolo di primo piano nel contesto europeo⁴⁸.

La forma mentis dominante, già a partire dalla fine del XVII secolo, dava valore a tutto ciò che aveva radici nel passato antico. Si pensi, ai fini di un confronto, al programma di lezioni tenute all'Accademia di Medinacoeli, voluta dal viceré Luis de la Cerda sul modello dell'Accademia del Cimento⁴⁹, intorno al tema della nascita, ascesa e caduta degli imperi dove si erano distinti Gregorio Caloprese, Giuseppe Valletta e Nicola Sersale. In particolare quest'ultimo aveva perfezionato il riuso dell'antico in epoca romana in chiave contemporanea al fine di ribadire l'alleanza politica tra ceto togato e corona sul modello della *concordia ordinum*⁵⁰; sicché, sotto la spinta di fattori diversi, le *Vite* potevano servire, se considerate da questa prospettiva, a rilanciare, enfatizzando, il potente collante dell'unità del Regno attraverso le arti figurative.

Per De Dominici, a Napoli, l'arte greca si sarebbe propagata al punto da favorire l'edificazione delle “magnifiche fabbriche” dagli «ottimi, e bellissimi ordini di Architetti».

45 Cioffi, *Matteo Egizio e le Vite di Bernardo De Dominici*, cit. (vedi nota 43), pp. 253-256.

46 De Dominici 2003, *Vita di Raimo Epifanio Tesaro*, p. 428.

47 Di questo avviso è Willette, *Bernardo De Dominici e le Vite de' pittori*, cit. (vedi nota 3), pp. 255-273. L'importanza del passo è stata sollevata già da F. Bologna, ad vocem *De Dominici Bernardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXIII, Roma 1987, pp. 619-628 e ripreso da Cioffi, *Matteo Egizio e le Vite di Bernardo De Dominici*, cit. (vedi nota 43), pp. 253-256.

48 Si accoglie Cioffi, *Alcune riflessioni sulle Vite de' pittori*, cit. (vedi nota 5), pp. 61-74.

49 Cfr. S. Suppa, *L'accademia di Medinacoeli fra tradizione investigante e nuova scienza civile*, Napoli 1971; G. Riciperati, *A proposito dell'Accademia di Medinacoeli*, “Rivista storica Italiana”, LXXXIV, 1982, pp. 57-79. Il Viceré si preoccupò di trascrivere le lezioni accademiche, erudite e storiche, dedicate a problemi di storia universale, scienza, politica e letteratura che si conservano manoscritte presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, pubblicate in *Lezioni dell'Accademia di Palazzo del duca di Medinacoeli (Napoli, 1698-1701)*, a cura di M. Rak, V, Napoli 2000-2005.

50 Si richiamano le riflessioni di Musi, *Memoria, cervello e storia*, cit. (vedi nota 18), p. 65.

tura, e Scultura»⁵¹ di epoca romana, per poi riconnettersi alla civiltà aragonese quattrocentesca passando per quella medievale. De Dominici riconosce il tracollo delle conoscenze individuabile nella decadenza dell'arte classica nel contesto degli eventi storici esterni che ne hanno decretato il regresso, ossia la perdita delle "buone regole degli eccellenti Maestri" «sepolte nelle rovine de' Regni, oppressi da tante barbare nazioni»⁵². Dalla Napoli imperiale, di cui rileva la quasi totale perdita delle pitture, secondo un topico destino con le accomuna con le «meravigliose pitture di Zeusi, Parrasio, Polignoto, ed Apelle»⁵³, passa all'età di Costantino dove «già l'ottimo operare de' migliori Maestri del disegno era totalmente mancato»⁵⁴, se non fosse per il mitico e fantomatico Tauro, napoletano, che più abile degli stessi artisti greci, avrebbe ottenuto dall'Imperatore il permesso di decorare le chiese napoletane.

Il richiamo all'arte antica, dietro il quale sembrerebbero depositarsi i principi estetici del Classicismo settecentesco⁵⁵ secondo le formulazioni degli Arcadi vicini a De Dominici⁵⁶, serve a ribadire la questione del primato dell'origine delle arti a Napoli. Per De Dominici l'arte antica assume un valore quasi universale poiché su di essa, le corrotte architetture gotiche, «trite e prive di quella maestosa grandezza ch'è conveniente all'ottima architettura»⁵⁷, avrebbero dovuto rifondare le loro forme e renderle così perfette ed equilibrate. Il riconoscimento dell'unicità e della dignità delle fabbriche greco-romane presenti a Napoli conferisce una nuova dignità all'arte medievale perché, conscia essa stessa della sua imperfezione ed arbitrarietà, poteva procedere al miglioramento basandosi sul principio dell'imitazione. Ecco perché la ripresa dell'attività artistica è individuata storicamente e cronologicamente sotto il dominio degli Angioini cioè quando «cominciavano ormai i nostri popoli a godere qualche quiete [...] e

51 B. De Dominici 2003, *Proemio delle Vite*, p. 43.

52 B. De Dominici 2003, *Vita di Masuccio primo scultore e architetto*, p. 99.

53 B. De Dominici 2003, *Proemio delle Vite*, p. 43.

54 Ivi, p. 46.

55 Sulle dinamiche e forme del Classicismo nel Settecento si vedano i contributi riuniti nel volume *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di B. Alfonzetti, Roma 2017.

56 De Dominici cita Vico e Valletta, ossia i membri della "colonia Sebezia" fondata nel 1703 quale ramo dell'Accademia romana vicina alla linea crescimbeniana che concepiva la poesia portatrice di valori e verità; Rosanna Cioffi ha proposto di leggere le *Vite* alla luce della dimensione arcadica napoletana, soprattutto nel solco nella proposta neopetrarchista (Cioffi, *Alcune riflessioni sulle Vite de' pittori*, cit. [vedi nota 5], pp. 66-67) sulla scorta di quanto osservato da A. Quondam, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, VI, Napoli 1970, pp. 809-1094. Il coinvolgimento arcadico di De Dominici trova un unico tassello nella silloge *Alcuni componimenti poetici* del 1711 promossa da Giuseppe Baldassare Caputo per la celebrazione delle nozze di Pasquale Gaetano d'Aragona e Maria Maddalena di Croy già segnalato da Zezza, *Bernardo De Dominici e le Vite degli artisti napoletani*, cit. (vedi nota 3), pp. 11-12. L'illustre matrimonio, momento catalizzatore dei rapporti politico-culturali dei Duchi, è descritto nella *Lettera [...] nella quale si dà ragguaglio delle feste celebrate a Piedimonte d'Alife*, sempre del 1711, pubblicata per iniziativa dell'editore Michele Luigi Muzio. De Dominici partecipa alla raccolta poetica con il componimento encomiastico *Pianta non v'è, ne'n verde pianta è ramo* dedicato proprio ad Aurora Sanseverino, madre dello stesso Pasquale Gaetano.

57 B. De Dominici 2003, *Prefazione al secondo libro delle Vite*, p. 446.

quando altresì cominciavano le buone arti ad avere i loro studiosi maestri»⁵⁸, tanto che «le nobilissime arti della pittura, scoltura, ed architettura [...], a poco a poco si videro risorgere».⁵⁹ Il termine istituisce un rapporto dialettico molto forte, pronto a proiettarsi nelle dinamiche successive. Quando Roberto d'Angiò avviò i lavori di ristrutturazione della paleocristiana chiesa di san Giovanni Maggiore fondata sotto Costantino affidandoli allo scultore e architetto Masuccio, questi «buttò i fondamenti, allargandosi mirabilmente dalla misura della prima Chiesa, e fabbricolla tutta alla Romana, e secondo le ottime antiche regole di architettura, come infin oggi si vede, benché in atto si vada ristaurando, ed abbellando di lavori de' moderni stucchi le Cappelle di essa»⁶⁰.

L'architetto Masuccio, secondo il disegno dedominiciano, è partecipe con i fratelli Pietro e Tommaso degli Stefani, rispettivamente scultore e pittore, a quella rinascita dell'arte del Trecento grazie al «buon lume del vero» e il «buon gusto de' romani e de' greci»⁶¹.

La fascinazione sempre viva per le antichità, la differenza tra le forme gotiche e quelle classiche inducono De Dominici a considerare i modelli antichi come epifania di perfezione che è stata impossibile da realizzare da tutti i «Maestri di quel tempo [che] alla Gotica gli edifici fabbricavano, e nulla curandosi de' Romani esempi, che anzi disprezzandogli, aveano totalmente introdotto quel barbaro costume, che da per tutto prelevava ad ogni altro quel detestabile abuso»⁶². Il grande assioma del Classicismo, il principio normativo dell'imitazione, è inteso come un lungo processo di assimilazione e rielaborazione garantito dall'esercizio dello studio, ossia il disegno; a proposito di Masuccio, impedito nel realizzare il rinnovamento delle forme per l'imperante gusto gotico capace di corrompere «fabri e padroni»⁶³, De Dominici scrive che egli «andava pascendo con la mente con belli esemplari, e giacché non li veniva acconcio mettere in opera i suoi pensieri, concepiti in migliori forme, per tanti disegni, che egli andava formando, si applicò a scolpire in marmo alcun basso rilievo, per isfogare la fantasia, ad imitazione di alcun nuovo esemplare, di que' allora in Roma vedevansi»⁶⁴.

De Dominici rimarca una continuità tra antichità e modernità: i moderni (medievali) imitano gli antichi nella misura in cui essi imitarono la natura. Prescindendo dalla veridicità delle informazioni riportate, importa sottolineare il valore topico assunto dal viaggio di formazione a Roma poiché garantirebbe la conoscenza dell'antichità, preannunciando l'opera dell'architetto Masuccio secondo, allievo del precedente, capace di

58 B. De Dominici 2003, *Vita di Filippo detto Pippo Tesauro*, p. 117.

59 *Ibidem*.

60 B. De Dominici 2003, *Vita di Masuccio primo scultore e architetto*, p. 107.

61 Lo nota S. D'Ovidio, *Introduzione alla Vita di Masuccio primo scultore e architetto*, in B. De Dominici 2003, pp. 97-98, in particolare p. 97 e ripresa da Zezza, *Bernardo De Dominici e le Vite degli artisti napoletani*, cit. (vedi nota 3) p. 64.

62 B. De Dominici 2003, *Vita di Masuccio primo scultore e architetto*, p. 103.

63 Ivi, pp. 101-102.

64 Ivi, p. 102.

elaborare un classismo ante-litteram⁶⁵. Questi «giunto in quella Città famosissima per l'eroiche azioni, e per tanti virtuosissimi maestri, che vi operarono, si diede ad osservare le opere di questi, e nel medesimo tempo osservava di quelli i stupendi vestigi, ed ivi così piacendosi in quelle bellezze graziose dell'arte; [...] e tutto ciò che gli diletta, ritraeva in disegno, formando sopra quegli i suoi studi»⁶⁶.

Così, per De Dominici, gli artisti napoletani del Medioevo non hanno mai totalmente rinunciato alla conoscenza dell'antichità; il rapporto con il passato si baserebbe sull'imitazione attiva, perché attraverso lo studio sostenuto dal disegno, l'antico si riattiva nel presente pronto per un'ulteriore evoluzione, ossia i fasti quattro-cinquecenteschi.

Sul versante pittorico, il graduale trapasso dalla Napoli greco-romana alla rinascita umanistica vera e propria passa per una ripresa già evidente nel Duecento, secolo traghettatore verso le conquiste del XIV secolo, come sarebbe provato dagli affreschi della cappella Minutolo in Duomo. De Dominici, a proposito dei fratelli Pietro e Tommaso De' Stefani con cui apre il I tomo⁶⁷, richiama la persistenza di una cultura aulica di marca bizantina, segno dell'esistenza di una tradizione artistica locale che non era mai venuta meno fin dall'antichità, sulla quale i due artisti si sarebbero formati. La serrata confutazione a Giorgio Vasari, che si era autoproclamato "novello Giotto"⁶⁸ poiché aveva risvegliato l'arte meridionale con il suo arrivo a Napoli nel 1544⁶⁹, sta nell'esaltazione delle abilità degli artisti che non hanno mai accantonato la conoscenza dell'antico ancora visibile in città; ecco perché «son degni di molta scusa, e Cimabue, e quegli altri Pittori, che in Firenze, ed altrove fiorirono; perciocché mancarono ad essi i buoni esemplari, che son la guida, e la norma di bene operare i pennelli, laddove che i nostri antichi Artefici aveano ad ogn'ora su gli occhi le buone pitture [...], le quali, con quelle di mosaico fatte per ordine del gran imperator Costantino, insino a nostri giorni conservansi»⁷⁰.

65 Si riprendono le osservazioni di D'Ovidio, *Introduzione alla Vita di Masuccio*, cit. (vedi nota 61), pp. 98 e 101, n. 10.

66 B. De Dominici 2003, *Vita di Masuccio secondo*, p. 133.

67 Cfr. S. D'Ovidio, P. Feliciano, *Introduzione alla Vita di Pietro e Tommaso de' Stefani*, in B. De Dominici 2003, pp. 65-67.

68 Cfr. G. Stimato, *Dai ricordi alla vita: Giorgio Vasari biografo di se stesso*, "Letteratura & Arte", III, 2005, pp. 93-101 (ora in Ead., *Autoritratti letterari nella Firenze di Cosimo I. Bandinelli, Vasari, Cellini e Pontorno*, Bologna 2008) e A. Zezza, *Per Vasari e Napoli*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 147-166.

69 Sull'attività vasariana nell'Italia meridionale, cfr. F. Divenuto, *Architettura del Rinascimento. Fortuna e diffusione di un linguaggio*, con un saggio di R.M. Giusto, Napoli 2006, in particolare pp. 246-56 (con i relativi riferimenti bibliografici). Nella vasta bibliografia sulla sosta partenopea del Vasari ci limitiamo a segnalare G. Previtali, *Il Vasari e l'Italia meridionale*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del convegno internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 691-699 e P.L. Leone de Castris, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, "Bollettino d'arte", LXVII, 1981, pp. 59-88; Zezza, *Per Vasari e Napoli*, cit. (vedi nota 68), pp. 147-166.

70 B. De Dominici 2003, *Proemio delle Vite*, p. 64.

Pur riconoscendo che «la pittura quasi bambina con vacillante piè camminava»⁷¹, ora a ricalcare l'infanzia vasariana coincidente con la prima età, De Dominici proclamava di fatto che essa fosse già praticata ai tempi di Cimabue e con risultati piuttosto pregevoli. «Di quell'opere dico, che a gran torto furono trascurate, o a bella posta taciute da que' Scrittori, a cui la passione de' soli lor paesani, fece le opere di essi più speciose a loro occhi apparire di quelle altrui»⁷². L'obiettivo era quello di contestare il primato alla pittura fiorentina come formulato da Vasari, ossia quell'idea di rinascita riflessa nella congiuntura Cimabue-Giotto: nel sottolineare una certa continuità nella produzione artistica, De Dominici proclama la coincidenza della bellezza con il vero come accade nelle opere dipinte «nelle quali miglior forme, e miglior modo di operare si vede, e più scorta del vero, che in quelle di Cimabue, poiché sono condotte con facil modo di tingere, con grazia di volti, e con panneggiamenti osservati secondo il verisimile»⁷³.

2. «L'eterna vicissitudine» delle arti figurative

La periodizzazione della storia dell'arte napoletana nel Medioevo segue un avvicinamento di tipo dinastico⁷⁴, poiché il biografo traccia una storia coerente del passato angioino e aragonese⁷⁵. Giovanni Antonio Summonte, autore dell'*Historia della città e regno di Napoli* (1601-1602) accostato da Rosanna Cioffi a De Dominici, avanzò l'idea di una “nazione napoletana” avente le sue radici nel Regno angioino fondato da Carlo I d'Angiò nel 1265 dopo averne ottenuto l'investitura pontificia. L'idea però compare per la prima volta nell'*Historia del Regno di Napoli* del 1572 di Angelo Di Costanzo, della quale evidentemente Summonte si appropria⁷⁶. Con le realizzazioni dei sovrani francesi, che portarono a compimento un principio assolutamente moderno, ossia l'indipendenza di ogni organizzazione politica dal potere imperiale⁷⁷, si raggiunsero importanti risultati: urbanistici, grazie alla suddivisione del territorio per aree funzionali; politici, per via dell'insaturazione di nuove dialettiche tra i ceti, nobili e popolari, e culturali poiché essi gettarono le basi di un processo di rinnovamento in senso proto-umanistico che sarà sapientemente concretizzato dagli Aragonesi⁷⁸.

71 *Ibidem*

72 Ivi, p. 63.

73 Ivi, p. 64.

74 Cioffi, *Alcune riflessioni sulle Vite de' pittori*, cit. (vedi nota 5), pp. 61-74.

75 B. De Dominici 2003, *Introduzione*, pp. XXXIX-XL.

76 Lo nota G. Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno spagnolo*, Torino 2005, p. 547.

77 Si accoglie S. Di Franco, *Alla ricerca di un'identità politica. Giovanni Antonio Summonte e la patria napoletana*, Milano 2012, p. 117.

78 G. D'Agostino, *Per una storia di Napoli capitale*, Napoli 1988, p. 58.

De Dominici infatti, nell'avviare il II tomo dedicato al Cinquecento, non manca di rimarcare lo snodo nevralgico dell'età aragonese⁷⁹, tanto da far gradualmente scivolare il Medioevo in senso stretto nell'Umanesimo: «Erano le nobilissime Arti del disegno nella Città di Napoli pervenute ad alto segno, dopo il *risorgimento* delle lettere favorite dal savio Alfonso primo d'Aragona, e di Ferrante il figliuolo [...]. Solo l'Architettura restava molto indietro, poiché non ancora si erano andate indagando le belle proporzioni de' Greci, e de' Romani, per discacciare all'intutto le barbare forme di più di otto secoli introdotte da' Goti [...]»⁸⁰.

Il passo è non privo di interesse. Il sostantivo *risorgimento*, insieme alla declinazione del verbo *risorgere*, plasma la dialettica decadenza-rinascita delle arti figurative. De Dominici lascia scorgere l'idea di un'età di mezzo posta tra le “belle proporzioni de' Greci e de' Romani” e il “risorgimento” favorito dall'intensa attività mecenatizia di Alfonso Magnanimo e suo figlio⁸¹. Nel *Proemio* del II tomo si colgono con maggiore pregnanza i punti del suo disegno storico: chiarita la questione delle origini, in evidente e aperta polemica con Giorgio Vasari, e individuata la decadenza delle arti per le «persecuzioni, guerre, distruzioni, e miserie»⁸² che hanno segnato l'alto Medioevo, il biografo riconosce da un lato la deviazione gotica dell'architettura e della scultura, dall'altro gli orientamenti naturalistici di una pittura che poteva contare sui modelli greci rin vigoriti dalla lezione giottesca, su quella «imitazione del naturale e del sublime dono di buon *giudicio*»⁸³ accolti dai pittori Tommaso de Stefani, Filippo Tesaurò e Maestro Simone. De Dominici identifica, inoltre, il progressivo naturalismo di Colantonio capace di stemperare i toni del gotico internazionale⁸⁴ che «non lasciava giammai [...] la continuazione de' suoi studi della pittura, cercando d'indagar nuovi modi di perfezionarla con dolcezza di tinta, unità di colore, e soprattutto di togliere il mal'uso invecchiato de' profili»⁸⁵. De Dominici tratteggia, con acume critico, i caratteri della

79 Sulla costruzione dell'identità cittadina durante la dominazione Aragonese riflessa nella stratificazione urbana, cfr. G. D'Agostino, *L'approssimazione al tema della città come memoria. Il caso di Napoli aragonese*, in *Tra Calabria e Mezzogiorno. Scritti storici di memoria di Tobia Cornacchioli*, a cura di G. Masi, Cosenza 2007, pp. 11-18.

80 B. De Dominici 2003, *Vita di Giovanni Merliano volgarmente detto Giovanni da Nola*, p. 455, corsivo nostro.

81 R. Delle Donne, *La corte napoletana di Alfonso il Magnanimo: il mecenatismo regio*, in *La Corona de Aragón en el centro de su Historia 1208-1458. La Monarchia Aragonesa y los Reinos de la Corona*, Zaragoza 2010, pp. 255-270 ha messo in rilievo la strategia retorico-celebrativa dell'*entourage* del sovrano; sul rinnovamento dell'architettura quattrocentesca attraverso l'*imitatio* dei monumenti romani, anche arricchiti da *spolia* antichi finalizzati a celebrare la classicità partenopea alla quale la nuova dinastia intendeva legarsi, cfr. A. Palmentieri, *I marmi di reimpiego e le architetture all'antica nella Napoli del XV secolo*, in *Theatro-eideis. L'immagine della città, la città delle immagini*, III, *L'immagine della città moderna*, atti del convegno (Bari, 15-19 giugno 2016), a cura di M. Livadiotti, R. Belli Pasqua, L.M. Calì, G. Martines, Roma 2018, pp. 15-38.

82 B. De Dominici 2003, *Prefazione al secondo libro delle Vite*, p. 446.

83 *Ibidem*, corsivo nostro.

84 B. De Dominici 2003, *Prefazione al secondo libro delle Vite*, p. 445, nota 33.

85 B. De Dominici 2003, *Vita di Colantonio del Fiore Pittore*, p. 240.

pittura quattrocentesca⁸⁶ e di quegli artisti che avevano avuto «il coraggio e il talento di rendere l'arte più imitatrice della natura e più avvenuta nello scorgere le vere proporzioni de' corpi e l'armonia che regna nella natura»⁸⁷.

Il concetto base è quello dell'arte come attività imitativa della natura rinvigorita dall'Idea; lungo questa direzione, De Dominici completa il principio di *imitatio* con il processo di superamento della stessa (*electio*), tanto da catturare l'osservatore in un'incomparabile visione di bellezza fondata sulla grazia: l'artista allora

servendosi della parte più bella delle cose vedute, e molte da' naturali oggetti componendone, ne viene a formare una sola, che prende il nome di perfettissima idea, posciacché in quella vedesi la simmetria aggiustata, le misure compiute, e la bellezza graziata; e tanta meraviglia produce, che una superficie d'una tela, dipinta con pochi colori chiari, ed oscuri, operati con maestra mano, basta ad incantare l'occhio, ed a commuovere le passioni⁸⁸.

De Dominici amalgama l'*Idea* con i canoni pratici dell'attività artistica: per raggiungere il Bello, l'opera d'arte deve essere regolata dalla simmetria, mantenere proporzione e un'armonia di forme e colori attraverso uno studio che non deve prescindere dalla natura. De Dominici vi aggiunge il concetto settecentesco di *grazia*, inteso come equilibrio dinamico tra le doti del pittore, lo studio sui maestri e la forza dell'immaginazione. Il nostro affida questo messaggio alla biografia di Andrea Vaccaro, con la definizione di una pittura intesa come «arte pratica, cui non bastano solo i doni della benigna natura, ma richiede continuo studio dal naturale, ed infaticabile esercizio d'ingegno nell'inventare, e di mano nel porre in opera correttamente, e con la grazia conveniente le giudiciose immaginazioni»⁸⁹.

La pittura è insieme sapere tecnico e talento naturale. Il biografo, in fondo, non dimentica mai di puntualizzare, nell'avanzamento delle vite, alcuni meccanismi del fare pittorico che obbedisce più di quanto si possa pensare all'interazione mente-fantasia/mano; mente-ingegno/mano, facoltà che riguardano la produzione operativa delle tre arti del disegno.

A Napoli l'esaltazione della capacità creatrice della mente era stata condivisa da molti filosofi (tra i quali Giuseppe Valletta, Gregorio Caloprese, Paolo Mattia Doria e Giovan Battista Vico⁹⁰) riuniti intorno all'Accademia di Medinaceli, e poi sodali Arcadi della Colonia Sebezia fondata nel 1703. Senza entrare in merito alla complessa que-

86 P.L. de Castris, *La pittura del Quattrocento a Napoli. 1400-1458: da Ladislao D'Angiò ad Alfonso d'Aragona*, Napoli 2000.

87 B. De Dominici 2003, *Prefazione al secondo libro delle Vite*, p. 447.

88 B. De Dominici 2003, *Vita del Tesauro Pittore*, p. 396.

89 B. De Dominici 2008, *Vita di Andrea Vaccaro pittore e de' suoi discepoli*, p. 295.

90 Le relazioni tra filosofi sono ricostruite da M. Conforti, *Echi dell'Accademia Medinaceli nell'epistolario di Vico*, "Bollettino del Centro di Studi Vichiani", XXX, 2020, pp. 93-108.

stione dei processi della *mens* in relazione a un nuovo modello di *sapientia* come sono affrontati nel *Liber metaphysicus*, unico volume pubblicato nel 1710 dell'incompiuta *De antiquissima Italiorum Sapientia* di Vico⁹¹, si vuole sottolineare che una teorizzazione dell'immaginazione si riconosce anche nel *Discorso della morale teorica e pratica nella quale s'indaga l'origine, e l'essenza delle potenze dell'anima* del 1728 di Paolo Mattia Doria⁹². Il filosofo e intellettuale genovese trapiantato a Napoli negli anni dei vicereami spagnolo e austriaco, a partire da premesse platoniche⁹³, giunse a definire l'immaginazione come luogo della costruzione di immagini prodotte dal «raziocinio intellettuale sensibile e pratico»⁹⁴: «questa potenza poi dell'immaginazione accresce ancora il bello nel Mondo, imperioché per l'Idea, che l'anima ha del bello, e del buono, ella si diletta di combinare fra esse le immagini mentali, che ha del bello, e del buono: ed indi per lo mezzo del raziocinio mentale, e sensibile, ella forma a se stessa altre vaghe e dilettevoli immagini, in quella guisa appunto, che fanno i Pittori [...]»⁹⁵.

La Geometria, governata dai principi di simmetria e ordine, consentirebbe ai processi mentali di esteriorizzarsi in forme di conoscenza⁹⁶, i quali «servono agl'Inventori per emendare le invenzioni prodotte dall'Estro»⁹⁷. Simile preoccupazione, di fatto, era stata già espressa dal matematico Agostino Arianì nel 1701 con l'idea di fondare la certezza della geometria sulla «cognizione di noi medesimi, cioè della spiritualità della nostra mente e delle idee pure spirituali della medesima»⁹⁸.

91 Leggibile anche in G. Vico, *De antiquissima Italorum Sapientia*, con traduzione italiana a fronte a cura di M. Sanna, Roma 2005. Sul rapporto corpo-mente in Vico, cfr. G. Cacciatore, *Le facoltà della mente "rintuzzata dentro il corpo"*, in *Il corpo e le sue facoltà. Giovanbattista Vico*, atti del convegno (Napoli, 3-6 novembre 2004), a cura di G. Cacciatore, V. Gessa Kurotschka, E. Nuzzo, M. Sanna, A. Scognamiglio, "Laboratorio dell'ISPF rivista elettronica di testi, saggi e strumenti", I, 2005 (www.ispf.cnr.it/ispf-lab); sull'*ingenium* tra immaginazione e fantasia in chiave anticartesiana, cfr. R.M. Zagarella, *Ingenium e natura umana in Giambattista Vico*, "Rivista italiana filosofia del linguaggio", I, 2009, pp. 222-249.

92 Lo stesso Vico afferma che l'opera è nata proprio all'ombra delle discussioni tenute con Doria. Su questo aspetto si veda F. Lomonaco, *Introduzione*, in G. Vico, *De Antiquissima Italorum Sapientia con gli Articoli del giornale de' Letterati d'Italia e le Risposte del Vico*, a cura e con introduzione di F. Lomonaco, postfazione di C. Megale, Pomigliano d'Arco 2013, p. VIII, nota 3.

93 Si considerino le riflessioni che il filosofo espone in P.M. Doria, *Risposte di Paolo-Mattia Doria. Ad un libro in Napoli nella stamperia di Felice Mosca l'anno 1733*, Napoli 1733, p. 71 a margine di altri discorsi dove si colgono le note: «se vogliamo con una similitudine spiegare questa Unità generica di Platone, che io ho descritto, immaginiamo un Pittore infinito, il quale abbia in sé infinite idee, nella quali vi siano in atto delineate, e dipinte con infiniti diversi colori le figure delle cose nelle sue idee contenute; certamente quelle infinite figure dalla mente dell'infinito Pittore prodotte, e colla mente del Pittore identificate, e la mente del Pittore identificata con tutte le figure, e con ognuna delle figure formano un'Unità generica, la quale possiamo nominarla Unità di mente, o sia di Spirito, o sia di sostanza colla forme».

94 Si cita dal volume: P.M. Doria, *Filosofia*, Amsterdam 1728, II, p. 262.

95 Ivi, p. 267.

96 Su questo aspetto si è espresso D. Lachterman, *Vico, Doria e la geometria sintetica*, "Bollettino del Centro di Studi Vichiani", X, 1980, pp. 10-35. Si veda inoltre F. Palladino, *La geometria di Galilei e l'introduzione del calcolo a Napoli*, in *Galileo e Napoli*, cit. (vedi nota 6), pp. 385-398.

97 Doria, *Filosofia*, cit. (vedi nota 94), p. 355.

98 F. Lomonaco, *L'infelicità "disperata" di Vico poeta*, in *L'io felice tra filosofia e letteratura*, a cura di V. Caputo, Milano 2017, pp. 111-125, in particolare pp. 122-123, nota 34.

Erano quegli anni in cui si cercava di coniugare la filosofia con la letteratura, storia e poesia. Rientrano, coerentemente nel complesso dei principi che assegnano alla fantasia un ruolo centrale dell'attività della mente, le riflessioni che Francesco Antonio Gravina, fratello del più noto Giovan Vincenzo⁹⁹, affida al preambolo introduttivo dell'edizione Bulifon del 1694 delle *Rime* di Della Casa con le *Sposizioni* di Sertorio Quattromani, Marco Antonio Severino e Gregorio Caloprese. L'intento razionalistico di applicare il cartesianesimo in ambito poetico-letterario è tuttavia invalidato per il riconoscimento della «dignità conoscitiva della fantasia, quale embrionale potere ricettivo, evocativo e organizzativo della mente sullo sfondo del rilievo conferito alle immagini nell'attività di *giudicio*»¹⁰⁰. Scrive così Gravina: «quanta scienza, quant'arte, quanto giuditio bisogna, che egli [il poeta] abbia acquistato? Quanti divisamenti, quanti consigli avrà mutato innanzi per pervenire a quell'armonia di mente, e di fantasia, nella quale il perfetto giuditio risiede?»¹⁰¹. La poesia è un'attività dell'immaginazione; a causa del suo legame con la realtà dalla quale non può prescindere, entra in funzione il giudizio dell'intelletto che deve guidarla e ricondurla entro un sistema subordinato al pensiero: «Ma quel che possono fare i Poeti nel comporre, non possono fare in ispiegando l'artificio, e la bellezza de' loro componimenti gli Spositori di essi; a cagione che la forza della Phantasia, della quale per lo più i Poeti si servon è impossibile a potersi palesare senza l'aiuto del discorso, e dell'intellettuali, e philosophiche ragioni»¹⁰².

Così, anche in De Dominici, si coglie il principio dell'importanza della facoltà immaginativa. Immaginazione, fantasia e attività ingegnosa sono salienti per l'esercizio delle arti figurative, categorie estetiche e chiavi di accesso di tipo operativo: l'ingegno, principale motore creativo dalla quale scaturiscono le idee, è lo strumento da affiancare allo studio che rappresenta l'elemento caratterizzante di un'epoca, di uno stile o di un artista: «Allor che le Idee di un ingegno pronto, e sublime vengono secondate dalla facilità della mano, conseguita per mezzo de' lunghi studi, egli è un dono invidiabile della benigna natura, ma molto più quando ella arricchisce il favorito soggetto di una certa facondia, che il merito delle cose operate sappia maravigliosamente ingrandire»¹⁰³. È nella Vita di Paolo de Matteis che si individua un punto di incontro tra attività fantastica e attività pittorica: le idee sono adeguate dallo studio del soggetto che le rappresenta come espressione di realtà.

Il passo citato non esclude completamente la categoria dell'imitazione, a cui l'artista può giungere attraverso i «lunghi studi», ossia la pratica del disegno¹⁰⁴. In altri punti

⁹⁹ Qualche riferimento biografico è contenuto in *Notizie storiche degli Arcadi morti*, Roma 1720, I, pp. 36-39.

¹⁰⁰ Lomonaco, *L'infelicità "disperata" di Vico poeta*, cit. (vedi nota 98), p. 115.

¹⁰¹ *Rime di m. Gio. Della Casa sposte per m. Aurelio Severino con giunte di sposizioni di Sertorio Quattromani et di Gregorio Caloprese*, Napoli 1694, *Dedica A' lettori*, c. 7.

¹⁰² Ivi, c. 8.

¹⁰³ B. De Dominici 2008, *Vita di Paolo de Matteis Pittore e scultore, e de' suoi discepoli*, p. 979.

¹⁰⁴ Cfr. A. Quondam, *Roma 1672: il Classicismo restaurato. L'idea del bello e il canone delle arti secondo Bellori*, in *Settecento romano*, cit. (vedi nota 55), p. 10.

De Dominici ne sottolinea la centralità: «prende ancora indecisa l'antica, e nobile questione, se il primato più della Pittura, che alla Scoltura acconviene; perciocché essendo queste nobilissime *Arti nate in un parto medesimo*, hanno l'istessa prerogativa ognuna di loro ottenuta dal comun padre, da noi chiamato Disegno»¹⁰⁵. Nell'accorta riscrittura vasariana sedimenta una specifica valutazione delle arti figurative come *mimesis* della natura, comprese entro i poli dell'ordine e misura, garantita dalla conoscenza degli antichi e dei maestri, passata attraverso il filtro dell'Idea e resa possibile dallo studio¹⁰⁶.

* * *

Lo schema dedominiciano obbedisce a una periodizzazione che individua una serie di cesure, scandite dall'idea di nascite, decadenze e rinascite, in cui si proietta il canone meta-storico del classico. Il *risorgere* ha il significato prevalente di rinascere o riemergere: sul versante pittorico, come è risaputo, è Annibale Carracci che fa «*risorgere* la Pittura, la quale oppressa vedessi in terra giacere»¹⁰⁷. Ciò conferma l'ampia praticabilità del termine proiettato su temporalità differenti, secondo il sistema dei cicli storici basati sul binomio declino-rinascita. De Dominici presenta la storia delle arti figurative secondo un'idea insita di progresso, inteso come mutamento verso il miglioramento, in grado di caratterizzare la fisionomia del singolo artista e quella di un'intera epoca o scuola. Per questo, fa ricorso ai termini di «avanzamento» e «perfezione» per indicare un cammino progressivo: tali sviluppi avrebbero per De Dominici precisi connotati stilistici.

Il napoletano raccoglie e sistematizza una serie di «progressi» intesi come insieme di conoscenze, esperienze e modalità di procedure, che spesso legano il rapporto maestro-discepolo, e che si verificano costantemente e in tempi diversi. L'apprendimento progressivo basato sullo studio della natura e dei maestri è un *topos* che serve a mettere in evidenza l'eccezionalità delle vicende degli artisti che dovevano fungere da *exempla* in cui l'eccezionalità dell'arte napoletana doveva proiettarsi e applicarsi¹⁰⁸. De Dominici richiama la teoria dei corsi e ricorsi, attribuendo al ciclo storico delle arti figurative un movimento non rettilineo, ma ondulatorio, fatto di progressi e decadimenti: «ma

105 B. De Dominici 2003, *Vita di Agnolo Aniello Fiore scultore e architetto*, p. 349.

106 Cfr. J. Meyer, *Le Vite di Bernardo De Dominici e il disegno napoletano*, «Ricerche sul '600 napoletano», 1999, pp. 43-58; A. Zezza, *De Dominici e il disegno*, in *Le Dessin Napolitain*, atti del convegno (Parigi, 6-8 marzo 2008), Roma 2010, pp. 1-8; M. Epifani, *Riflessioni sulla storiografia regionale del disegno italiano: la scuola napoletana*, in *Dibujo y ornamento, Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, a cura di S. de Cavi, Roma 2015, pp. 367-371.

107 B. De Dominici 2003, *Prefazione al secondo libro delle Vite*, p. 448.

108 Per esempio, in Pietro e Polito Del Donzello, pittori e architetti: «cercava ognun di loro avanzarsi a gran passi, con perfezionarsi al disegno, perciocché essi avevano cominciati gli studi loro con gran fervore, ed essendo parimente dotati d'ingegno altissimo, perciò salivano entrambi con pari passo alla gloriosa altezza della pittura, e con maraviglioso *avanzamento*» (B. De Dominici 2003, *Vita di Pietro e Polito del Donzello Pittori ed Architetti*, p. 332, corsivo nostro).

perché tutte le create cose con costante tenore, allora quando al più alto segno son giunte, uopo è che di nuovo al fondo ritornino, quindi è che a poco a poco queste arti incominciarono a ricadere, e massimamente la pittura, che per volervi *troppo aggiungere*, col troppo notomizzare il disegno e col fantasticamente operarla, fu stranamente difformata. E ciò accadde principalmente per colpa di Giorgio Vasari»¹⁰⁹.

È una strategia discorsiva volta a evidenziare la cultura del presente come traguardo di un'evoluzione determinata dalla reazione alla «ideata maniera»¹¹⁰ di Vasari, pittore colpevole di essersi allontanato dalle «buone forme, di verità, di belle parti, e dell'antico»¹¹¹. Per tale paradigma interpretativo, che possiamo ancora di più definire classicistico, la pittura, nel suo progredire, non avrebbe dovuto mai abbondare l'imitazione dell'antico. Si riconosce l'idea della decadenza provocata dall'eccesso manierista, secondo una diagnosi dello stato della pittura non molto dissimile da quello già presente in Bellori e Malvasia, anche se condotto con altre strategie e giunto a esiti diversi¹¹².

Lungo questa direttrice il passato si lega all'epoca moderna, lasciando intuire la legge che dominerà la periodizzazione successiva: «con tali compassionevoli vicende la pittura, or migliorando ed or peggiorando, pervenne a malissimo stato, insino al tempo che dal grande Annibal Carracci fu interamente ristorata, e restituita al suo primiero splendore; ed indi da' suoi discepoli accresciuta di graziosi aggiunti, e di sovrumane bellezze»¹¹³.

Il tono solenne e la visione provvidenzialistica¹¹⁴ che aveva già orientato il giudizio su Raffaello¹¹⁵ preannuncia lo strale avvelenato scagliato contro i «Fiorentini, i quali volendo far pompa affettata dell'arte, la vennero troppo a scoprire [...]; laonde la ridussero ad una somma disgrazia»¹¹⁶. L'idea di un eterno ritorno non appare così in contrasto con l'idea di un avanzamento progressivo; ciò che muta è la direzione temporale, ma non la dinamica: «L'arte dopo del divin Raffaello, e di sua scuola, e dopo degli i narrativi Carracci, e de' lor perfettissimi discepoli, sia giunta alla somma perfezione

109 B. De Dominici 2003, *Prefazione al secondo libro delle Vite*, pp. 447-448.

110 Ivi, p. 448.

111 *Ibidem*.

112 Cfr. H. Keazor, «Spirito abile» ed «Elevantissimo ingegno». Giovan Pietro Bellori e Carlo Cesare Malvasia, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LII, 1, 2008, pp. 73-82.

113 B. De Dominici 2003, *Prefazione al secondo libro delle Vite*, p. 448.

114 B. De Dominici 2003, *A' professori del disegno ed gli amatori di esso*, p. 19: «come al Ciel piacque, sorse dal terren di Bologna una splendidissima luce, che i suoi raggi a tutto il mondo diffuse; e questi fu il famosissimo Annibale Carracci».

115 B. De Dominici 2003, *Vita di Buono de' Buoni e di Silvestro suo figliuolo Pittori*, p. 379: «allontanandosi da que' tagli, che profilavano ancora le figure, in que' tempi, benché aboliti da Colantonio suddetto, dal Zingaro, e da Donzelli al possibile, giacché non può negarsi, che da tutti i Pittori d'Italia, e di altrove, praticavansi allora quell'antica secchezza, che fu giamai all'intutto diradicata, se non che dopo il 1500, dal divin Raffaello, che fu lo stupore della pittura; anzi che veramente fu quell'Angelo, che quasi mandato dal Cielo, venne nel mondo, per rischiarare le ottenebrate menti di tanti erranti professori delle nostre arti».

116 B. De Dominici 2003, *A' professori del disegno ed gli amatori di esso*, p. 19.

della moderna Pittura, che più tosto in dietro di ritornare, che gire innanzi gli sia possibile per eterna vicissitudine»¹¹⁷.

L'assunto poggia su una concezione ciclica della storia, per la quale "l'eterna vicissitudine" di vichiana memoria porta dalla caduta all'ascesa, dall'ascesa alla caduta. Raffaello, eroe del Classicismo settecentesco¹¹⁸, assume il ruolo fondamentale di spartiacque che segna da un lato la fine «dell'antica secchezza»¹¹⁹ quattrocentesca, dall'altro il tramonto della perfezione della pittura cinquecentesca causata da Vasari (vero bersaglio polemico), pronta a incarnarsi in Annibale Carracci prima, in Guido Reni e seguaci poi:

Annibale Caracci, primo, e verace maestro di sì dotta scuola (bolognese); il quale con la scorta di un scielissimo naturale, abbellito, ed ornato con le antiche erudizioni, e colle misure delle ottime statue greche, sollevò la misera Pittura già abbattuta dalle fiorentine secchezze, e ristabilì quel primiero gusto di bene operare, che fino ad ora non è venuto mai meno; seguito da tanti valentuomini della sua scuola, che furono Guido Reni, l'Albano, il Guercino, il Lanfranco, il Cavedone, Andrea Sacchi, e sopra tutti, il non mai a bastanza lodato Domenichino¹²⁰.

La benefica influenza di Reni e in generale dei classicisti avrebbe segnato lo sviluppo della pittura del Seicento napoletano basata sulla contrapposizione delle maniere pittoriche. Se il II tomo delle *Vite* si era aperto Andrea Sabatini e Giovanni da Nola, con i quali si era passati "alla maniera moderna", e concluso con l'antitetica coppia Santafede-Corenzio, il III si apre con la coppia Ribera-Stanzione e i loro numerosi allievi¹²¹, il primo attivo a Napoli nel solco della grande pittura di Caravaggio, «fiera, ruvida e confusa con l'ombra»¹²², il secondo capace di riattualizzare l'eredità classica di Reni, tanto da guadagnarsi l'appellativo di «Guido partenopeo»¹²³. Della maniera caravaggesca De Dominici conclude con la svolta arcadica di fine secolo, passando per

117 B. De Dominici 2003, *Vita di Maestro Gennaro di Cola e di Maestro Stefanone*, p. 202.

118 Si veda almeno F. Testa, *Il campo largo di Raffaello e le invenzioni dei componimenti. Pittura e retorica tra Alberti e l'età di Winckelmann*, in *Winckelmann und die Mythologie der Klassik. Narrative Tendenzen in der Ekphrasis der Kunstperiode*, Tübingen 2009, pp. 61-115.

119 B. De Dominici 2003, *Vita di Buono de' Buoni e di Silvestro suo figliuolo Pittori*, p. 379.

120 B. De Dominici 2003, *A' professori del disegno ed agli amatori di esso*, p. 19.

121 A. Zezza, *Introduzione alla Vita di Giuseppe Ribera Pittore*, in B. De Dominici 2008, p. 4.

122 Ivi, p. 9.

123 Sull'artista, cfr. il fondamentale S. Schütze, T. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli 1992 a cui si deve aggiungere V. Farina, *Nuove prospettive per la gioventù di Massimo Stanzione*, in *Artemisia e i pittori del Conte. La collezione di Giangirolamo II Acquaviva d'Aragona*, catalogo della mostra (Conversano, 14 aprile-30 settembre 2018), a cura di V. Farina, Cava de' Tirreni 2018, pp. 110-139 che ha messo in luce il passaggio dalla formazione manierista all'adesione alla novità caravaggesche come nota R. Lattuada, *Sebastian Schütze e Massimo Stanzione. Qualche nota sugli studi sulla pittura a Napoli nella prima metà del Seicento, a due opere giovanili di Massimo ritrovate*, in *Close Reading. Kunsthistorische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne*, a cura di S. Albl, B. Hub, A. Frasca-Rath, Berlin-Boston 2021, pp. 261-265, in particolare p. 261.

Mattia Preti e Luca Giordano, preludio al trionfo settecentesco di Francesco Solimena con cui il biografo conclude le *Vite*.

3. I «rivi di più maniere» per una «regolata vita, guidata dalla buona morale»

Come i vari caratteri de' Scrittori altro non fanno, che spiegar con chiarezza i sentimenti dell'animo, e quello che nell'idea si è concepito, così appunto le *varie maniere* de' Pittori, o antichi, o moderni, ad altro non sono intese, se non che a rappresentare all'occhio quello che la natura in varie forme ha creato, per mezzo di un ben studiato disegno. Questo disegno, come fonte copiosissimo, suol scaturire moltiplicati rivi di più *maniere*, i quali per varie, ed anche inusitate strade scorrendo, tutti alla per fine pervengono all'imitazione del vero¹²⁴.

La varietà dei sentimenti umani tratteggiati dal biografo è paragonata alle tante *maniere de' Pittori*, ossia alle varie cifre espressive e formali "storicizzate", come si è detto, entro i poli di origine/progresso¹²⁵. Alla luce di una visione che lo porta a intrecciare almeno due filoni, la pittura che affonda le sue radici in un classicismo rinascimentale e il naturalismo propagatosi dalla pittura dei seguaci di Caravaggio, nelle *Vite* sono inoltre individuabili il Classicismo erede della grande tradizione raffaellesca svolto lungo la linea Annibale Carracci-Guido Reni-Domenichino, la maniera di Correggio, il pittore della grazia¹²⁶ lodato per il nuovo senso della luce e del colore associato a Lanfranco, e la scuola pittorica veneziana del Cinquecento della triade Tiziano-Veronese-Tintoretto, di cui si nutre Luca Giordano per il tramite di Ribera e Preti¹²⁷.

De Dominici svolge un ragionamento di tipo deterministico che gli consente di trovare una ragione all'esistenza della *varietas* delle maniere svolte lungo l'asse del tempo e di raccordare il particolare all'universale¹²⁸: al culmine di tale processo posiziona Fran-

124 B. De Dominici 2003, *Vita d'Agnolo Franco*, p. 253.

125 Ai fini di un confronto si rimanda a M. Burioni, *Rinascita dell'arte o rinascita dell'antichità? Storia, antropologia e critica d'arte nelle Vite del Vasari*, in *Le vite del Vasari. Genesi, topi, ricezione*, atti del convegno (Firenze, 13-17 febbraio 2008), a cura di K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia 2010, pp. 153-160.

126 Cfr. C. Franzoni, "Correggiocity": *appunti sulla ricezione di Correggio tra Seicento e primo Ottocento*, "Taccuini d'arte", IX, 2016, pp. 39-47.

127 De Dominici riconosce nella pittura di Giordano la sintesi della linea neo-veneziana con quella coronesca, mai dimentica del classicismo di origine carracesca mediato da Guido Reni (V. Pinto, *Introduzione a Vita del cavalier Luca Giordano*, in B. De Dominici 2008, pp. 746-753). Sull'artista cfr. almeno S. Causa, *Dalla Natura alla Pittura. Una lettura di Luca Giordano (1634-1705)*, in *Luca Giordano, Dalla Natura alla Pittura*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, 8 ottobre 2020-10 gennaio 2021), a cura di S. Causa e P. Piscitello, Milano 2020, pp. 15-55.

128 La compresenza nel medesimo tempo di varietà espressivo-formali porta, di riflesso, al riconoscimento della coesistenza di una variabilità di gusti e giudizi; il dibattito sugli stili aveva interessato in sede di teoria letteraria lo stesso L.A. Muratori, *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle Scienze e nelle Arti*, Köln 1715, p. 32: «Oltre a i particolari ottimi Gusti ve n'ha uno, che dee chiamarsi Universale, siccome quello che scorre per tutte le Scienze e per ogni sorta di letteratura. Senza la cognizione di questo non possono essere

cesco Solimena¹²⁹ (fig. 3), in cui i concetti di armonia, proporzione e ordine appaiono mirabilmente riuniti in un'idea di bellezza capace di fondere il disegno di Lanfranco, il chiaroscuro di Preti e il colore di Giordano¹³⁰. Gli studi storico-artistici hanno rilevato lo straordinario acume critico di De Dominicis (considerare il linguaggio di Solimena una rielaborazione della componente naturalistica di Preti e barocca di Giordano) che hanno interpretato rispetto gli orientamenti della poetica dell'Arcadia¹³¹: «agli intendenti in pittura piace meglio una immagine dipinti con colori scuri, che in quella oscurità esprima bene quello, che si vuole esprimere, che non un'altra, che con esser dipinta di vaghi, e vivaci colori, manchi nell'espressione»¹³². Il passo citato, tratto dall'edizione veneziana del 1728 delle *Opere* di Della Casa, non a firma di Giovan Vincenzo come avanzato¹³³, ma di suo fratello Francesco Antonio, si riferisce a un altro periodo della storia culturale napoletana quando, a partire dalla seconda metà del Seicento, sul piano letterario, aveva preso vita una reazione al Marinismo che da una parte puntò all'imitazione e al recupero della linea Petrarca-Bembo-Casa-Tansillo, dall'altra al ritorno di Tasso come maestro di stile per l'epica e la storia sacra, alle quali bisogna aggiungere la tendenza filo-cruscante propugnata dagli Investiganti¹³⁴.

Tra le iniziative editoriali napoletane opposte al Concettismo poste a favore del recupero dei modelli della lirica del Trecento e Cinquecento (da Petrarca a Della Casa) si colloca proprio l'edizione Bulifon del 1694 delle *Rime* di Della Casa contenenti le *Sposizioni* stilistico-retoriche e semantico-lessicali a firma di Sertorio Quattromani e Gregorio Caloprese, con una prefatoria ai lettori di Francesco Antonio Gravina, poi confluita nella già citata edizione veneziana delle opere di Della Casa del 1728. Il ricorso alle “sposizioni” nella forma commentativa ben si adattava alle disposizioni del filosofo Caloprese, presso il quale si erano formati i fratelli Gravina, Metastasio e il principe Francesco Maria Spinelli, quest'ultimo al centro di una polemica con Doria¹³⁵. Per trattare una materia

perfetti i particolari». Cfr. G. Baffetti, *Muratori tra «ingegno» ed «evidenza»*, in *Immaginazione e conoscenza nel Settecento italiano e francese*, a cura di S. Verhulst, Milano 2002, pp. 137-149. Sul concetto di “gusto” in Muratori cfr. G. Morpurgo-Tagliabue, *Il gusto nell'estetica del Settecento*, “Supplementa degli Aesthetica Preprint”, a cura di L. Russo e G. Sertoli, 2002, pp. 35-56.

129 Sui rapporti tra Solimena e gli Arcadi si è espressa V. Lotoro, *Pittore degnissimo e eruditissimo letterato. La grafica di Francesco Solimena nel momento arcadico*, “Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage”, XIII, 2016, pp. 117-152.

130 Cfr. R. Cioffi, *Francesco Solimena e Bernardo De Dominicis. Alcune riflessioni sulle “Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti napoletani” e sull'arcadia napoletana*, in *Angelo e Francesco Solimena: due culture a confronto*, atti del convegno (Nocera Inferiore, 1994), Napoli 1994, pp. 119-127.

131 Cioffi, *Alcune riflessioni sulle Vite de' pittori*, cit. (vedi nota 5), p. 66.

132 *Opere di Monsignor Giovanni Della Casa edizione veneta novissima*, Venezia 1728, dedica A' lettori, p. XII.

133 Si legge in Bologna, *De Dominicis Bernardo*, cit. (vedi nota 47), pp. 619-628.

134 V. Giannantonio, *Contraddizioni e convergenze di poetica e poesia a Napoli nella seconda metà del Seicento*, “Critica letteraria”, XLV, I, 174, 2017, pp. 163-179.

135 Spinelli, impegnato nella diffusione delle idee cartesiane, nelle sue *Riflessioni* del 1733 aveva accusato Doria, già autore dei *Discorsi critici filosofici*, di essere caduto in un certo spinozismo; così, nelle sue

specificatamente letteraria, dopo l'onda d'urto del Marinismo, Caloprese fa appello a una tradizione retorica che lo portava, schematicamente, ad affrontare temi riguardanti passioni, affetti e *attioni*. La poesia doveva concretizzarsi nella "perfezione dello stile" attraverso un uso oculato dell'*inventio*: a questa era richiesta la responsabilità di trovare gli artifici retorici più adatti da cui doveva derivare la "convenevolezza". È l'estrinsecazione di un metodo critico che vuole indagare la genetica delle passioni in poesia, quella "scienza degli affetti"¹³⁶ appunto pronta ad accogliere le teorie di Spinoza¹³⁷, anche per la necessità di rivolgersi alla sfera della corporeità, sede di passioni e sentimenti¹³⁸.

Da ciò nasce la rivalutazione dell'eloquenza¹³⁹, strumento indispensabile per misurare il grado di verisimiglianza di Della Casa¹⁴⁰. L'insistenza sul carattere imitativo della

Risposte, Doria replica al principe di Scalea: «Ma acciocché voi stesso comprendiate quanto sia mostruosa questa vostra logica, immaginate, che il nostro celebre Pittore, e letterato tutt'ad un tempo Signor D. Francesco Solimena avesse fatto prima quell'abbozzo, che i Pittori romano Macchia, e che poscia avesse fatto il quadro, immaginate poi, che dopo cinque anni, che 'l quadro è stato alla vista di tutti, uscisse un Pittore, il quale si ponesse attentamente a criticare la Macchia, qual nome meriterebbe egli, Signor Principe, Questo pittore?» (*Risposte di Paolo Mattia Doria*, Napoli 1733, p. 13). Sulla polemica, cfr. G. Ricuperati, *A proposito di Paolo Mattia Doria*, "Rivista Storica Italiana", XCI, 1979, III, pp. 261-285; A. Mirto, *Nota sulla polemica Doria-Spinelli*, "Argomenti storici", VI-VII, 1981, pp. 146-158; J.I. Israel, *Philosophy and Making of Modernity 1650-1750*, Oxford 2001, pp. 670-673. Sul fenomeno del Cartesismo in cui si innesta la polemica Spinelli-Doria, cfr. G. Belgioioso, *Images of Descartes in Italy*, in *Receptions of Descartes. Cartesianism and anti-Cartesianism in early modern Europe*, a cura di T.M. Schmaltz, London-New York 2005, pp. 171-196.

136 In questo modo, la poesia poteva essere ricondotta a strumento di dibattito filosofico, morale e civile; lo nota L. Reina, *Percorsi di poesia. Occasioni, proposte, indagini*, Napoli 1993, pp. 11-15. Gianvincenzo Gravina, allievo del cugino Caloprese, e presente a Napoli a partire dal 1681, riconosce il nesso poesia-vita civile meditando sulle posizioni espresse da Gregorio Messere, attivo nell'Accademia di Medinacoei con lo stesso Caloprese, nella lezione *Della Poesia*, in *Raccolta di varie lezioni accademiche sopra diverse materie, recitate nell'Accademia dell'Eccellentissimo Sig. Duca di Medica Coeli*, I, f. 197. Sull'argomento è intervenuto C. Cantillo, *Filosofia, poesia e vita civile in Gregorio Messere. Un contributo alla storia del pensiero meridionale tra '600 e '700*, Napoli 1996.

137 Cfr. M.G. Pia, *Gravina e Vico: la poesia sub specie temporis et imaginationis secondo la metaphysica mentis spinoziana*, "Bollettino del Centro di Studi Vichiani", XXVI-XXVII, 1996-1997, pp. 55-74.

138 Simili riflessioni giungono dai cartesiani napoletani, pronti a oltrepassare la pura conoscenza razionale. Si rimanda a E. Nuzzo, *Descartes nella cultura napoletana tra '600 e '700*, in *Cartesiana*, a cura di G. Belgioioso, Galatina 1992, pp. 125-134; C. Manzoni, *Il "Cattolicesimo illuminato" in Italia. Tra cartesianesimo, leibnizismo e newtonismo-lockismo nel primo Settecento (1700- 1760). Note di ricerca sulla recente storiografia*, Trieste 1992. Si confronti con quanto osservato, anche se da un altro versante, da N. Gaetani, *Avvertimenti introno alle passioni dell'animo*, Napoli 1732, pp. 26-27: «L'uomo però, a cui Iddio ha sopra la terra la sovranità conceduta, non è una semplice macchina, o un lavoro fatto con somigliante industria della sua onnipotente mano [...]; il quale allorché nella fantasia, e poi nella mente ha concepite le immagini delle cose introdotte, tosto per alcuni valichi speciali da essa fantasia si mandano al cuore [...] sede della Sapienza; [...] le quali, se con giocosità e letizia saranno state dalla fantasia ricevute, apporteranno nell'animo diletto, e piacere».

139 Con la *Lettura sopra la concione di Marfisa a Carlomagno, contenuta nel Furioso al canto trentes'ottavo* edita da Bulifon nel 1691, Caloprese aveva svolto, in chiave antibarocca, una riflessione sui fondamenti dell'eloquenza, principi che ritorneranno nel commento al VI sonetto di Della Casa leggibile in *Rime di m. Gio. Della Casa*, cit. (vedi nota 101), p. 42: «Non ha cosa tutta l'Eloquenza, che sia più propria, del Poetico stile; e che voglia con più forza a destare gli affetti negli animi altrui, e a porre le cose con più vivezza avanti gli occhi, quanto quella virtù del parlare, per mezzo della quale si spiegano le cose con concetti e parole tali, che abbiano forza di destare la Fantasia a farne imagine, e dargli corpo, e ancor moto tal volta».

140 Cfr. F. Lomonaco, "Un filosofo renatista". *Corpo, mente e vita civile in Gregorio Caloprese*, "Archivio di storia della cultura", XVII, 2004, pp. 3-39.

poesia (comune alla pittura) e il richiamo alla “naturalizza” portava al superamento dell’opposizione Petrarca-Della Casa; è per questo che la difficoltà e l’oscurità stilistica di Della Casa sono accostate a una «immagine dipinta con colori scuri», immagine a sua volta paragonata a un’eccessiva ricercatezza e artificiosità perché «il giudizio della poesia non ha da dipendere tanto dall’orecchio quanto dalla Phantasia, alla quale non gradiscono le composizioni per lo suono dolce, o aspro, che sia in loro, ma per la verace rappresentazione delle cose»¹⁴¹. La comunicazione letteraria deve favorire la comprensione raggiungibile a determinate condizioni; ai fini di un confronto basterà richiamare le osservazioni espresse da Giovan Battista Magnavini nei *Fiori di Ingegno* per il pittore Carlo Maratti del 1685¹⁴²:

Che la Pittura non è un semplice trattenimento degli occhi, come la Poesia non è un’oziosa ricreazion degli orecchi; ma e le favole nella poesia, e i colori della Pittura sono vaghi, e giocondi velami de’ più astrusi arcani della natura, e de’ più severi ammaestramenti della Virtù. Non v’ha dubbio, che l’austerità di questa è più amabile, o dovrebbe riuscir più amabile della giocondità delle favole, e la difficoltà di quella più vaga, e più dilettevole della vivacità de’ colori: ma se l’intelletto così l’intende, l’occhio, e l’orecchio non v’acconsentono: onde fu necessario agli artefici di lusingarli colla vaghezza degli accidenti, perché impegnassero l’anima nella contemplazione delle sostanze¹⁴³.

Le pagine estetiche di Gian Vincenzo Gravina, più o meno coincidenti con l’edizione Bulifon del 1694 chiamata in causa, conducono ad altri sentieri. Nel delineare il suo percorso critico, segnato dalla pubblicazione del *Discorso sopra l’Endimione* nel 1692, dal *Discorso delle antiche favole* del 1696 e della *Ragion poetica* del 1701, Gravina attribuisce alla classicità il compito di riassegnare alla poesia, portatrice di valori etici e morali, il perduto compito di formazione civile¹⁴⁴. Attraverso il trasporto del “natu-

141 *Rime di m. Gio. Della Casa*, cit. (vedi nota 101), dedica A’ lettori, c. 9.

142 La vicenda del pittore è ricca di intrecci con la letteratura; le sue opere trovano ecfraasi nella lettera *Dafne trasformata in lauro pittura del signor Carlo Maratti* di Bellori del 1680, nella *Filosofia del pennello ovvero discorso intorno al significato fisico e mitologico della Primavera* nei *Fiori d’ingegno* del 1685 di Giovanni Battista Magnavini, nella raccolta *Pennello encomiato* del 1696, per concludere con la descrizione della capanna di Disfilo (l’atelier del pittore) che Crescimbeni inserisce nell’edizione dell’*Arcadia* del 1711, a cui devono aggiungersi il sonetto *Per Carlo Maratti Pittore, creato Cavaliere* edito in G.M. Crescimbeni, *Rime*, Roma 1723, p. 15 e la prima parte di F. De Angelis, *Rime di D. Filippo de Angelis dedicate al molto illustre signore Signor Paolo De Mattheisi*, Napoli 1698 interamente dedicata al pittore. Sul legame tra Maratti e il poeta Baldini cfr. S. Prosperi Valentini Rodinò, *Un caso anomalo di ut pictura poesis nella Roma di fine Seicento: Carlo Maratti e Sebastiano Baldini a confronto*, in *Close Reading*, cit. (vedi nota 123), pp. 519-526.

143 G.B. Magnavini, *Fiori d’ingegno composizioni in lode d’una bellissima effigie di primavera opera del signor Carlo Maratti*, Venezia 1685, c. 2.

144 Per Gravina «l’ottimo poeta» deve rappresentare la virtù non per un astratto ideale di perfezione, ma attraverso l’esercizio di una virtù aderente alla realtà in conformità col verosimile. Su tale aspetto, cfr. G.A. Gualtieri, *La concezione filosofica della poesia nel pensiero di Gian Vincenzo Gravina*, “Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche”, XLIII, 2, gennaio-giugno 2017, pp. 1-14.

rale sul finto”, ossia l’aderenza al vero, si compie il suo programma culturale, severo e solenne: la reazione alle forme concettose barocche lo portava a distinguere semanticamente il “falso”, cioè il contrario della realtà, dal “finto”, ossia il verosimile¹⁴⁵, fine ultimo della poesia, attraverso il quale essa potesse esprimere la natura degli affetti, i costumi e le azioni dell’uomo¹⁴⁶.

Le formulazioni dedominiciane, che possiamo più avvicinare all’*Arcadia* del 1711 di Giovan Mario Crescimbeni, poema dedicato alla celebrazione dell’omonima accademia fondata nel 1690¹⁴⁷ portatore di un gusto per una pittura purista e classicista di impronta bolognese-romana interpretata da Carlo Maratti¹⁴⁸, risentono, forse, di una disposizione precettistica e prescrittiva che incise su altri autori partecipi alla cultura arcadica napoletana. Possiamo citare il caso di Domenico Andrea de Milo, poeta arcade e membro dell’Accademia degli Uniti, autore dei *Ragionamenti* editi nel 1721. Il primo libro è dedicato *All’arte della pittura*: dalla trattazione storica sulla pittura, non napoletana come avanzato¹⁴⁹, ma svolta per scuole regionali, de Milo passa a esaminare le «cose più essenziali, e necessarie di questa divina Arte»¹⁵⁰, ossia invenzione, disegno e colore. Il testo appare una ripresa della teorica di Giovanni Paolo Lomazzo, espressamente citato in più punti del *Ragionamento*¹⁵¹. L’argomento fondante è l’imitazione:

145 G.V. Gravina, *Discorso sopra l’Endimione*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari 1973, p. 52. Sul ruolo dell’immagine in Gravina cfr. G.A. Gualtieri, *Immagine, immaginazione e poesia nella speculazione di Gianvincenzo Gravina*, “Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche”, XLV, 3, gennaio-giugno 2018, pp. 1-18.

146 Lo nota Gualtieri, *La concezione filosofica della poesia nel pensiero di Gian Vincenzo Gravina*, cit. (vedi nota 144), pp. 1-14.

147 L’opera è stata oggetto dello studio di M. Sarnelli, «*Nascondendola dentro una favola*»: modelli strutturali, intenti enciclopedici e canoni letterari nell’*Arcadia* di Crescimbeni, in *Canoni d’Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di M. Campanelli, P. Petteruti Pellegrino, P. Procaccioli, E. Russo, C. Viola, Roma 2019, pp. 209-221. Crescimbeni aveva promosso il sistema delle colonie che garantì all’Accademia dell’Arcadia una diffusione ampia e capillare, anche grazie alla fondazione del “Giornale de’ letterati d’Italia” che aveva ospitato Vico e Gravina come osserva B. Alfonzetti, *Poeti italiani e stranieri nelle adunanze arcadiche*, in *Settecento romano*, cit. (vedi nota 55), pp. 419-437, in particolare p. 423, nota 9. Sulla poetica di Crescimbeni cfr. almeno E. Zucchi, *Generi e stili in Arcadia: lo statuto del lirico ne “La Bellezza della Volgar Poesia di Crescimbeni”, “Seicento e Settecento”*, X, 2015, pp. 81-87.

148 I numerosi inserti ecfrastici conducono al pittore Carlo Maratta, in Arcadia pastore Disfilo, capace di trasfondere, in pittura, i principi della nuova letteratura e di incidere, a detta di De Dominici, sulla maniera «del Solimena, fondata sul buon disegno del cavalier Lanfranco, e del Cavalier Calabrese, da cui più che da tutti ha osservato il perfettissimo chiaroscuro, e nel ben colorito del gran Luca Giordano e sulle belle idee, e piegature de’ panni» che l’artista avrebbe assimilato proprio dal celebre Carlo Maratta (B. De Dominici 2008, *Vita del Cavalier Francesco Solimena*, p. 1170). Su Maratti in Arcadia, cfr. S. Rudolph, *Una visita alla capanna del pastore Disfilo, “Primo dipintore d’Arcadia” (Carlo Maratti)*, “Arcadia. Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie”, s. III, IX, 2-4, 1991-1994, pp. 387-415.

149 L’opera è segnalata da S. Schütze, *Maratti e la pittura arcadica a Napoli*, relazione tenuta in occasione del convegno *Maratti e l’Europa* svoltosi a Roma nel 2013. Per un profilo dell’autore, cfr. G. Gimma, *Elogi Accademici della Società degli Spensierati di Rossano*, parte II, Napoli 1703, pp. 301-314.

150 D.A. de Milo, *Ragionamenti*, Napoli 1721, p. 37.

151 Ivi, p. 13, 17, 20-21, 24-25, 31, 33. Nel carteggio di de Milo, corrispondente di personaggi del calibro di Francesco Redi, del Cardinal Albani, Vincenzo Gravina e Giacinto Gimma, si individua un’epistola senza data di Nicolò Saverio Valletta, in cui dà la seguente notizia: «Invio a V.S. il Trattato della Pittura del

«non vi sono mancati in Italia pittori di qualche eccellenza, i quali han conservato il buon stile degli Antichi; è vero però, che altri ancora deviando dal modo vero, e naturale, e dal corretto disegnare si son lasciati tirar da certa vana apparenza [...], fondando tutto lo studio sopra la varietà delle tinte, e mezze tinte tutte artificiose»¹⁵². Tale base sostiene una precettistica sui colori intrecciata a una “teorica del penneggio” che si risolve in indicazioni che vedono nel *decoro* un ingrediente essenziale: «i colori però de’ panni debbono appropriarsi secondo si conviene alle persone, che vestono di detti panni»¹⁵³. Il principio è quello della convenienza dei colori che risentono di limitazioni oggettive dovute ai soggetti. Essi si devono adeguare al contenuto perché ancora prevalente è l’impostazione normativa: «Non dee però il pittore esser troppo applicato alla vanità, e vaghezza di essi, lasciando le parti più sostanziali della pittura»¹⁵⁴.

È Giuseppe d’Alessandro, duca di Pescolanciano, mecenate e protettore di artisti¹⁵⁵, nonché frequentatore del salotto della Sanseverino¹⁵⁶, a mettere in rilievo l’interazione disegno-colore alla base di un senso di grazia e bellezza e lo fa in un lungo componimento poetico dedicato a Solimena e compreso nell’*Opere* del 1723¹⁵⁷:

sappiasi ch’al disegno importa il tutto,
e s’avverta a non far che pajazzo tozzo,
sempre meglio sarà tenersi al svelto
havendo attenzione al bel contorno,
ed alla simmetria, proporzione,
accordo, e positura naturale,
sempr’imitando di natura il bello
[...].

Lomazzo, e non già il Vasari secondo i di lei ordini, ritrovandomi questo fori di casa presentemente» (D.A. de Milo, *Lettere di varj principi, e letterati scritte all’autore*. Lettera *Del Signor Nicolò Saverio Valletta*, p. 7, in Id., *Ragionamenti*, cit. [vedi nota 150]).

152 Ivi, pp. 16-17.

153 Ivi, p. 34.

154 Ivi, p. 33.

155 Il Duca era protettore e mecenate dell’artista fiammingo Guglielmo Borremans, dedicatario di un sonetto elogiativo edito nella sua *Selva poetica* del 1713 (p. 192), per il quale cfr. E. Canfora, *Mecenati e pittori. Il duca Giuseppe d’Alessandro di Pescolanciano e Guglielmo Borremans*, in *Per Citti Siracusano. Studi sulla pittura del Settecento in Sicilia*, a cura di G. Barbera, Messina 2012, pp. 39-44. Lo stesso pittore realizza le illustrazioni per l’opera *Pietra paragone de’ cavalieri* (Napoli 1711), sempre di D’Alessandro. A tal proposito, cfr. M.V. Fontana, «Co i Pittori bisogna averci fortuna». *Guglielmo Borremans disegnatore a Napoli per Giuseppe d’Alessandro*, in *Studi in onore di Citti Siracusano*, a cura di G. Barbera, Palermo 2012, pp. 47-51.

156 Sonetti elogiativi sono leggibili in G. D’Alessandro, *Selva poetica*, Napoli 1713, pp. 8, 211.

157 Il Duca aveva già trattato temi figurativi nella *Selva poetica* del 1713. Alle rime d’occasione, satiriche, burlesche, religiose e d’amore d’imitazione concettista, si affiancano componimenti a tema artistico che di seguito si segnalano: *Sotto un quadro di S. Lucia pittato dallo stesso autore* (p. 24), *Al Francesco Solimena. Per la morte del suo Signor Nipote* (p. 320), *All’impareggiabile Pittor Signor Paolo De Mattei* (p. 337), *In lode del Signor Onofrio Bove. Eccellente Pittore de fiori, e frutta* (p. 338) e *All’abbate Signor Andrea Belvedere* (p. 345).

Dirò per quanto tocca al colorire,
che la maniera più gentile, e vaga
oggi in Napoli s'usa, e non s'inganna
l'eroico Solimen, che anche il gagliardo
accorda al vago, e par ch'adopri incanto¹⁵⁸.

De Dominici riprende le regole per la realizzazione di un buon insieme compositivo garantito sì disegno, ma anche da un'accorta distribuzione dei chiari e degli scuri che egli stesso definisce «accidenti di lumi con sbattimento d'ombre»¹⁵⁹. Il termine è evidentemente desunto da Filippo Baldinucci quando, nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* del 1681, ne aveva dato simile definizione: «tra Pittori dicesi sbattimento per lo stesso che ombra, cioè quella oscurità che fanno i corpi opachi sopra il piano, ove son posati, o sopra qualsiasi altro corpo»¹⁶⁰. Il termine compare anche nelle *Riflessioni sopra il buon gusto* del 1708 di Ludovico Antonio Muratori che lo usa come termine di paragone: «non osserviamo, che taluno inesperto nella pittura si compiace della sola vivacità de' colori, ma poi fatto nella stessa intendente cerca disegno corretto, accordamento di lumi, forza di sbattimenti, esattezza di prospettiva»¹⁶¹. L'ancora valido principio dell'*ut pictura poësis* lo aveva già portato, nelle riflessioni *Della perfetta poesia italiana*, a sostenere l'importanza delle forme perfette, ripulite dal difettoso, atte a garantire una giusta comprensione del «vero connesso con il buono»¹⁶², ossia l'oggetto dell'arte nobile della poesia.

Si ridefinisce così il grado di giudizio espresso da De Dominici sulla base di categorie che in campo estetico poggiano sull'idea di *vaghezza* espressa per mezzo del disegno e colore. De Dominici, più che colpire la seducente artificiosità della pittura barocca, si rivolge alla pittura naturalista colpevole, a suo dire, di essere uscita fuori dai canoni della verosimiglianza. Se l'immaginarietà barocca è filtrata da forme limpide e organiche adeguata alla nuova mentalità arcadica, la maniera di Caravaggio è respinta perché «tutta cacciata entro gli scuri, e con pochi, ma risentiti lumi, dava negl'occhi, e sorprendevasi anche i Professori più esperti»¹⁶³. Le tesi anti-caravaggesche erano comparse

158 G. d'Alessandro, *Si spiegano in versi dedicati al Sig. Francesco Solimena i colori, ed alcune regole della Pittura*, in Id., *Opera*, Napoli 1723, p. 632.

159 B. De Dominici 2008, *Vita del Cavalier Francesco Solimena*, p. 1111.

160 F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681, p. 142.

161 Si cita dall'edizione: L.A. Muratori, *Riflessioni sopra il buon gusto*, Venezia 1742, p. 74.

162 L.A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana spiegata, e dimostrata con varie osservazioni di Lodovico Antonio Muratori bibliotecario del Serenissimo Sig. Duca di Modena, all'illustrissimo, ed eccellentissimo Sig. March. Alessandro Botta-Adorno*, Modena 1706, p. 69.

163 B. De Dominici 2008, *Vita di Andrea Vaccaro pittore e de' suoi discepoli*, p. 262. Nelle biografie di Juseppe Ribera, Battistello Caracciolo, Mattia Preti e Andrea Vaccaro è possibile cogliere gli echi derivati delle critiche mosse dai detrattori del pittore lombardo che De Dominici declina secondo diverse oscillazioni di giudizio, mettendo in rilievo, per esempio, «le rozze forme d'ignobili naturali» di Battistello (B. De Dominici 2003, *Vita di Giovan Battistello Caracciolo*, p. 972).

nello scenario italiano fin dalla biografia del 1642 di Giovanni Baglione, per continuare con il giudizio espresso da Bellori nel 1672; De Dominici, malgrado la sua posizione classicista vicino all'idealismo belloriano, appare consapevole del ruolo svolto da Merisi, tanto da riconoscere la sua «strepitosa e nuova maniera»¹⁶⁴ e rimarcare l'aspetto innovativo della sua pittura capace di attrarre a sé pittori che riunisce e comprende tra gli allievi dello spagnolo Ribera (Jaun Do, Errico Fiammingo, Bartolomeo Passante, Aniello Falcone, i fratelli Fracanzano), l'artista che dopo la fase romana, nel primo periodo napoletano¹⁶⁵, «si diede col naturale avanti a dipingere di forza con tremendo impasto di color tanto denso, che ragionevolmente può dirsi ch'egli in questa parte superasse il Caravaggio stesso»¹⁶⁶.

De Dominici, nel descrivere le opere dello Spagnoletto, definisce la sua maniera “gagliarda”, come “gagliarda e vigorosa” era stata quella del Merisi secondo le note di Passeri contenute nella vita del Barbieri¹⁶⁷, quasi a riecheggiare l'osservazione avanzata da Salvator Rosa e segnalata da Viviana Farina: «lo Spagnoletto carica di colori gagliardi, finisce il quadro già alla prima e i colori sono sodissimi»¹⁶⁸. De Dominici coglie significativamente la declinazione della sua pittura fondata sì sul naturale, ma anche sullo studio. Ribera allora

accoppiando alla ferezza del Caravaggio lo scelto del naturale, ed il bel colore della Scuola Lombarda, ne compose la maniera che fu sua propria; e fa veramente maraviglia il veder come nel suo impasto così denso di colore egli facesse girare con solamente i muscoli del corpo umano, ma eziando le parti minute dell'ossa delle mani, e de' piedi, i quali veggono finiti con una diligenza e maestria inarrivabile. Laonde (fu) così fondato nel disegno, nel colore, e nel naturale più nobile¹⁶⁹.

Sarebbe perciò plausibile calare le critiche rivolte a Ribera in un orizzonte di tipo etico, più che estetico, se è vero che lo Spagnoletto «ingegnarsi nondimeno di correggere alcune ignobiltà usate dal Caravaggio, per farsi conoscere da Pittori erudito nello sce-

164 B. De Dominici 2008, *Vita di Andrea Vaccaro pittore e de' suoi discepoli*, p. 262.

165 Cfr. M.B. De Ruggieri, *Alcune note sul percorso esecutivo di Jusepe De Ribera*, in *Davanti al naturale. Contributi sul movimento caravaggesco a Napoli*, atti del convegno (Casal di Principe, 12 dicembre 2015), Milano 2017, pp. 51-63.

166 B. De Dominici 2008, *Vita di Giuseppe di Ribera pittore*, p. 11.

167 G.B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772, p. 373.

168 V. Farina, *Al sole e all'ombra di Ribera: Questioni di pittura e disegno a Napoli nella prima metà del Seicento*, Castellammare di Stabia 2014, I, p. 33.

169 B. De Dominici 2008, *Vita di Giuseppe di Ribera pittore*, p. 11. Un'analisi della pittura di Ribera interpretata rispetto la capacità di rendere l'evidenza epidermica dei corpi è offerta da J. van Gastel, *Slow Violence: Iusepe de Ribera and the Limits of Naturalism*, “Oxford Art Jurnal”, XLI, 2018, pp. 1-17 (<https://doi-org.eres.qnl.qa/10.1093/oxartj/kcx042>).

gliere il bello, e 'l migliore del naturale, così nelle parti, come nel tutto»¹⁷⁰. De Dominici alimenta il mito negativo del personaggio: ambizioni, maldicenze, gare, iniquità, emulazione e invidia sarebbero alla base dei turpi episodi che videro Belisario Corenzio in combutta appunto con Ribera agire ai danni di Domenichino e Guido Reni¹⁷¹. Vero modello di virtù, l'onesto pittore deve conseguire la fama e porsi come *exempla* solo attraverso la condotta di una vita decorosa. Dove vi è grazia, alberga l'etica, nel senso di costume o abitudine, secondo un codice legato al coesistere dei concetti di bene, giusto e virtuoso. De Dominici non manca di sottolineare l'esemplarità di una vita di valore capace di incidere su una buona pratica artistica: «fin qui posso dire di aver scritto le glorie degli artefici del disegno, palesando le di loro opere virtuose, così delle nostre Arti, come della morale»¹⁷². L'artista deve servire da modello di condotta plasmato esteticamente ed eticamente e deve ispirare per via di emulazione.

L'esaltazione della virtù è riportata sul piano delle manifestazioni sensibili. Per questo il biografo dedica lunghe note alla descrizione di portamenti e movenze, espressioni e caratteri del volto, modo di conversare e abbigliamento degli artisti: Lorenzo Vaccaro, per esempio, «fu di sinceri costumi, amante del vero e del giusto, e nemico degli uomini bugiardi, e fraudolenti»¹⁷³. Gli stessi termini (giusto, onesto, morigerato) hanno in De Dominici un connotato estetico; Francesco Guarino, allievo di Massimo Stanzione, è «pregiato da ognuno, non meno per la sua virtù, che per lo dolce conversare»¹⁷⁴, e spicca per le sue «belle maniere, e grato aspetto»¹⁷⁵, mentre all'opposto Giuseppe Marullo, «gonfiato ed insuperbito»¹⁷⁶ perché confuso con il suo maestro Stanzione, «cangiò maniera: onde tornato in Napoli, riuscì tanto secco che perdè il buon nome acquisito». Così «rampognava se stesso, e la sua superbia dicendo forse; dove m'hai tu condotto? [...] dunque il Murullo divenuto malinconico, e quasi in odio a se stesso, finì di vivere»¹⁷⁷.

L'artista, per De Dominici, è a suo modo partecipe a un'operazione di tipo sociale, poiché convinto che la sua attività debba essere utile sotto il profilo educativo e civile; l'artista, in altre parole, non solo deve prodigarsi nel suo compito educativo nei confronti degli allievi, ma deve procedere, nel suo lavoro, a mitigare la pretese individualistiche. Il biografo condivide, anche se con finalità diverse, alcuni principi della precettistica relativa all'educazione aristocratica:

170 B. De Dominici 2008, *Vita di Giuseppe di Ribera pittore*, p. 11.

171 A. Zezza, *Appunti su Guido Reni e i napoletani*, in *Napoli e l'Emilia. Studi sulle relazioni artistiche*, atti delle giornate di studio (Santa Maria Capua Vetere, 28-29 maggio 2008), a cura di A. Zezza, Napoli 2010, pp. 87-104, in particolare pp. 93-94.

172 B. De Dominici 2008, *Vita di Giovan Bernardino Siciliano Pittore e Scultore*, p. 233.

173 B. De Dominici 2008, *Vita di Lorenzo vaccaro Pittore*, p. 900.

174 B. De Dominici 2008, *Vita di Francesco Guarino*, p. 201.

175 *Ibidem*

176 B. De Dominici 2008, *Vita di Giuseppe Marullo*, p. 207.

177 *Ibidem*.

senza andar rintracciando per entro gli Annali del mondo chiari, ed illustri esempi di antiche virtuose azioni da proporre a' Nobili giovani ad imitare; ben'io potrei dimostrare loro un vivo, e presente modello di tutte le più eroiche Virtù, e di tutte le più nobili Arti, che in valorosissimo cavaliere, ed in grandissimo Principe si sieno giammai ne' trasandati tempi con istupore ammirare, e che ne' presenti si ammirino, nel nostro Invittissimo Re Carlo¹⁷⁸.

Nella *Disciplina del cavalier giovane* Niccolò Gaetani individua nel Monarca un paradigma eroico e modello etico: è proprio l'esercizio delle virtù che può portare al «rior-dinamento della già guasta Repubblica»¹⁷⁹, riconoscendo nel governo monarchico il migliore in quanto conforme alle esigenze del tempo. Prima ancora, nel 1732, lo stesso Gaetani aveva pubblicato gli *Avvertimenti intorno alle passioni dell'animo*, un significativo contributo da parte del mondo aristocratico al ruolo civilizzatrice della virtù, fondamentale «alla difesa della Religione, all'onore del suo Principe, alla gloria della sua Patria, [...] nella maturità de' consigli, [...], nella fedeltà delle amministrazioni, nel far sua gloria l'ubbidienza delle leggi, nella prudenza de' governi, nella vigilanza de' suoi uffici»¹⁸⁰. Gaetani deplora in particolare l'invidia, «un vizio troppo grande, ed abbominevole: e perché possiamo essere emuli dell'altrui virtù, senza invidia, perciò non sarà mai laudevol cosa l'invidiare, essendo ella per sua natura la invidia una afflizione, che l'uomo vizioso concepisce nell'animo suo dell'altrui bene, la quale afflitta passione, quando mai altri peggiori effetti non partorisce, lacera ella, e dilania il petto dello stesso invidioso»¹⁸¹.

Da questo punto di vista, Gaetani concorda con Vico, il quale affermava che il sapiente doveva essere anche virtuoso, ponendosi nel *De nostri temporis studiorum ratione* del 1708 il problema della formazione dei giovani inquadrata in un'ottica morale dalla quale doveva essere bandito ogni vizio¹⁸².

In De Dominici si riconosce il nesso tra natura-costumi-maniera, secondo uno schema piuttosto simile a quello presente nella *Scienza nuova*, nell'edizione del 1725 e soprattutto del 1730, lì dove il filosofo individua una dipendenza tra le varietà naturali e i diversi costumi dei popoli alla base delle origini e caratterizzazioni delle varie lingue volgari¹⁸³. De Dominici, se consideriamo valido ciò che egli stesso dichiara a proposito dell'aiuto ricevuto dai suoi amici «valentuomini», postula un'analoga influenza

178 N. Gaetano, *La disciplina del cavalier giovane*, Napoli 1738, pp. X-XI.

179 Ivi, p. XII.

180 N. Gaetano, *Degli avvertimenti intorno alle passioni dell'animo*, Napoli 1732, p. 294.

181 Ivi, p. 271.

182 G.B. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, in *Giambattista Vico. Metafisica e metodo*, a cura di C. Faschilli, C. Greco, A. Murari, postfazione di M. Cacciari, Milano 2008, p. 94.

183 A tal proposito, cfr. almeno S. Gensini, *Vico Oltre Babele? La diversità delle lingue nella Scienza Nuova*, §§ 444-445, «Lexicon Philosophicum. International Journal for the History of Texts and Ideas», I, 2014, pp. 189-212.

dell'individualità e della soggettività sui costumi degli artisti, ossia sul loro comportamento, che talvolta critica severamente, pronto a riverberarsi sulle singole "maniere". De Dominici fornisce una plausibile spiegazione all'esistenza di differenze stilistiche, riconoscendone la genesi nelle disposizioni naturali, capaci di trasferirsi sul piano del costume come dell'anima:

molto in vero son chiamati dalla inclinazione, e fortiscono l'abilità naturale, ch'è principalmente necessaria alla nobil arte della pittura: assai pochi però giungono alla perfezione; parte per paura infingardaggine, parte distolti da' vizi, parte perché troppo si fidano del loro talento, e credono di essere giunti alla meta. Allorché sono sulle prime mosse; altri perché avidi dei guadagni, senza il quale alle loro sregolate passion non possono dare alimento, cercano di far troppo presto senza molto fermarsi a ben concepire, ed esaminare l'opere, facendo più disegni al tavolino; e quindi è, che molti sono gran Pittori di parole, e non di opere, che a sentirli ragionare di regole giudiziose, e de' veri principi dell'arte, li credereste tanti Raffaelli, che poscia in pratica non oltrepassano la mediocrità¹⁸⁴.

4. Conclusione: il giudizio sulle arti

Le *Vite* devono essere rilette alla luce di una rifondazione estetica ed etica delle arti figurative; sicché gran parte dei giudizi di De Dominici sono declinati rispetto al gusto settecentesco pronto a riassorbire il rigore, la compostezza e l'equilibrio del Classicismo cinquecentesco¹⁸⁵. De Dominici, nel ripercorrere il succedersi delle età evolutive, si concentra sulla modalità imitativo-espressive delle arti, non dimenticando mai la questione del rapporto idea-natura vincolato all'imitazione garantita dalla pratica del disegno. L'esemplarità dei modelli è una categoria a volte evocata per demolire i pittori naturalisti, colpevoli, a suo dire, di aver ricercato un'ossessiva *novità*; lo avevano fatto il giovane Andrea Vaccaro che si fece «facilmente abbagliare dall'error comune» della «strepitosa nuova maniera di Caravaggio»¹⁸⁶, prima di avvicinarsi al classicismo romano-bolognese per il tramite di Stanzione¹⁸⁷, e Battistello Caracciolo che già «tutto

184 B. De Dominici 2008, *Vita di Andrea Vaccaro pittore e de' suoi discepoli*, p. 295.

185 Sulle metamorfosi del Classicismo, cfr. A. Quondam, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della cultura d'antico regime*, Bologna 2013 e Id., *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna 2010.

186 B. De Dominici 2008, *Vita di Andrea Vaccaro pittore e de' suoi discepoli*, p. 262. L'impalcatura narrativa della biografia di Vaccaro è compresa tra la fascinazione su lui esercitata dalle opere di Caravaggio e la sterzata verso Stanzione e Reni messa in rilievo da A. Zezza, *Introduzione alla Vita di Andrea Vaccaro pittore e de' suoi discepoli*, in B. De Dominici 2008, pp. 257-259.

187 Vaccaro, come l'amico Stanzione, tra il quarto e quinto decennio del Seicento, era impegnato in una rielaborazione consapevole di Guido Reni all'apice della sua diffusione a Napoli; per una disamina completa

invaghito di quel modo d'operare i colori, e di quel gran contrasto di lumi, ed ombre, innalzava alle stelle quella maniera, vantandola per la più vera, che mai potesse imitarsi; quasi ella avesse per maestro il naturale medesimo»¹⁸⁸. Da un altro versante, una simile deviazione dalla misura classicista si riconosce nella *Perfetta poesia italiana* di Muratori, per cui molti letterati italiani «o per troppo desiderio di novità, o pure per ignoranza si risolsero a coltivar certa viziosa sorte d'acutezze, o arguzze, o vogliam dire concetti arguti, abbagliando collo splendore per lo più falso di queste gemme in tal guisa il Mondo»¹⁸⁹. Nella Repubblica delle Lettere la necessità era quella di ristabilire una connessione tra etica e poesia minata, quest'ultima, dall'esperienza lirica barocca considerata «decadente e priva di gusto»¹⁹⁰.

De Dominici così rileva un'analogia «corruzione del gusto» individuandola in quegli artisti che non imitano la natura attraverso il filtro dello studio. Nelle *Vite* si deposita perciò la questione relativa all'elaborazione creativa secondo un processo che presuppone la partecipazione dell'intelletto, in una tensione continua tra idea e imitazione. Le critiche del biografo, si è detto, sono rivolte alla pittura naturalista del Seicento lontana dai moduli retorici dell'arte, i principi classici della *gravitas* (onestà, dignità, grandezza, decoro) da una parte, della *delectatio* (grazia, soavità, vaghezza) dall'altra. Il riconoscimento di un paradigma di eccellenza artistica, la «bellezza aggraziata» con la sua «simmetria aggiustata e misure compiaciute»¹⁹¹, come si legge fin dalla *Vita del Tesauero pittore* del I tomo, così guida il giudizio estetico dedominiciano: la sua è una ricerca metodologica che si pone il problema della storicità e degli orientamenti stilistici svolta attraverso un discorso di fatto «prescrittivo» che prolunga nel XVIII secolo l'attitudine precettistica cinquecentesca¹⁹².

sull'attività dell'artista, cfr. R. Lattuada, *I percorsi di Andrea Vaccaro (1604-1670)*, in M. Izzo, *Nicola Vaccaro (1640-1709). Un artista a Napoli tra Barocco e Arcadia*, Todi 2009, pp. 49-315.

188 B. De Dominici 2008, *Vita di Andrea Vaccaro pittore e de' suoi discepoli*, p. 262.

189 Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, cit. (vedi nota 162), p. 29. La battaglia per il rinnovamento, dalle sue *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti* del 1708 in avanti, avrebbe assegnato una dimensione storica all'idea di decadenza, lasciando così intravedere la soluzione: il risorgimento basato sul ripristino del «buon gusto». Si veda almeno M. Verga, *Nous ne sommes pas l'Italie, grâce à Dieu. Note sull'idea di decadenza nel discorso nazionale italiano*, «Storica», XLIII-XLV, 2009, pp. 169-207.

190 Il giudizio, formulato in particolare dai francesi, aveva trovato un terreno particolarmente fertile nella *Querelle des Anciens et des Modernes*. Sugli esiti italiani della polemica si rimanda all'essenziale M.G. Accorsi, E. Graziosi, *Da Bologna all'Europa: la polemica Orsi-Bouhours*, «La Rassegna della Letteratura italiana», XCIII, 1989, 3, pp. 84-136 e C. Viola, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona 2001. Più in generale cfr. M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni*, Milano 2005.

191 B. De Dominici 2003, *Vita del Tesauero Pittore*, p. 396.

192 T. Willette, *The first Italian Publication of the Treatise on Painting: Book Culture, the History of Art, and the Naples Edition of 1733*, in *Re-Reading Leonardo. The Treatise on Painting across Europe, 1550-1900*, a cura e con introduzione di C. Farago, London-New York 2017, pp. 147-171, a p. 150 nota che la pubblicazione di trattati d'arte fu promossa a Napoli nell'ambito investigante e arcadico grazie al ruolo dell'editore Riccardi.



1. Andrea Lottieri, *L'eroismo del magnanimo, generoso, ed invitissimo re di Napoli*, in Napoli, nella Stamperia di Gennaro, e Vincenzo Muzio, 1740, antiporta



2. Nicolò Gaetani, *La disciplina del cavalier giovane*, in Napoli, nella Stamperia di Gennaro e Vincenzo Muzio, 1738, antiporta



FRANÇOIS
SOLIMENE.



QUAND un Historien écrit la vie d'un aussi grand homme que François Solimene, le mérite personnel de son Héros, les grands ouvrages dûs à son heureux génie, ses relations avec les Puissances lui dictent le plus parfait éloge ; il élève alors le ton, & ne craint point de s'étendre sur ses louanges. Rien n'est plus certain que cet illustre Peintre a laissé derrière lui tous ceux de son siècle ; aucun n'a réuni tant de talens divers.

François Solimene d'une ancienne famille originaire de Salerne, prit naissance en 1657. dans la Ville de *Nosera de Pagani*, territoire de Naples. Son père *Angelo*, qui étoit bon Peintre & homme de Lettres, trouva en lui un génie propre

«LE PASSÉ REVIENDRA POUR CHARMER L'AVENIR».
GIRODET ET LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES*

Chiara Savettieri

Le XVII^e siècle?

Depuis l'exposition monographique au Louvre en 2005-2006 par Sylvain Bellenger, Anne-Louis Girodet est un artiste désormais assez étudié; cependant ses nombreux écrits poétiques et académiques restent un objet minoritaire de recherche. Dans cette contribution, nous appuyant sur ses textes inédits et non, nous allons essayer d'examiner comment il se positionne par rapport au Grand Siècle et notamment à la Querelle des Anciens et des Modernes, ce qui nous permettra d'éclairer sa pensée esthétique sur la dialectique entre tradition et originalité.

Une lecture rapide et superficielle du poème *Le Peintre* et des *Veillées*¹, publiés dans les *Œuvres posthumes* du peintre, ne révèle aucun intérêt spécifique pour l'art et la culture du XVII^e siècle. En effet les artistes les plus fréquemment mentionnés sont Raphaël et Michel-Ange, suivis, à une certaine distance, par Poussin. D'autres artistes du Seicento sont présents dans les œuvres poétiques de Girodet (par exemple Le Sueur, Mignard, Dominiquin parmi tant d'autres); cependant à un premier examen ils n'occupent pas forcément une place plus importante que des artistes du XV^e ou du XVI^e ou plus récents (Péquignot, Drouais, Vernet).

En réalité, le XVII^e siècle joue un rôle bien plus fort et profond dans la pensée historique et esthétique de Girodet, mais pour s'en apercevoir il faut dépasser le calcul du nombre des citations des artistes de cette époque et approfondir sa vision du temps, de l'histoire, du rapport entre tradition et innovation de même que son idéal d'artiste. C'est ainsi que l'on pourra apprécier la place qu'occupe un peintre comme Poussin, et comprendre aussi son jugement sévère sur Le Brun et sur des artistes de la fin du XVII^e et début du XVIII^e tels que Jouvenet et Antoine Coyppel, qui à son avis ouvrent la porte à l'art de Boucher qu'il hait et considère comme dévoyé.

* Cet essai est un remaniement de ma contribution au colloque international Regards romantiques sur le Grand Siècle, organisé par Sidonie Lemeux-Fraitot (1-2 décembre 2017, Musée Girodet de Montargis).

1 A.L. Girodet, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire, suivies de sa correspondance; précédées d'une notice historique, et mises en ordre par P.A. Coupin*, Paris 1829. Sur la production littéraire de Girodet voir: S. Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor. Les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824)*, thèse de Doctorat, Université de Paris I, 2003; C. Savettieri, *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, Palerme 2005; Ead., *L'incubo di Pigmalione. Girodet, Balzac e l'estetica neoclassica*, Palerme 2013.

Pour bien comprendre cette place éminente du XVII^e siècle chez Girodet nous devons nous concentrer sur un texte en vers du peintre, inédit: *Le Dialogue sur la gloire*, qui ne fut pas publié par Pierre-Alexandre Coupin dans les *Œuvres Posthumes* de l'artiste, mais dont il existe une copie manuscrite du même Coupin aux Archives départementales des Yvelines (Versailles)².

Reprenant la tradition des dialogues de Lucien à travers le modèle plus récent de deux auteurs français du XVII^e (et ce n'est pas un hasard), Fontenelle et Fénelon³, Girodet nous présente une discussion entre deux interlocuteurs: Cimon, philosophe misanthrope et matérialiste, qui de quelque façon symbolise un certain aspect de la culture des Lumières, et Ariste, un vieillard qui a connu la cour de Louis XIV. Deux époques, deux points de vue opposés sont donc confrontés, nous permettant de mieux évaluer l'image que l'artiste a du Grand Siècle⁴.

À mesure que l'on avance dans la lecture de ce texte, on comprend que Girodet se cache derrière le personnage d'Ariste, tandis que Cimon est l'ennemi dont les idées pour l'auteur sont dangereuses, stériles: bref, à combattre.

Le sujet de la discussion, comme le titre du dialogue l'annonce, est la gloire, ou mieux, le sens et la valeur de la postérité, ce qui va forcément impliquer une réflexion sur le rapport entre passé et présent, entre tradition et innovation, une méditation donc sur le sens de l'Histoire et de la modernité, touchant ainsi le cœur de la Querelle des Anciens et des Modernes. Dès le début du texte, Cimon, avec un ton sarcastique et moqueur, déclare sa profession de foi athée, matérialiste et mécaniciste en nouveau d'Holbac: comme tout est destiné à périr, comme rien ne reste, comme nous serons tous après la mort mangés par les vers, chercher la gloire est complètement inutile et penser que nous survivrons après notre disparition grâce à notre renommée et au souvenir de nos œuvres est absurde, et même ridicule: «Atome si jaloux de l'immortalité, / A quoi donc se réduit pour toi l'éternité?»⁵.

2 A.L. Girodet, *Dialogue sur la gloire*, 1814, Archives départementales des Yvelines (dorénavant ADY), J 2075. La localisation de la plupart des manuscrits des œuvres littéraires de Girodet est inconnue; par contre, les Archives Départementales des Yvelines conservent des copies manuscrites des originaux de Girodet, rédigées par Pierre-Alexandre Coupin, qui en 1829 publia en deux volumes les *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*, cit. (voir note 1), 1829. Les copies de Coupin transcrivent les textes de Girodet avec des ratures et des corrections intégrées dans l'édition de 1829. Voir Savettieri, *Ingannare la morte*, cit. (voir note 2), pp. 14-15.

3 Il possédait un *Dialogue des Morts* de Fénelon ou de Fontenelle, voir V. Bajou, S. Lemeux-Fraitot, *Inventaire après décès de Gros et Girodet*, Paris 2002, n. 282, p. 237; et aussi les œuvres de Lucien, Ivi, p. 238 (dorénavant Lemeux-Fraitot, *Inventaire...* car les informations sont tirées de la partie rédigée par Sidonie Lemeux-Fraitot).

4 C. Savettieri, *Memoria del passato e Restaurazione: "Le dialogue sur la gloire" di Anne-Louis Girodet*, dans *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, par C. Savettieri, T. Montanari et alii, Florence 2013, pp. 139-142.

5 Girodet, *Dialogue sur la gloire*, cit. (voir note 2), fol. 8.

Ariste, en revanche, oppose au matérialisme sec et raide de Cimon l'illusion consolante que la gloire nous donne une immortalité, confère un sens à l'histoire et à la vie humaine, aux peuples et aux sociétés permettant de combattre la mort et le Temps qui passe et détruit tout:

Comment conserverait-on un peuple policé
Privé de l'avenir ainsi que du passé?
Que deviendraient ses lois, ses mœurs et sa morale?
Comment sortirait-il de cet obscur dédale?
Où seraient les soutiens de sa religion?
Quelle digue opposer à sa corruption?
Sans de grands souvenirs un tel peuple en démence
Retomberait bientôt dans sa première enfance,
Et ne distinguant plus le bien avec le mal,
Chacun n'écouterait que son penchant brutal⁶.

La gloire non seulement est un facteur éthique de civilisation, nécessaire afin qu'un pays puisse se développer et même exister, mais constitue aussi une chaîne qui lie de façon indissoluble le passé à l'avenir. Pour Ariste la gloire, voire le souvenir de l'Antiquité, sert au présent pour construire son avenir: nous sommes héritiers des Anciens qui avec leur exemple nous inspirent à faire des grandes choses. Le passé est donc fondamental pour l'avenir: on ne peut pas le négliger, sinon l'homme ne serait qu'une brute et sa vie sur terre sans aucun sens:

La gloire est inconnue à l'homme anthropophage,
Il n'agit qu'entraîné par son instinct sauvage.
Le Lapon, accroupi dans son antre fameux,
Ne rêvera jamais l'éclat d'un nom fameux.
La noble antiquité nous fit ce que nous sommes;
Les grands hommes toujours ont formé nos grands hommes
Soyons nous-mêmes grands et qu'un jour l'avenir
Conserve aussi de nous un noble souvenir.
Léguant à nos neveux l'héritage honorable
D'une gloire solide autant qu'irréprochable⁷.

C'est l'héritage du passé qui féconde le présent car le talent ne sort pas du néant, mais se transmet à travers les siècles de génération en génération; on ne peut pas créer si

⁶ Ivi, fol. 5.

⁷ Ivi, fol. 5, 6.

on ne se rattache pas au passé: pour en être inspiré, pour le prolonger et le renouveler en même temps.

A Démosthène enfin Rome a dû Cicéron;
A Corneille illustré la France dut Racine.
Des vertus, des talents, la semence divine
Ressemble à ce fluide électrique vapeur
Qui circule en suivant un métal conducteur.
Oui nos derniers neveux dans le lointain des âges
Verront briller encore des héros et des sages⁸.

Or, ces idées-là sont clairement inspirées par le texte *Du Sublime* du Pseudo-Longin, auteur grec qui à l'époque de Girodet était considéré du V^e après J.-C. et non pas du I^e. Cet écrit fut traduit au milieu de la Querelle des Anciens et des Modernes par Boileau⁹, qui le publia en 1674 dans le même recueil qui contenait son *Art poétique*¹⁰; Boileau, chef du parti des Anciens, démontrait ainsi qu'il y avait une concordance entre son manifeste de poétique et ce que cet ancien auteur grec affirmait sur le rapport entre création et tradition: pour créer des chefs-d'œuvre il est nécessaire de se faire inspirer par les chefs-d'œuvre de l'Antiquité qui nous invitent à une sorte de bénéfique imitation-émulation. Que Girodet se soit référé au Pseudo Longin et spécialement à la traduction de Boileau, est démontré par le mot «vapeur» (cfr. vers cités ci-dessus), qui est directement repris de ce passage de l'auteur grec: «Ces grandes beautés que nous remarquons dans les ouvrages des Anciens, sont comme autant de sources sacrées d'où s'élève des vapeurs heureuses, qui se répandent dans l'âme de leurs imitateurs et animent les esprits même naturellement les moins échauffés, si bien que dans ce moment ils sont comme ravis et emportés de l'enthousiasme d'autrui»¹¹. La notion que Longin introduisit était celle d'enthousiasme: imiter les Anciens veut dire établir avec eux un rapport qui n'est pas du tout passif ou stérile; mais, à l'inverse, signifie se faire envahir par l'enthousiasme que la grandeur des œuvres du passé provoque en nous, nous poussant à la fois à faire quelque chose d'aussi grand et magnifique. C'est ce qu'on pourrait appeler une forme d'imitation créative: imiter implique chercher à égaler et donc arriver à créer quelque chose de nouveau.

⁸ Ivi, fol. 7.

⁹ C. Pradeau, D. Reguid (dir.), *La figure de Boileau. Représentations, institutions, méthodes (XVII^e-XXI^e siècles)*, Paris 2020.

¹⁰ Girodet possédait les *Œuvres* de Boileau en deux volumes, voir Lemeux-Fraitot, *Inventaire*, cit. (voir note 3), p. 240, n. 282.

¹¹ M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, dans *La Querelle des Anciens et des modernes*, édition établie et annotée par A.M. Lecoq, Paris 2001, p. 161. Sur la Querelle voir aussi L.F. Norman, *The Shock of the Ancient*, Chicago 2011; C. Bahier-Porte, D. Reguid (dir.), *Anciens et Modernes face aux pouvoirs: l'Église, le Roi, les Académies (1687-1750)*, Paris 2022.

Le but ultime de cette chaîne qui soude le passé à l'avenir est de vaincre la disparition: les arts fixant ce que de beau et de bon a accompli l'humanité, «trompent» la mort et produisent l'illusion d'une continuité à travers les siècles, d'une sorte d'intemporalité de l'esprit humain qui s'oppose à l'indifférence d'une Nature qui crée et détruit continûment: «Profitons des moyens que les arts bienfaisants / Nous donnent pour fixer dans les fastes du temps, / Et pour le préserver de ses jaloux outrages, / La gloire et les vertus des héros et des sages. / Mettons les à l'abri des outrages du sort / Et trompons à la fois et le tems et la mort»¹².

Or, on pourrait imaginer que ce discours ne concerne que la création artistique, mais en réalité l'orientation des argumentations d'Ariste est politique: l'importance de la tradition, qui infuse un souffle vital au présent, sert ici à justifier une position politique conservatrice. C'est ainsi que Ariste, rappelant les choses positives et négatives que l'Histoire a produites, évoque des actions glorieuses de la France du XVII^e (par exemple Saint-Hilaire, Turenne ou Belsunce de Castelmor)¹³, probablement sur l'exemple du Voltaire du *Le Siècle de Louis XIV*; tandis qu'il condamne les excès de la Révolution qui a voulu faire *tabula rasa* du passé¹⁴, en se trompant car du néant rien de bon ne peut naître. En outre, il énumère les «faux talents» du XVIII^e siècle parmi lesquels Diderot¹⁵: le Grand siècle est clairement opposé au XVIII^e des Lumières, au XVIII^e rationaliste, matérialiste et révolutionnaire. Le discours d'Ariste aboutit donc à une exaltation du Bourbon qui est revenu au pouvoir avec son «code immortel», et qui garantit la paix et la continuité avec le passé. Cette référence au retour au trône du Roi et à sa *charte octroyé* (le «code immortel») nous autorise à dater ce texte en 1814 à peu près. Ariste crée une sorte de court-circuit qui met en relation la France de Louis XIV avec la France de Louis XVIII: il reprend les positions des Anciens de la Querelle pour finalement faire un éloge de la Monarchie contemporaine, ce qui en réalité était étranger à la vision des partisans des Anciens du XVII^e siècle. Comme l'a souligné Marc Fumaroli «pour un Racine, comme ce sera le cas à ce stade du débat pour son ami Boileau, l'un des enjeux le plus vital de la Querelle des Anciens et des Modernes est l'autonomie de la littérature. Couper les ponts avec l'Antiquité, avec ses auteurs, avec sa *Fable*, ce serait pour les lettres françaises se soumettre sans défense et sans recul possible à un carcan dévot»¹⁶. Le texte de Girodet par contre semble viser plutôt à l'éloge inconditionnel du roi, un nouveau Louis XIV.

Or, il faut remarquer que, à la différence des partisans des Anciens du XVII^e, pour Ariste les «Anciens» ne sont pas seulement les hommes de l'Antiquité gréco-romaine,

12 Girodet, *Dialogue sur la gloire*, cit. (voir note 2), fol. 8-9.

13 Ivi, fol. 6.

14 Ivi, fol.11.

15 Ivi, fol. 13.

16 Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, cit. (voir note 11), p. 140.

mais aussi ceux du XVII^e siècle et en général tous les hommes des siècles précédents qui se sont distingués par quelque chose de positif, et qui peuvent valoir comme modèle: les Anciens ne sont que la tradition d'un passé qui ne peut que nourrir et donner une orientation au présent. C'est un changement capital car cela veut dire que l'artiste ressent une abyssale distance entre son époque et les siècles précédents («les Anciens»), comme une sorte de rupture qu'il voit dans les Lumières et dans la Révolution non seulement d'un point de vue politique mais aussi philosophique (les thèses de Cimon détruisant toutes les belles illusions, qui dans les siècles précédents avaient donné un sens à la vie humaine): c'est cette rupture qui rend dramatiquement urgente la nécessité de récupérer ce passé qui peut servir à un présent dans lequel les points de repère manquent.

Le *Dialogue* paraît un texte de circonstance, écrit par Girodet pour célébrer le retour de la Monarchie, qu'il voit comme une garantie de paix après presque plus de deux décennies assez troublées.

C'est difficile de dire combien d'honnêteté il y a dans ce parti pris politique, ou si l'opportunisme l'emporte. Mais ce qui nous intéresse c'est la thèse philosophique que Ariste soutient et dont la profondeur et l'intérêt sont tels qu'il est légitime de se demander si on la retrouve dans d'autres textes de Girodet. Or, dans le poème *Le Peintre*, publié à titre posthume, ces idées-là sont développées avec une approche notamment esthétique et où l'auteur exalte l'idée de l'autonomie de l'art des contingences historiques – argument important du parti des Anciens – faisant ainsi de Poussin un modèle suprême.

Le Poème Le Peintre: la dialectique imitation-crédation

L'ouverture du poème déclare tout de suite que le but de la peinture est de «tromper la mort» pour utiliser l'expression du *Dialogue sur la gloire* de même que d'un poème inédit de Girodet sur la mort de Cabanis¹⁷: comme le démontre l'histoire plinienne de Dibutade, rappelée par notre artiste au tout début de *Le Peintre*, et illustrée par une suggestive gravure (fig. 1), l'art crée l'illusion de redonner une vie à ceux qui sont absents ou disparus. L'art comble ainsi le vide de la mort: «Douce illusion, sublime imposture! / Des amans séparés par toi sont réunis; / Tu rends le fils au père, et le père à son fils; / D'une épouse un époux plaint le trépas funeste: / Il n'a pas tout perdu, son

17 A.L. Girodet, *Vers sur la Mort de Monsieur Cabanis*, 1808, copie manuscrite de P.A. Coupin, ADY, J 2075: «Daigne aussi m'apparaître, et qu'un art créateur / Dans tes traits imités ravive encor ton cœur / Que mon crayon guidé par un noble prestige / Puisse encor espérer ce *consolant* prodige, / À mes yeux attentifs dévoile encor ces yeux / Où du génie actif étinceloient les feux / Ce sourire attrayant dont les traits ineffables / Exprimoient la candeur et les vertus aimables; / que je puisse, inspiré par ce doux souvenir, / transmettre ton image aux siècles à venir, / Consoler l'amitié, tromper la mort jalouse, / Et d'une erreur si chère attendrir une épouse».

image lui reste; / Il croit la voir encore, encore lui parler; / Dans son œil qui se trouble
il sent des pleurs rouler; / Il bénit l'artiste et la douce magie / qui rend à ce qu'il pleure
une seconde vie»¹⁸.

Mais pour Girodet la peinture est aussi capable de ressusciter les siècles passés, les peuples anciens: tout ce que le Temps semble avoir englouti inexorablement dans son abîme, l'art le fait renaître à travers son illusion «magique». Tout cela est parfaitement illustré dans la partie du poème consacré au séjour à Rome du protagoniste – un véritable *alter ego* de Girodet: la ville éternelle se révèle à ses yeux comme un sublime ensemble de décombres et de ruines qui attestent «le pouvoir et l'impuissance du Temps»¹⁹ (une sorte d'oxymore assez éloquent: «pouvoir» car le Temps détruit les œuvres humaines, «impuissance» puisque ces dernières résistent, même si sous la forme de décombres). C'est ainsi que l'imagination de l'artiste reconstruit les monuments réduits en ruines, repeuple les espaces vides, dominés par le silence de la mort et de la destruction: le peintre «ose interroger les générations; / Ses pinceaux évoquant les générations / Feront revivre encore d'antiques nations / Les exploits de leurs chefs, les vertus de leurs sages, / Et remontant pour eux le long torrent / Sauvé du sombre oubli qui dut l'ensevelir, / Le passé renaîtra pour *charmer* l'avenir»²⁰.

Le peintre a véritablement «besoin» de ces restes du passé pour déclencher son imagination et le processus créatif; de l'autre côté s'il peut créer, c'est justement parce qu'il s'agit de ruines, de quelque chose de mort et d'incomplet qui lui laisse un vide à combler (fig. 2). Le passé et sa mort constituent donc le présupposé de la création. Les auteurs et les artistes anciens sont aussi comme des fantômes, des morts-vivants: d'un côté, ils constituent une autorité dont la grandeur peut «atterrer» le peintre²¹; de l'autre côté, comme ils font partie du passé, comme ils sont morts, ils lui ouvrent la voie pour une nouvelle création. Dans cette perspective il me paraît approprié de mentionner une note assez suggestive et presque «romantique» contenue dans un *carnet* datable vers 1807-1810²². Le peintre s'inspire de près d'un passage de *The Seasons* de Thomson, dont il possédait l'édition française (1756)²³: il imagine que dans une atmosphère solitaire de méditation, les morts illustres lui apparaissent, justement comme des fantômes, dans une sorte d'extase: «Assis à la lueur du foyer, tandis que l'aquilon souffle au dehors, et fait mugir les restes antiques de la forêt dépouillée de ses feuilles et que les vagues se brisent en murmurant contre le rocher où s'élève mon

18 A.L. Girodet, *Le Peintre*, in *Œuvres posthumes*, cit. (voir note 1), I, p. 48.

19 A.L. Girodet, *Le peintre*, ADY, J 2074, *chant premier*, fol. 14 (lorsqu'il y a une différence entre la copie manuscrite de Coupin et la version publiée, je cite d'après la première).

20 A.L. Girodet, *Le Peintre*, ADY, J 2074, *chant premier*, fol. 3 r-v.

21 Il le dit à propos des œuvres de Michel-Ange et de Raphaël par lequel le protagoniste se sent «atterré», Girodet, *Le peintre*, ADY, J 2074, *chant second*, fol. 23 v.

22 Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Collections Jacques Doucet, Ms. 513, fol. 12r.

23 Lemeux-Fraitot, *Inventaire*, cit. (voir note 3), p. 240.

asile solitaire, j'interroge la docte antiquité. Je crois voir passer ces morts illustres devant moi. Dans mon extase le volume antique me tombe des mains une admiration concentrée m'absorbe. Déjà les guerriers illustres et les plus sages d'entre les grecs ont passé devant moi: j'aperçois encore Pélopidas et Epaminondas, mais Homère paraît. Virgile le suit, Pindare, Anacréon, Théocrite, Horace, Sapho, Esope, Sophocle, Euripide, Aristophane, Plaute».

Or, cette dialectique d'un passé qui est vivant et mort en même temps, et donc qui pousse à une imitation-émulation, ne concerne pas seulement le rapport entre l'artiste et l'Antiquité, mais aussi sa relation avec toute la tradition artistique, de laquelle il peut s'inspirer et s'en enflammer pour produire une nouvelle œuvre. Et c'est à nouveau le Pseudo Longin qui joue un rôle important dans le discours esthétique et philosophique de Girodet. Emblématique de ce point de vue est la longue note dans laquelle il commente les vers de *Le Peintre* sur le séjour du protagoniste à Florence; il y souligne l'importance que les précurseurs florentins de Raphaël eurent dans la préparation de la Renaissance, déclarant: «loin de se confier uniquement dans leurs propres forces, savent s'approprier les mérites, non seulement des talents supérieurs, mais encore de ceux qui ne peuvent les rivaliser; ils profitent même de leurs erreurs». Il poursuit son argumentation mentionnant un passage de Jean-Jacques Rousseau se disant d'accord avec le Pseudo Longin: «Loin de me piquer de ne rien devoir qu'à moi-même, dit J.J. Rousseau, j'ai toujours cru avec Longin que l'un des plus surs chemins, pour arriver au sublime, était l'imitation des écrivains illustres qui ont vécu avant nous, puisqu'en effet, rien n'est si propre à nous élever l'âme et à remplir de cette chaleur qui produit les grandes choses, que l'admiration dont nous nous sentons saisis à la vue des ouvrages des ces grands hommes». Ensuite, il affirme que l'exemple de Raphaël, qui s'inspira des ses prédécesseurs, et la leçon de Rousseau, «qui peut également s'adresser aux artistes», devraient corriger ceux qui imaginent pouvoir «se livrer à tous les caprices de leur imagination, sans mettre à profit l'expérience de leurs devanciers, et sans consulter les grands modèles»²⁴. Donc, encore une fois, pour notre artiste, les Anciens ne sont pas que les artistes et les écrivains de l'Antiquité, mais la lignée droite de la créativité qui, à travers les siècles, unit les génies, défiant ainsi la mort. Cependant Girodet commet une erreur: il attribue à Jean-Jacques Rousseau un passage qui en réalité appartient au poète Jean-Baptiste Rousseau, notamment au texte d'introduction à ses œuvres poétiques, où il fait profession de foi déclarant son alignement au parti des Anciens (d'ailleurs il était lié à Boileau)²⁵. C'est difficile de comprendre cette faute de Girodet, due probablement à un lapsus. En tous cas, ce qui est intéressant c'est la référence au Pseudo-Longin, déjà remarquée dans le *Dialogue sur la gloire*. Cependant à la différence de ce dernier, les

²⁴ Girodet, *Le Peintre*, cit. (voir note 18), I, p. 232, note 17.

²⁵ J.B. Rousseau, *Œuvres diverses de Mr. Rousseau*, Londres 1723, *Préface*, p. XXI. Girodet possédait deux volumes des *Œuvres* de Rousseau, voir Lemeux-Fraitot, *Inventaire*, cit. (voir note 3), n. 280, p. 238.

argumentations menées par Girodet dans son poème n'aboutissent pas à la politique, mais plutôt à l'exaltation de l'indépendance de l'artiste de son Temps et à l'éloge de son dialogue continu avec les génies – artistes et écrivains – du passé: comme si la créativité n'était pas dépendante de la temporalité, mais était une entité suprême située au dessus de l'Histoire. Il y a une autre idée connectée au concept d'imitation-émulation des Anciens, et présent dans le texte du Pseudo Longin, c'est-à-dire l'affinité entre des génies originaux ayant vécu dans des époques différentes, même entre des poètes et des artistes: «la majesté terrible de la Bible étonne encore dans les peintures de Michel-Ange, comme l'on est touché encore de la sublime pureté et de la douceur de l'Évangile dans celle de Raphaël et de Le Sueur»²⁶. Girodet souligne ainsi qu'«il existe aussi, dans l'ordre moral, des rapprochemens également marqués de caractères et d'intelligences, dont les harmonies se répondent». Ces génies qui se correspondent révèlent encore une fois qu'il y a une continuité dans l'Histoire, qu'il y a une pérennité de la créativité humaine qui s'oppose au flux temporel. De même dans la dissertation *De l'originalité dans les arts du dessin* (1817), l'artiste rappelle que la nature «engendre des génies qui se correspondent. Apelles, Raphaël et Lesueur nous fournissent un exemple de cette consanguinité de plusieurs génies originaux, à qui leurs affinités donnent un air de famille». Suivant cette idée-là il arrive même à parler de métempsychose des génies: «les génies de ces hommes sublimes sont eux-mêmes des intelligences, des espèces d'âmes, comme les avaient conçues le divin Platon et l'immortel Pythagore. Et pourquoi ne croirons-nous pas que la plus heureuse des métempsychose a pu transmettre à Raphaël, à Racine ou à Fénelon l'âme noble et tendre de Virgile? Les vibrations de ces génies aimables ne sont-elles point, en quelque sorte, de douces consonances et de suaves harmonies?»²⁷. Or, l'idée de métempsychose implique la notion de renaissance cyclique, qui s'oppose à une vision linéaire de l'Histoire: la métempsychose des génies n'est que la vengeance de la créativité humaine contre le pouvoir destructeur du Temps. Dans les *Considérations sur le Génie particulier à la peinture et à la poésie* (1817 ca.) il se rattache à nouveau au Pseudo Longin avec des mots qui ne peuvent que rappeler la «vapeur» dont Girodet parle dans le *Dialogue sur la gloire* et dans *Le Peintre*: «Ces modèles sublimes qui, comme à des conducteurs électriques, font circuler de génération en génération les étincelles du génie chez tous les peuples civilisés, ne renferment-ils pas tous en eux tout ce que l'art peut contenir, ou, plutôt, l'art tout entier lui-même?»²⁸. Génies qui se correspondent, génies qui inspirent d'autres génies... tout cela n'a qu'un but: tromper la mort. À travers l'opposition entre le matérialisme de Cimon et l'illusion d'immortalité d'Ariste dans le *Dialogue sur la gloire*, et à travers les images de ruines qui engendrent le processus imaginatif du protagoniste dans *Le Peintre*, on se rend

26 A.L. Girodet, *Le Peintre*, ADY, J 2074, fol. 31.

27 *Ibidem*.

28 A.L. Girodet, *Considérations sur le génie particulier à la peinture et à la poésie*, ADY, J 2075, fol. 35.

compte que Girodet reprend certains arguments des partisans des Anciens et de leurs sources (Pseudo Longin notamment) dans une perspective philosophique existentielle dans laquelle la racine funèbre de l'art, qui venge les morts illustres par la création, est très marquée: il se sert des Anciens pour répondre aux questions posées par les Lumières sur le sens de la vie humaine et de la disparition.

Nicolas Poussin: un modèle

C'est dans ce contexte esthétique et philosophique que la figure de Poussin occupe une place fondamentale. Dans *Le Peintre* il devient en effet l'emblème de l'indépendance de l'art, le modèle d'artiste qui cherche la solitude pour dialoguer avec les Anciens, qui a besoin de calme et de méditation pour travailler, loin de la mondanité et désintéressé.

Eloquents sont les vers consacrés à l'artiste à Rome (fig. 3): «Tel Poussin, au milieu des ruines de Rome, / Errait, méditant seul; tel, ce triple grand homme / Rival de Raphaël, dont le sombres pinceaux / Evoquèrent les morts du fond de leurs tombeaux, / Méditait seul, aussi, lorsque, loin de sa terre, / Jusqu'au ciel s'élevant par sa pensée altière, / Dans un silence auguste, un calme solennel, / Face à face, il osa contempler l'Eternel. / Ainsi, planant aux cieux, ou plongeant dans l'abîme, / Il sut d'un grand larcin parer son art sublime»²⁹. Poussin est ainsi présenté comme un génie solitaire, au milieu des ruines, isolé du présent et plongé dans l'Antiquité, méditant comme un philosophe sur le temps et la mort: son regard oscille entre les morts des tombeaux que ses pinceaux cherchent à ressusciter, et le ciel dans lequel il voit un idéal supérieur. Le secret de son art et en général de l'art – nous suggère Girodet – est de descendre dans les tombeaux et de remonter jusqu'au ciel: Poussin devient donc le symbole d'une idée fondamentale de la pensée esthétique de Girodet, c'est-à-dire que la conscience de la mort est le moteur de la création artistique qui, à travers l'idéal, sublime la disparition et la douleur.

Poussin n'est pas seulement l'artiste qui à travers l'art «trompe la mort», mais aussi celui qui trouve l'inspiration à Rome, au milieu de ruines. De ce point de vue Girodet semble se rattacher aux biographes de Poussin de l'âge néoclassique³⁰: Jacques Cambry et Gault de Saint Germain, qui proposent l'image d'un artiste solitaire,

29 A.L. Girodet, *Le peintre*, ADY, J 2074, *chant second*, fol. 27 v.

30 Sur la fortune de Poussin au XVIII^e et XIX^e siècle voir R. Verdi, *Situation de Poussin dans la France et l'Angleterre du XVIII^e et XIX^e siècle*, dans P. Rosenberg (dir.), *Nicolas Poussin*, catalogue exposition, Paris 1994, pp. 98-104; F. Trinque, *La fortune de Nicolas Poussin au XVIII^e siècle*, thèse Paris IV Sorbonne (A. Mérot directeur), soutenue en 2006; O. Lefeuvre, «Il n'a pas suivi le costume avec un scrupule servile et fanatique»: Poussin et l'Antique au XVIII^e siècle, dans M. Bayard, E. Fumagalli, *Poussin et la construction de l'Antique*, Paris 2011, pp. 545-567; O. Scognamiglio, *Un'impresa editoriale di epoca napoleonica. La "Vie et œuvre complète de Nicolas Poussin" di Charles-Paul Landon*, dans G. Brevetti, A. Dibenedetto, O. Scognamiglio, R. Lattuada, R. Cioffi (dir.), *Finis coronat opera*, Todi 2021, pp. 339-344.

indépendant, concentré sur l'étude de la nature et de l'Antiquité³¹. Surtout Cambry – très probablement influencé par les deux *Dialogues* de Fénélon dans lesquels le grand artiste français est protagoniste – lorsqu'il peint Poussin qui contemple la nature et l'antique et s'élève vers Dieu, est très proche de Girodet³². De plus, Cambry s'attarde sur l'importance du thème de la mort et de la nostalgie de l'innocence perdue dans ses œuvres avec un ton poétique qui a pu toucher le montargois³³. Cependant le Poussin «sublime» que l'époque néoclassique nous propose est utilisé par notre artiste en fonction du but qu'il attribue à l'art: plonger dans la mort pour viser à l'immortalité, dialoguer avec le passé pour «charmer l'avenir». C'est ainsi qu'à la solitude de Poussin il oppose la mondanité orgueilleuse de Le Brun, tandis que dans une œuvre poétique datable autour de 1801-1807 et publié à titre posthume, *Les Veillées*, Girodet considère ce dernier comme celui qui «élevait un trône au mauvais goût», qui a corrompu l'école française avec un pinceau facile («d'une brillante erreur le charme insidieux»³⁴): notre artiste voit la peinture de Le Brun comme le début de la décadence qui caractérisera l'art du XVIII^e siècle à part quelques exceptions (Greuze par exemple). Si on étudie cette position critique de notre peintre à la lumière de la fortune critique de Poussin entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e, on remarquera que notre peintre se situe à côté de Félibien et de Fénélon, pour lesquels Poussin sut s'approprier de façon originale les qualités des Anciens (tandis que certains académiciens comme Philippe de Champaigne lui reprochaient d'être trop dépendant des modèles antiques); et il est en opposition au chef du parti des Modernes, Charles Perrault. Comme l'a remarqué Olivier Bonfait, si Perrault dans *Les Hommes illustres* redimensionne de façon radicale le rôle de l'Italie dans la carrière de Poussin et le «nationalise» comme Félibien, il donne par contre au peintre une place réduite: «au lieu d'être un génie absolu, il sert à annoncer Le Brun»³⁵; et Le Brun est l'artiste dont il fait l'éloge dans *Le siècle de Louis XIV*: il apparaît ainsi comme l'artiste moderne par excellence chez Perrault: celui qui a même dépassé les Anciens³⁶. Rien de plus opposé à la vision girodetienne de l'art français. De l'autre côté, Félibien crée une ligne directe entre Poussin et l'art grec, pour détacher le peintre de Rome, et revendiquer son identité artistique française³⁷, ce que le montargois, comme d'ailleurs Cambry, n'accepte pas: pour notre peintre c'est bien à Rome, dans la Rome des ruines, que Poussin put créer ces chefs-d'œuvre absolus; mais en plus il a su se

31 Dans cette exaltation de l'idéal d'indépendance, Girodet est très proche de *L'Indépendance de l'homme de lettres* (1806) de Charles Hubert Millevoe.

32 J. Cambry, *Essai sur la vie et sur les tableaux du Poussin*, Pierre Didot l'Aîné, an VII, 1799, p. 32.

33 Ivi, p. 52.

34 A.L. Girodet, *Veillées*, dans *Œuvres posthumes*, cit. (voir note 1), p. 348.

35 O. Bonfait, *Poussin et Louis XIV. Peinture et monarchie dans la France du Grand Siècle*, Paris 2015, p. 251.

36 A.M. Lecoq, *La leçon de peinture du duc de Bourgogne. Fénélon, Poussin et l'enfance perdue*, Paris-New York 2003, pp. 46-47.

37 Bonfait, *Poussin et Louis XIV*, cit. (voir note 35), pp. 211-212.

nourrir de l'exemple d'artistes italiens comme Raphaël et Dominiquin. Plus objectif que ses prédécesseurs et à l'inverse d'eux, Girodet (comme aussi Cambry) souligne le lien entre Poussin et l'art italien, confirmant ainsi que pour lui les « anciens » ne sont pas seulement les artistes grecs et romains, mais s'identifient avec la glorieuse tradition artistique du passé qui doit être imitée de façon originale comme Poussin le fit avec l'Antiquité et les artistes italiens. Pour Girodet, Poussin n'est pas seulement un peintre français, mais un artiste qui appartient à l'Humanité toute entière, un génie qui avec sa posture morale est un noble exemple d'indépendance et un modèle d'émulation de la tradition.

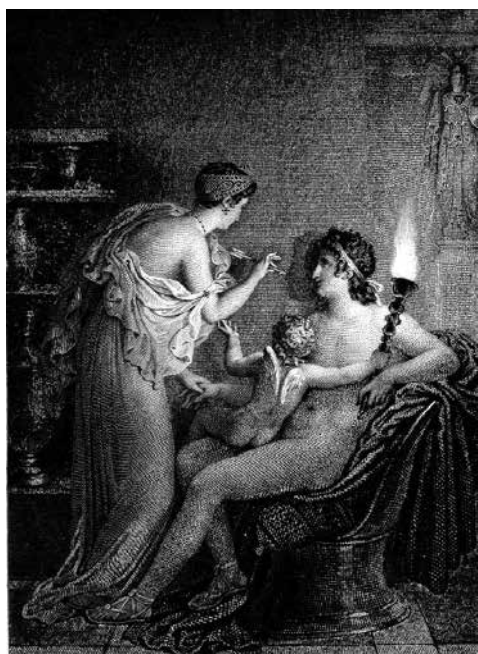
Or, la dialectique tradition-innovation et imitation-crédation est le cœur de la pensée esthétique du montargois, artiste qui dans toute sa vie se débat entre un fort désir d'originalité (et même de surprendre le public) et la nécessité de s'inspirer de modèles précédents: cette dialectique peut constituer une clef d'interprétation de sa carrière de peintre³⁸. Je me borne à faire juste un exemple: le *Déluge* (Salon de 1806) fut beaucoup critiqué par le public à cause de son esthétique du choc et de l'infraction des idées de Lessing (selon lesquelles la peinture doit viser la beauté et non l'expression et étant un art fixe, elle ne peut pas représenter des situations transitoires: tout l'envers de ce que fait Girodet). Un commentateur intelligent comme Jean-Baptiste Chaussard fit une comparaison avec le *Déluge* de Poussin, qu'il considère comme une sobre et puissante tragédie tandis qu'il voit le chef-d'œuvre de Girodet excessif et mélodramatique³⁹. Sûrement l'un des buts de notre peintre était de frapper le public non seulement pour le sujet « terrible » et « bizarre », mais aussi par la façon originale dont il se servait de son illustre prédécesseur. Comme le démontre une esquisse contenue dans un carnet de la Bibliothèque Nationale de France, l'idée de la composition en diagonale lui fut inspirée par un épisode du *Déluge* de Poussin, à droite de la scène, dans lequel la mère donne le bébé au père qui est sur la terre ferme⁴⁰. Mais pendant la genèse de l'œuvre, Girodet transforme cette sobre diagonale poussinienne en un spectaculaire et emphatique enchaînement des corps d'une famille qui est en train de tomber dans les eaux. Le *Déluge* est une synecdoque et aussi une hyperbole du *Déluge* de Poussin: il en isole un épisode et le réinterprète de façon paroxystique. C'est une imitation qui est aussi une trahison du modèle: la tragédie silencieuse de Poussin, dont le sens profond est la mise en relief de la douleur des individus mais aussi son acceptation dans une perspective Providentielle et universelle, se transforme en un drame spasmodique qui exalte la solitude de l'humanité devant une nature ennemie dans laquelle Dieu

38 *Girodet face à Géricault ou la bataille romantique*, catalogue exposition (Montargis, Musée Girodet, 12 octobre 2019-12 janvier 2020), par B. Chenique et S. Lemeux-Fraitot, Paris 2019.

39 J.B. Chaussard, *Le Pausanias français, état des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIXe siècle. Salon de 1806*, Paris 1806, pp. 121-122.

40 C. Savettieri, "Tutto è disperazione in questo dipinto". *Interpretazione del Déluge di Anne-Louis Girodet*, Pisa 2017, pp. 65-67.

est absent. Le noble équilibre de Poussin, son immense capacité à fondre douleur et beauté, nostalgie et harmonie, ne sont plus possibles: faire revivre le modèle de Poussin pour l'interpréter selon une sensibilité moderne c'est ce que fait Girodet. Et pourtant Poussin reste le point de départ de son processus créatif: l'originalité du *Déluge* vient de l'assomption et ensuite de la négation du modèle. Parce que l'originalité à laquelle vise Girodet doit se nourrir de la tradition, mais en même temps frapper les spectateurs par sa nouveauté. C'est ainsi qu'il pourra conquérir une place dans le Parnasse de la gloire dont parle l'Ariste du *Dialogue sur la gloire*, et faire partie, lui aussi, de la chaîne des génies qui traverse l'Histoire en trompant la mort.



1. Anne-Louis Girodet, *Dibutade*, gravure dans P.A. Coupin, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*, Paris 1829, I, p. 48

2. Anne-Louis Girodet, *L'artiste devant les ruines de l'Antiquité*, gravure dans P.A. Coupin, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*, Paris 1829, I, p. 142

3. Anne-Louis Girodet, *Poussin*, gravure dans P.A. Coupin, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*, Paris 1829, I, p. 98

CRITICA E STORIOGRAFIA

TRA CRITICA E SALVAGUARDIA:

LUIGI COLETTI E LA DIFESA DEL PATRIMONIO ARTISTICO DURANTE IL SECONDO CONFLITTO MONDIALE*

Mattia Biffis

Negli ultimi anni, le indagini sulla protezione del patrimonio artistico nazionale durante i due conflitti mondiali hanno conosciuto una notevole accelerazione, producendo una consistente fioritura bibliografica¹. I numerosi contributi che sono stati dedicati a questo tema hanno permesso di mettere a fuoco non solo lo sviluppo coerente di una politica di difesa e salvaguardia dei beni artistici e culturali, ma anche di evidenziare le vicende, spesso eroiche e avventurose, di molte figure istituzionali coinvolte nelle attività di tutela e protezione. È questo il caso di numerosi storici dell'arte e funzionari dell'amministrazione delle Belle Arti, uomini e donne che in tutta la penisola, con impegno e abnegazione, si prodigarono per mettere in salvo le opere d'arte dalla violenza del conflitto, operando di frequente in condizioni di cronica mancanza di mezzi e dimostrando, con il loro esempio, il valore civile che la conservazione del patrimonio culturale andava sempre più acquisendo².

Tra le personalità maggiormente coinvolte nella protezione delle opere d'arte nel Veneto durante il secondo conflitto mondiale, un ruolo di primo piano spetta certamen-

* Uno speciale ringraziamento a Massimiliano Rossi e all'anonima referee della rivista, le cui osservazioni attente e scrupolose hanno permesso di migliorare una prima versione di questo saggio.

1 Dopo una serie di studi pionieristici – tra cui si ricorda almeno l'accurato volume di M. Boi, *Guerra e beni culturali (1940-1945)*, Pisa 1986, dedicato in prevalenza ai danni occorsi al patrimonio monumentale durante il secondo conflitto mondiale – il tema è stato oggetto di un continuo incremento a partire dai primi anni 2000, fino a raggiungere la piena fioritura nell'ultima decina d'anni o poco più. Per limitarsi strettamente all'area veneta, oggetto di questo studio, e mantenendo il fuoco sulla difesa delle opere mobili nel corso degli anni trenta e quaranta, gli interventi più rilevanti includono: I. Sgarbozza, *Venezia 1935-1945. La difesa della città dai pericoli degli attacchi aerei*, in *Venezia. La tutela per immagini*, a cura di P. Callegari e V. Curzi, Bologna 2005, pp. 129-136; F. Iannetti, *Il 'lavoro di Sisifo': interventi per la difesa delle opere d'arte mobili durante la seconda guerra mondiale*, ivi, pp. 137-146; E. Franchi, *I viaggi dell'Assunta. La protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali*, Pisa 2010, pp. 95-165; M. Nezzo, *Note sul patrimonio artistico veneto durante la seconda guerra mondiale: i tesori di Praglia*, "Musica e figura", I, 2011, pp. 275-331 (in seguito rifuso in Ead., "In domo nostra asylum ac tutamen". *Praglia rifugio di guerra per il patrimonio artistico*, in *Santa Maria Assunta. Storia, arte, vita di un'abbazia benedettina*, a cura di C. Ceschi, M. Maccarinelli, P. Vettore Ferraro, Padova 2013, pp. 233-259). Per un orientamento critico più generale, si rimanda al saggio bibliografico di C. Coccoli, *Danni bellici e restauro dei monumenti: orientamenti di lettura*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. de Stefani e C. Coccoli, Venezia 2011, pp. 5-66.

2 Per un recente approccio biografico al tema della salvaguardia, si vedano i saggi incentrati su singole figure dell'amministrazione delle Belle Arti in *Arte liberata, 1937-1947. Capolavori salvati dalla guerra*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2022-10 aprile 2023), a cura di L. Gallo e R. Morselli, Milano 2023

te al trevigiano Luigi Coletti (1886-1961), forse una delle figure più eclettiche e meno indagate nel panorama della storia dell'arte italiana della prima metà del Novecento³. Definito dal pittore veneziano Gino Rossi (1884-1947) come «uno dei pochi uomini che a Treviso facciano qualcosa»⁴, Coletti fu in effetti uno studioso estremamente intraprendente e versatile, capace di affiancare – secondo quella concezione tipicamente umanistica della disciplina storico-artistica che si era andata consolidando nell'Italia postunitaria – l'attività accademica di studio e ricerca a quella di difesa e promozione del patrimonio nel territorio. Già incaricato dell'evacuazione delle opere trevigiane nel corso del primo conflitto mondiale, nel dopoguerra Coletti venne nominato ispettore onorario della Soprintendenza per Treviso e la sua provincia, contribuendo a promuovere importanti iniziative di restauro e recupero architettonico, tra cui quello della chiesa di San Francesco e delle mura cittadine⁵. Sua fu l'idea di istituire una Associazione per il Patrimonio Artistico Trevigiano (ricordata nelle cronache d'epoca come gli «Amici dei Monumenti»), e suo infine il progetto – che fu a lungo osteggiato dalle autorità locali – per un riallestimento moderno e funzionale delle collezioni del Museo Civico, alla cui direzione fu nominato nel 1932⁶. Fu anche grazie a queste importanti esperienze che Coletti ricevette l'incarico, nella primavera del 1940, di sovrintendere alle misure di protezione antiaerea delle opere d'arte mobili di Treviso in vista dell'imminente conflitto: un incarico di grande responsabilità e particolarmente impegnativo, e che giustamente lo stesso studioso metterà in rilievo, accanto alle numerose pubblicazioni, nel suo curriculum inviato per la conferma nel ruolo al rettore dell'Università di Pisa nel gennaio 1943⁷. Questo saggio intende ripercorrere le vicende di quella mobilitazione,

3 Su Luigi Coletti manca ancora uno studio monografico dettagliato. Per un regesto biografico, si veda L.A. Bevilacqua, *Coletti, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVI, Roma 1982, pp. 742-744. Tra i contributi dedicati a singoli aspetti della sua traiettoria biografica e intellettuale, si segnalano gli articoli raccolti nei due convegni dedicati allo studioso: *Luigi Coletti cittadino e storico dell'arte. Atti del convegno di studi nel centenario della nascita (Treviso, 30 ottobre 1986)*, Treviso 1987 («Quaderni di Studi Trevisani», 3), e *Luigi Coletti. Atti del convegno di studi (Treviso, 29-30 aprile 1998)*, a cura di A. Diano, Treviso 1999.

4 «Come sai, io sono consigliere della Corporazione delle Arti Plastiche e vorrei fare dei nostri il Cav. Uff. Luigi Coletti. Qui a Treviso ho sentito dire di lui molto male – ma gli uomini che godono di pessima fama sono per solito i migliori. Lo conosci tu? Parlane a Fogolari e sappimi dire qualche cosa. Io lo conosco attraverso la sua attività come Amico dei Monumenti – ha riordinato il Museo d'Asolo, ha organizzato un'interessante Esposizione di Treviso nel Passato. È uno dei pochi uomini che a Treviso facciano qualche cosa. Io vorrei farlo alto consigliere»: *Lettere di Gino Rossi*, a cura di L. Rossi Bortolato, Vicenza 1974, p. 100.

5 Vedi N. Pezzella, *Luigi Coletti e il dibattito sulle mura cittadine*, in *Luigi Coletti*, cit. (vedi nota 3), pp. 249-258; sul rapporto di Coletti con le Soprintendenze veneziane, vedi anche F.M. Aliberti Gaudioso, *Dalle lettere di Luigi Coletti ai Soprintendenti ai Monumenti e alle Gallerie del Veneto*, in *Luigi Coletti cittadino e storico dell'arte*, cit. (vedi nota 3), pp. 31-36.

6 Su questo tema, vedi G.M. Varanini, *Bailo, Coletti e le istituzioni trevigiane fra tradizione erudite e scelte museografiche nell'Otto e Novecento*, in *Luigi Coletti*, cit. (vedi nota 3), pp. 109-134, ed E. Manzato, *Luigi Coletti conservatore dei Musei Civici*, ivi, pp. 193-204. Più in generale, sulle vicende otto e novecentesche del Museo, vedi anche E. Lippi, *Per la storia dei Musei Civici di Treviso: documenti e testimonianze*, Crocetta del Montello 2021.

7 Il curriculum è conservato alla Fondazione Benetton Studi Ricerche di Treviso (d'ora innanzi FBSR), busta 28 (carte sciolte): il documento riporta in chiusura la segnalazione dell'incarico di «Sgombero delle opere d'arte della provincia di Treviso per incarico del Ministero, 1940-».

evidenziando non solo gli incarichi operativi svolti da Coletti nel corso delle gravose vicende di cui fu protagonista, ma anche la portata critica delle scelte conservative da lui adottate in difesa del patrimonio artistico locale.

Le operazioni di salvataggio, 1940-1943

L'impegno di Coletti nelle operazioni di protezione delle opere d'arte mobili di Treviso – qui ricostruita grazie alla ricca documentazione conservata presso la Fondazione Benetton Studi e Ricerche di Treviso, che ne custodisce l'archivio di famiglia⁸ – prese avvio nei primi mesi del 1940. È in quel periodo infatti che, in concomitanza con l'aggravarsi della situazione politica internazionale, la corrispondenza tra lo studioso trevigiano e le due Soprintendenze veneziane (ai Monumenti e alle Regie Gallerie) inizia a intensificarsi. I primi contatti risalgono ai mesi di gennaio e febbraio del 1940, quando il soprintendente alle Gallerie Gino Fogolari (1875-1941), in due diverse circostanze, scriveva a Coletti per sollecitarlo a segnalare lo stato di avanzamento del programma di protezione nell'area di sua competenza, ovvero la provincia di Treviso⁹. Nelle sue lettere, Fogolari chiedeva specificamente di indicare quali fossero gli enti trevigiani non in grado di provvedere da soli alla preparazione delle casse per il trasporto dei dipinti e, soprattutto, di segnalare in quale stato si trovasse la Gipsoteca di Possagno, sede scelta dalla Soprintendenza ai Monumenti di Venezia – e da tempo comunicata ufficialmente al Ministero – quale luogo di accentramento delle opere della Marca¹⁰. Nella sua risposta del 29 febbraio, Coletti precisava come la maggior parte degli enti della provincia avessero già provveduto a preparare le casse, fatta eccezione per il seminario vescovile di Treviso (a cui appartenevano gli affreschi con i *Domenicani illustri* di Tommaso da Modena) e per la diocesi di Ceneda (da cui sarebbero giunte la pala di Conegliano di Cima e quella di Serravalle di Tiziano). Coletti rassicurava inoltre come tutto fosse stato già predisposto per il deposito delle opere a Possagno, inclusa la requisizione degli automezzi destinati al loro trasporto¹¹.

8 FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti). Sull'Archivio Coletti, vedi F. Ghersetti, *Storici dell'arte e memorie di lavoro: gli archivi di Luigi Coletti e Lionello Puppi presso la Fondazione Benetton Studi e Ricerche*, "Ateneo Veneto", s. 3, XII, 2013, pp. 119-123. Ringrazio la responsabile, dottoressa Francesca Ghersetti, per avere agevolato l'accesso al fondo e per il generoso aiuto nella consultazione.

9 Sulla figura di Gino Fogolari e, più in dettaglio, sui preparativi in vista dell'evacuazione del patrimonio mobile, vedi A. Cutullè, *Gino Fogolari. Una vita in difesa del patrimonio artistico*, Padova 2022, pp. 188-192.

10 FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti), lettera di Gino Fogolari a Luigi Coletti (25 gennaio 1940 e 26 febbraio 1940).

11 Ivi, lettera di Luigi Coletti a Gino Fogolari (29 febbraio 1940).

Il successivo 4 giugno, con l'avvicinarsi dell'entrata in guerra dell'Italia, Coletti tornava scrivere, questa volta a quello che sarà il suo interlocutore principale in queste vicende, l'ispettore Vittorio Moschini (1896-1976), braccio destro del vecchio Fogolari, fresco di nomina a direttore di prima classe nonché incaricato della direzione delle Gallerie dell'Accademia¹². Nel suo messaggio, Coletti intendeva chiarire alcuni aspetti controversi emersi a seguito del suo incontro con il Comitato Provinciale di Protezione Antiaerea, l'organizzazione a cui spettava il compito di supervisionare la mobilitazione delle opere e di mettere a disposizione i mezzi necessari al loro trasporto¹³. Coletti richiedeva innanzitutto rassicurazioni circa l'effettiva destinazione del patrimonio mobile di Treviso, visto che il Comitato – in un evidente cortocircuito burocratico – sosteneva di aver ricevuto ordine dal Ministero di inviare i dipinti ai ricoveri di Carceri e Brugine (in realtà destinati rispettivamente alle opere di Venezia e Padova) e non a quello di Possagno¹⁴. Lo studioso riferiva inoltre degli accordi raggiunti sulla presa in carico delle opere e sull'accaparramento dei mezzi destinati al loro trasporto, individuati in «8 camions e un furgone, quest'ultimo per gli affreschi di Tommaso da Modena». Da ultimo, Coletti informava la Soprintendenza sul personale esecutivo (restauratori e manodopera specializzata) che sarebbe stato coinvolto nell'evacuazione delle opere, indicando in caso di un suo improvviso richiamo alle armi i nominativi di due persone di «pienissima fiducia» di cui avvalersi per il coordinamento delle operazioni: il bibliotecario Luigi Sorelli e don Mariano Fantuzzi, professore di Storia dell'Arte al Liceo di Treviso e membro della commissione diocesana di arte sacra¹⁵.

Il piano di mobilitazione prese avvio l'8 giugno 1940, quando il prefetto di Treviso – in seguito alla ricezione della circolare del Ministero dell'Educazione Nazionale del 5 giugno che disponeva l'immediata attuazione di tutti i provvedimenti per la tutela del patrimonio artistico nazionale – inoltrava un dispaccio a tutti gli enti coinvolti autorizzando la rimozione delle opere dalle loro sedi e il loro imballo nelle casse già predispo-

12 Sulla figura di Vittorio Moschini, vedi E. Noè, *Vittorio Moschini*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti Storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 418-422 e, più di recente, E. De Marinis, *Vittorio Moschini (1896-1976). Protagonista e testimone della cultura*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2011-2012, pp. 11-12 e 58.

13 FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti), lettera di Luigi Coletti a Vittorio Moschini (4 giugno 1940). Sui Comitati di Protezione Antiaerea e il loro ruolo a difesa dei beni artistici della nazione, vedi B. Scala, *L'istituzione e l'attività dell'UNPA (Unione Nazionale Protezione Antiaerea)*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione*, cit. (vedi nota 1), pp. 224-235, in particolare p. 230.

14 Il Ministero era stato allertato almeno dall'aprile 1939 della scelta definitiva di Possagno come ricovero per le opere d'arte di Treviso e della sua provincia, come testimonia un dispaccio di Gino Fogolari alla Direzione Generale delle Belle Arti: Archivio di Stato di Roma (d'ora innanzi ASR), *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti*, II divisione, busta 102 ("ricoveri"), lettera di Gino Fogolari alla Direzione Generale delle Belle Arti (5 aprile 1939).

15 Su Luigi Sorelli (1882-1961), vedi S. Zandrea, "Luigi Sorelli", in *Luigi Coletti*, cit. (vedi nota 1), pp. 202-204.

ste, raccomandando di procedere in modo da non destare allarme nella popolazione¹⁶. A questa comunicazione faceva seguito un breve promemoria di Fogolari indirizzato allo stesso prefetto che confermava l'incarico a Luigi Coletti, invitando la prefettura a predisporre «una vigilanza assidua e accurata a mezzo della forza pubblica» nei luoghi deputati al ricovero delle opere¹⁷.

Nonostante le rassicurazioni di Fogolari, Coletti non riuscì a essere presente alle primissime fasi della mobilitazione a causa degli obblighi di insegnamento che lo costringevano a Pisa. Una volta fatto ritorno a Treviso, l'11 giugno, lo studioso comunicava prontamente a Moschini che le operazioni di imballaggio delle opere del Duomo e del Museo di Treviso erano state ben avviate anche in sua assenza, evidenziando tuttavia un paio di punti ancora oscuri su cui richiedeva un confronto immediato con la Soprintendenza: questi riguardavano il rilascio di ricevute agli enti coinvolti e la custodia delle opere una volta depositate a Possagno¹⁸. Coletti infine sollecitava l'intervento della Soprintendenza e del Ministero per intercedere presso il rettore di Pisa per dispensarlo dall'obbligo di presenza a una sessione di laurea («lauree di guerra che hanno valore di pura formalità», scriveva lo studioso) che rischiava di tenerlo lontano da Treviso in un momento così importante.

Le operazioni di trasporto si svolsero nell'arco di tre dense giornate, tra il 14 e il 16 giugno. Il primo giorno vennero incassate e trasferite a Possagno le opere di Asolo (Lorenzo Lotto) e Castelfranco Veneto (Giorgione e Paolo Veronese). In seguito fu il turno di Treviso, di gran lunga il centro con maggiori prelievi, con 27 casse provenienti dal Seminario Vescovile, dal Museo Civico, dal Duomo e dagli altri enti minori della città. Alle manovre di quel giorno fu presente anche il fotografo e critico d'arte trevigiano Giuseppe Mazzotti (1907-1981), che documentò in alcuni scatti fin qui inediti le fasi più importanti dell'evacuazione dei dipinti dal Duomo (fig. 1), dal Museo cittadino (figg. 2-3) e dal Seminario vescovile¹⁹ (fig. 4). L'ultimo giorno toccò infine ai dipinti di Conegliano e Vittorio Veneto, di proprietà della diocesi di Ceneda²⁰,

16 FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti), lettera del prefetto di Treviso a Vittorio Moschini (5 giugno 1940).

17 Ivi, lettera di Gino Fogolari al prefetto di Treviso (9 giugno 1940).

18 Ivi, lettera di Luigi Coletti a Vittorio Moschini (11 giugno 1940). Vista l'urgenza del caso, e data l'assenza di risposta diretta da parte di Moschini, la questione venne plausibilmente risolta telefonicamente tra i due.

19 Su Giuseppe Mazzotti, vedi L. Baldin, *Giuseppe Mazzotti. Nota biografica*, in Gino Rossi, *Arturo Martini e gli altri. Il "Cenacolo" di Bepi Mazzotti*, catalogo della mostra (Treviso, Museo Civico Luigi Bailo, 1-3 ottobre 2001-27 gennaio 2002), a cura di L. Baldin, G. Bianchi, E. Manzato, Treviso 2001, pp. 14-21. Sull'importanza della fotografia per Luigi Coletti, vedi anche A. Venturin, *Dall'archivio di uno storico dell'arte: fotografie inedite di Castelvecchio nei primi anni Quaranta*, "Verona Illustrata", XXIV, 2011, pp. 159-169. Più in generale, sull'uso del mezzo fotografico tra documentazione e propaganda durante i conflitti moderni, vedi M. Nezzo, *La guerra dell'arte: testi, fotografie, immaginario funzionale (1914-1950)*, "Ricerche Storiche", XLVII, 2013, pp. 241-251.

20 Il viaggio a Conegliano e Ceneda era stato anticipato da un messaggio di Coletti che richiedeva espressamente la presenza di manodopera specializzata per provvedere alla rimozione dei dipinti: «Nella

e alle ultime casse del Museo Civico di Treviso con i restanti affreschi di Tommaso da Modena e le opere di piccole dimensioni. In tutto, nell'arco di tre sole giornate, furono trasportate e depositate nei vari ambienti della Gipsoteca di Possagno un totale di quarantaquattro tra casse e gabbie, queste ultime contenenti in prevalenza gli affreschi staccati, gli oggetti liturgici e le opere di grandi dimensioni.

La sera del 16 giugno, di ritorno da Possagno, Coletti si affrettava a inviare un breve resoconto a Moschini per «riferire sommariamente intorno all'eseguito sgombero delle opere d'arte della Provincia di Treviso», riservandosi di fornire ulteriori particolari in seguito²¹. Dopo averlo rassicurato sul corretto svolgimento delle operazioni, «malgrado parecchie peripezie nel viaggio», lo studioso informava il collega veneziano di un piccolo incidente capitato alla pala di Giorgione durante la fase di imballaggio: vale a dire, di una microscopica «scalfittura» sul lato destro del dipinto causata «dall'incredibile disattenzione» di un falegname che collaborava all'applicazione di veline protettive sulla superficie pittorica²². Alla luce di questo episodio, Coletti suggeriva l'opportunità di procedere in futuro a controlli periodici per vigilare sullo stato di conservazione dei dipinti – in particolare quelli su tavola – durante la loro custodia a Possagno:

mattinata di venerdì 14 [*recte*: 16] corrente conto venire io stesso assieme al restauratore sig. Prosdocimo molto pratico di tali lavori; se non potessi venire io verrà solo il Prosdocimo prima a Conegliano e poi a Serravalle, ma è assolutamente necessario trovare sul luogo un falegname e 4 uomini di fatica. Vi pregherei vivamente di voler far dare disposizioni in questo senso telefonando ai reverendi parroci perchè non sorgano difficoltà all'ultimo momento» (FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 [Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti], lettera di Luigi Coletti al vescovo di Ceneda [12 giugno 1940]).

21 Ivi, lettera di Luigi Coletti a Vittorio Moschini (16 giugno 1940).

22 La premura di Coletti nel segnalare un danno apparentemente infinitesimale alla pala di Giorgione era forse dettata anche dal ricordo delle accese polemiche suscitate dal recente restauro diretto da Mauro Pelliccioli nel 1933-34, che sfociarono poi in una violenta campagna diffamatoria a mezzo stampa contro lo stesso Pelliccioli e Fogolari, ritenuti responsabili di aver danneggiato il capolavoro giorgionesco. Su questo episodio, vedi A. Pacia, *Carissimo Ettore, carissimo Gino. Il carteggio Modigliani-Fogolari e il restauro della pala di Giorgione di Castelfranco Veneto*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti", CLXVIII, 2009-2010, pp. 359-428, in particolare pp. 373-74 (per un tentato coinvolgimento di Coletti nel restauro), e C. Piva, *Quali biografie per i restauratori? Cultura del restauro e problemi di metodo: il "caso" del restauro Pelliccioli sulla pala di Castelfranco*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma 2013, pp. 543-554. Sulle vicende conservative della pala di Giorgione, vedi inoltre D. Samadelli e C. Scardellato, *La pala di Giorgione. Restauro e problemi conservativi*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1° novembre 2003-22 febbraio 2004), a cura di G. Nepi Scirè, Venezia 2003, pp. 182-186, in particolare p. 186, nota 33. Nella successiva risposta a Coletti (FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 [Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti], lettera di Gino Fogolari a Luigi Coletti [18 giugno 1940]), Fogolari interveniva rassicurando lo studioso che «il danno della pala di Castelfranco in base a quanto ci avete scritto ci sembra irrilevante e sarà facile ripararlo quando il quadro tornerà al suo posto». Il 28 agosto 1941 Moschini scriverà in questi termini a Coletti circa la pala di Giorgione: «visto che dei veli se ne poteva ora fare a meno, li ho fatti togliere da Pelliccioli [...] Tutto è andato bene ed è stato pure riparato quel piccolo danno che tu sai. Vista l'importanza del quadro ho creduto bene di informare il Ministero, pur trattandosi di cosa di ordinaria amministrazione. Temevo che in un modo o nell'altro dicesero delle inesattezze e che anche a Roma venissero a sapere chissà cosa» (Ivi, lettera di Vittorio Moschini a Luigi Coletti [28 agosto 1941]).

C'è stato solo l'inconveniente di una piccola scalfittura del diametro di poco più di un millimetro a poco più di un centimetro dall'orlo destro poco sopra la metà nella pala di Castelfranco per l'incredibile disattenzione di un falegname che aiutava a fissare le carte sulla cornice. Per quanto anche un millimetro di cielo di Giorgione sia prezioso mi pare cosa trascurabile. Per tutto il resto spero sia andato bene data l'accuratezza degli imballaggi e le precauzioni prese (applicazione di veli anche per minimi sollevamenti ecc.). Tuttavia credo sarà opportuno appena sarà possibile una visita di controllo alle opere d'arte e specialmente alle tavole; visita che sarà facilitata dalla disposizione dei colli.

Nel seguito del suo messaggio, Coletti – dopo aver ricordato le spese anticipate, soprattutto quelle particolarmente onerose di «scarico e sistemazione a Possagno» – provvedeva a ringraziare per l'aiuto prestatogli dai suoi collaboratori, i restauratori Mario Botter e Domenico Prosdocimo, il professor Mariano Fantuzzo e Luigi Sorelli, quest'ultimi due raccomandati anche per uno speciale encomio. Lo studioso ricordava infine la preziosa collaborazione fornita dal conservatore della Gipsoteca, Siro Serafin, già protagonista insieme al padre Stefano del salvataggio delle opere di Antonio Canova nel corso del primo conflitto mondiale²³. Per essere persona ben nota e fidata, Coletti si augurava che la Soprintendenza potesse considerare l'assunzione di Serafin come avventizio, affidandogli il servizio di custodia delle opere in deposito nella Gipsoteca durante tutto il corso della guerra²⁴.

Conclusa la fase dell'emergenza, nelle settimane successive la corrispondenza tra Coletti e la Soprintendenza di Venezia riguardò in prevalenza questioni amministrative, come il rimborso delle spese sostenute dai diversi enti per l'imballaggio delle opere²⁵ e il pagamento delle fatture dei restauratori «per la toletta preventiva agli affreschi di Tomaso»²⁶ (fig. 4). Ulteriori messaggi erano poi dedicati alla messa in sicurezza del deposito di Possagno attraverso l'installazione di dispositivi antincendio (come estintori e parafulmini), nonché all'istituzione di un presidio fisso di agenti della pubblica sicurezza e all'allacciamento telefonico notturno, che avrebbe consentito di comunicare prontamente con la Gipsoteca in caso di allarme²⁷. Tutti questi aspetti venivano seguiti

23 Sulla figura di Stefano Serafin (1862-1944), già conservatore della Gipsoteca Canoviana e valente fotografo, vedi G. Cunial, *Stefano Serafin*, in *Antonio Canova. L'arte violata nella grande guerra*, catalogo della mostra (Possagno, Museo e Gipsoteca Antonio Canova, 25 luglio 2015–28 febbraio 2016), a cura di M. Guderzo, A. Prandi, G. Cunial, pp. 83-85.

24 FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti), lettera di Luigi Coletti a Vittorio Moschini (18 giugno 1940). Il 29 giugno Fogolari stesso confermò l'assunzione di Serafin come «giornaliero con incarico di provvedere alla custodia delle opere d'arte portate a Possagno», con decorrenza dal 15 giugno (Ivi, lettera di Gino Fogolari a Siro Serafin [29 giugno 1940]).

25 Ivi, lettera di Vittorio Moschini a Luigi Coletti (11 luglio 1940); lettera di Gino Fogolari al Podestà di Castelfranco (12 luglio 1940).

26 Ivi, lettera di Luigi Coletti a Vittorio Moschini (16 luglio 1940).

27 Ivi, lettera di Luigi Coletti a Vittorio Moschini (11 agosto 1941). Sul ruolo degli ispettori onorari nei sistemi di protezione locale, vedi anche M. Lazzari, *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, Roma 1942, p. 115.

scrupolosamente da Coletti, anche con ripetuti sopralluoghi a Possagno per discutere a coordinare in loco l'attività degli specialisti e delle maestranze, riportando in seguito gli esiti dei suoi incontri ai vertici della Soprintendenza di Venezia da cui dipendevano approvazioni e pagamenti.

Alla fine dell'estate 1940 il ricovero di Possagno poteva dirsi dunque pienamente operativo. Un sopralluogo per verificare lo stato delle casse depositate nel Museo Canoviano – parte nelle due sale al pianterreno, e parte nella cosiddetta “torre” – venne svolto a circa un anno di distanza dal trasferimento, il 31 maggio 1941, sotto la supervisione di Vittorio Moschini e alla presenza dello stesso Coletti, del restauratore Mauro Pelliccioli, di Rodolfo Pallucchini e del primo assistente della Soprintendenza Angelo Pagan. In questa circostanza, venne accuratamente esaminato un gruppo di dipinti particolarmente sensibili ai mutamenti di ambiente, che includeva alcune opere su tavola (la pala di Giorgione, il Lotto di Asolo e la pala di Cima da Conegliano) e gli affreschi staccati di Tommaso da Modena e di Paolo Veronese. Nella sua breve relazione al Ministero, Moschini rassicurava i suoi superiori che «tali opere non hanno sofferto per la loro rimozione né per il mutato ambiente, e che sono tutte nello stesso stato di conservazione in cui erano precedentemente»²⁸. La verifica effettuata confermava come la situazione del centro di raccolta di Possagno potesse essere giudicata «eccellente sotto tutti i riguardi», garantendo così al deposito un ruolo di primo piano nel sistema decentrato di difesa antiaerea organizzato nell'entroterra veneto²⁹.

L'esito positivo del sopralluogo dovette confermare il proposito della Soprintendenza di trasferire a Possagno parte delle casse provenienti da Venezia che erano state in precedenza depositate nel ricovero di Carceri, vicino a Este, dove l'alta concentrazione di capolavori iniziava a destare qualche preoccupazione tra i funzionari³⁰. In vista del trasferimento, Moschini scriveva a Coletti il 30 luglio 1941: «Caro Coletti, lunedì prossimo verrà portato a Possagno un importante gruppo del noto materiale, che era

28 Ivi, lettera di Vittorio Moschini alla Direzione Generale delle Belle Arti (2 giugno 1941). In realtà, fu necessario intervenire più tardi con un piccolo restauro della pala di Asolo, eseguito direttamente a Possagno da Pelliccioli: vedi Ivi, lettera di Vittorio Moschini a Luigi Coletti (28 agosto 1941), in cui si annuncia l'inizio saldatura, e lettera di Vittorio Moschini a Luigi Coletti (2 novembre 1941), in cui si comunica che il restauro del Lotto è ormai a buon punto. Su questo restauro, vedi anche G. Delfini, *Storia della conservazione*, in *Lotto in Veneto*, a cura di G. Poldi e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2011, pp. 46-48.

29 La Gipsoteca di Possagno si incardina così in una rete di depositi decentrati, spesso attivi in momenti diversi, che comprendeva anche l'ex convento benedettino di Carceri, l'abbazia di Praglia e la Villa Salom di Brugine (Padova), Villa Contarini a Strà (Venezia), Villa Camerini a Montruglio (Vicenza), Villa Bianchi-Michiel a Bassano, e il Convento di Vedana a Belluno. Sull'importanza di una “storiografia dei depositi” ha opportunamente insistito Nezzo, *Note sul patrimonio artistico*, cit. (vedi nota 1), p. 276.

30 FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti), lettera di Vittorio Moschini al podestà di Possagno (18 giugno 1941): «verificandosi la necessità di meglio ripartire le opere d'arte mobili della nostra zona portate nei vari centri di raccolta, vi prego di voler cortesemente permettere che nella casa del Canova e nella gipsoteca, ove sono già sistemate tanto bene le opere della provincia di Treviso, vengano portate anche alcune casse contenenti importanti opere d'arte di Venezia». Sulle vicende del deposito di Carceri, vedi M. Biffis, *Venezia senza quadri*, in *Arte liberata*, cit. (vedi nota 2), pp. 228-238.

in un altro magazzino. [...] Se hai modo di andare a Possagno, così da trovarti all'arrivo del materiale sarebbe ottima cosa, tanto più che quel magazzino è stato messo a posto da te»³¹. Un totale di venticinque tra casse e rulli furono spostate a Possagno ai primi di agosto, a cui fece seguito un ulteriore versamento all'inizio di settembre (fig. 5). Vennero così a trovarsi sotto la tutela indiretta di Coletti un numero impressionante di opere dalle chiese di Venezia, tra cui capolavori assoluti della pittura veneziana del Cinquecento (Tiziano, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese) e di quella del Settecento (Giovanni Battista Tiepolo e Piazzetta)³². L'importanza che aveva così assunto il deposito di Possagno fu tale da far scrivere a Moschini che erano state «raccolte ivi molte opere essenziali del patrimonio artistico nazionale, di un valore anche materiale immenso, di centinaia di milioni»³³.

Con l'arrivo delle opere veneziane nella tarda estate del 1941, il lavoro di Coletti per Possagno poteva dirsi per la massima parte concluso. Per evitare rischiosi assembramenti, infatti, e nel rispetto della politica di dispersione delle opere in pochi e selezionati rifugi, nel novembre 1941 Moschini e Coletti convennero che non fosse il caso di operare per il momento ulteriori invii di materiale nella Gipsoteca, eccezion fatta per qualche trasporto ulteriore da Treviso, per il quale il soprintendente lasciava peraltro carta bianca allo studioso³⁴. Nei mesi seguenti si registrano solo minimi interventi per migliorare l'assetto difensivo del ricovero, soprattutto attraverso la costruzione di recinti aerati per la difesa delle casse da eventuali ordigni incendiari³⁵ (fig. 6). Un ultimo cospicuo versamento da Treviso, avvenuto il 12 gennaio 1943, comprendeva diciassette tra casse e gabbie con le restanti opere del Museo civico, cui fecero infine seguito nel luglio dello stesso anno altre opere degli enti ecclesiastici del capoluogo³⁶. Tra queste ci furono anche i cuoi dorati del Monte di Pietà, un insieme di particolare interesse e fragilità per la cui rimozione Moschini suggeriva all'ente proprietario l'intervento diretto dello stesso Coletti, chiamato a vigilare sulla «delicata operazione dell'arro-

31 FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti), lettera di Vittorio Moschini a Luigi Coletti (30 luglio 1941).

32 Ivi, elenco delle casse trasferite da Carceri a Possagno (11 agosto 1941). La lista comprende un totale di venticinque colli, tra cui tre rulli su cui erano state avvolte le grandi tele di Tintoretto da San Cassiano e San Giorgio Maggiore.

33 Ivi, lettera di Vittorio Moschini al prefetto di Treviso (19 settembre 1941).

34 Ivi lettera di Vittorio Moschini a Luigi Coletti (16 Novembre 1941). L'anno seguente, Moschini tornerà sulla questione: «In quanto poi ai lavori per le opere di Treviso, potete procedere alla esecuzione. Immagino basteranno 4 o 5 mila lire, compreso il trasporto» (Ivi, lettera di Vittorio Moschini a Luigi Coletti [17 novembre 1942]).

35 Venezia, Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e laguna, busta B10, fascicolo 3 («Guerra 1940-45 – Salvaguardia Opere d'Arte»), lettera di Vittorio Moschini alla Soprintendenza ai Monumenti, 19 novembre 1942.

36 Vedi l'elenco in Venezia, Archivio Storico Direzione regionale Musei Veneto, busta 16/1, *Provvedimenti di Guerra* (Oggetti d'arte, ricevute e recuperi), Elenco delle casse portate nella casa Canova di Possagno (13 gennaio 1943). L'elenco comprende otto casse con sculture e nove con dipinti.

tolamento»³⁷. Si trattò di fatto di uno degli ultimi invii documentati a Possagno. Alla luce della nuova situazione politica e militare determinatasi con la caduta del regime nel luglio 1943, e allo scopo di sottrarre i beni artistici al rischio di illecite sottrazioni o requisizioni da parte delle forze di occupazione tedesche, nei mesi seguenti il deposito di Possagno sarebbe stato infatti progressivamente smantellato e il suo contenuto inviato a Venezia dove, in attesa della fine del conflitto, venivano nel frattempo concentrate tutte le opere d'arte della regione³⁸.

L'elenco di Coletti

Oltre a fornire importanti informazioni sulle diverse fasi del trasporto delle opere d'arte trevigiane a Possagno, la documentazione del fondo Coletti custodisce anche gli elenchi dettagliati dei beni asportati, redatti in multiple copie e accompagnati dai rispettivi verbali di consegna (vedi Appendice)³⁹. Si tratta di documenti di grande interesse, che permettono di comprendere e mettere a fuoco più nel dettaglio le scelte di tutela operate dallo studioso – di concerto con gli uffici della Soprintendenza di Venezia – in un momento importante della sua traiettoria matura di funzionario e di ricercatore. Effettuata sulla base delle direttive impartite dal Ministero prima della guerra (che prevedevano di mettere al sicuro per prime quelle «opere di preminente interesse artistico e più esposte ai pericoli della guerra»)⁴⁰, la selezione rispecchia infatti non solo

37 Per la lista delle opere delle chiese, vedi Ivi, Spedizione da Treviso a Possagno (22 luglio 1943). Per i cuoi del Monte di Pietà, vedi FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti), lettera di Vittorio Moschini alla Cassa di Risparmio di Treviso (14 luglio 1943).

38 V. Moschini, *Vicende di guerra delle opere d'arte venete*, "Arte Veneta", I, 1947, pp. 60-66, in particolare p. 63. Sul progressivo accentramento del patrimonio artistico a Venezia dopo l'estate 1944, vedi Iannetti, *Il 'lavoro di Sisifo'*, cit. (vedi nota 1), in particolare pp. 143-144; Nezzo, *Note sul patrimonio artistico*, cit. (vedi nota 1), p. 308.

39 I verbali di consegna, redatti su moduli prestampati, includevano il nome del consegnatario e l'elenco delle opere trasportate, e riportavano come causale della consegna la loro conservazione nel luogo di raccolta designato dal Ministero «fino alla cessazione delle cause che hanno dato luogo alla rimozione»: FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti), verbali di consegna (14-16 giugno 1940).

40 La classificazione riprende quella indicata nel manuale dell'Office International des Musées nel 1939: P. Dragoni, *L'attività dell'Office International des Musées e della rivista «Mousetion» per la protezione del patrimonio artistico in caso di conflitto armato*, in *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale*, a cura di P. Dragoni e C. Paparello, Firenze 2015, pp. 17-37, in particolare p. 30; per un inquadramento generale, vedi anche A. Ducci, "Mousetion", *una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo*, "Annali di Critica d'Arte", I, 2005, pp. 287-313. Vedi inoltre E. Franchi, «Objects whose Destruction would be a Great Loss for National Artistic Heritage». The List of Works of Art and the Concept of Cultural Heritage in Italy during the Second World War, in *The Challenge of the Object. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art*, a cura di G. Grossmann e P. Krutisch, Nürberg 2013, II, pp. 440-444; C. Coccoli, I «fortilizi inespugnabili della civiltà italiana»: la protezione antiaerea del patrimonio monumentale italiano durante la seconda Guerra mondiale, in *Pensare la prevenzione. Manufatti, usi ambienti*, a cura di G. Biscontin e G. Driussi, Venezia 2010, pp. 409-418. Sulle liste di evacuazione come testimonianza della storia del gusto e del processo di evoluzione

ovvi criteri di ordine estetico e storico, ma anche gli interessi e le curiosità dello stesso Coletti. Essa riflette la capillare conoscenza del patrimonio trevigiano da parte dello studioso, che alla città e ai suoi beni artistici aveva dedicato prima della guerra due importanti e fortunate pubblicazioni: il volume divulgativo – nel senso più nobile del termine – uscito nel 1926 nella serie “Italia Artistica” diretta da Corrado Ricci per l’Istituto di Arti Grafiche di Bergamo⁴¹; e, soprattutto, la sistematica ricognizione delle opere d’arte cittadine pubblicata nel 1935 nella collana dei “Cataloghi delle cose d’arte e d’antichità d’Italia” a cura della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, uno «strumento indispensabile per ogni studioso», secondo le parole di Luigi Menegazzi, e un modello di riferimento per la dettagliata analisi materiale e l’approfondita riflessione storico-critica che lo caratterizzava⁴².

Come è facile attendersi, uno dei periodi più largamente rappresentati nella lista di Coletti è quello della pittura medievale, che da sola costituisce quasi la metà delle casse depositate a Possagno. La selezione include non solo l’intero ciclo delle Storie di Sant’Orsola di Tommaso da Modena – ben 18 colli (fig. 7), tra cui alcune scene minori come quella con il *Giudizio Finale* – ma anche una porzione degli affreschi con gli *Uomini illustri domenicani* dal Seminario Vescovile⁴³, anch’essi di Tommaso, nonché il grande frammento con la *Madonna con il Bambino e santa Margherita*, sempre dal Museo Civico, attribuito a Gentile da Fabriano (e di cui, con curioso lapsus, Coletti riportava in un primo momento l’attribuzione alternativa a Pisanello)⁴⁴. L’attenzione verso questo settore dell’arte trevigiana rispecchia non solo l’importanza degli autori e delle opere in questione ma anche la ferma convinzione, maturata da Coletti fin dagli anni venti, che fosse proprio la pittura ad affresco nelle sue varie manifestazioni a costituire una delle forme decorative più caratteristiche delle arti a Treviso, e che per

critico della storia dell’arte, vedi A. Bertinet, *Evacuer le musée, entre sauvegarde du patrimoine et histoire du goût, 1870-1940*, “Cahiers du CAP”, II, 2015, pp. 9-40.

41 L. Coletti, *Treviso*, Bergamo 1926. Sulla lunga gestazione di questo progetto editoriale e, più in generale, sui rapporti tra Coletti e Ricci, vedi anche G.M. Varanini, *Bailo, Coletti e le istituzioni trevigiane fra tradizione erudite e scelte museografiche nell’otto e novecento*, in Luigi Coletti, cit. (vedi nota 3), pp. 109-134, in particolare pp. 124-125.

42 *Catalogo delle cose d’arte e di antichità d’Italia: Treviso*, a cura di L. Coletti, Roma 1935; vedi anche A.M. Spiazzi, *Il Catalogo delle cose d’arte di Treviso*, in Luigi Coletti, cit. (vedi nota 3), pp. 205-213.

43 Tanto il frammento con i *Domenicani Illustri* quanto quello con i due *Paggi* del monumento Onigo (su cui vedi oltre) vennero staccati durante la Grande guerra, nella primavera 1918, per essere portati in salvo; l’opportunità di questo distacco generò accese polemiche tra il soprintendente Max Ongaro e la Direzione delle Belle Arti. Sull’episodio, vedi R. Bernini, *Centro e periferia: la protezione del patrimonio storico-artistico durante la prima guerra mondiale. La strategia del Ministero per la Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti*, in *La memoria della prima guerra mondiale: il patrimonio storico artistico tra tutela e valorizzazione*, a cura di A.M. Spiazzi, C. Rigoni, M. Pregnolato, Vicenza 2008, pp. 55-67, in particolare pp. 63-64.

44 Il lapsus è registrato nell’inventario di deposito stilato il giorno 16 giugno, mentre nel relativo verbale di consegna (redatto la mattina dello stesso giorno) l’affresco viene riferito alla scuola di Gentile da Fabriano. Sulle vicende attribuzionistiche del pezzo, vedi *Musei Civici di Treviso: La Pinacoteca. Vol. I: Pittura romana e gotica*, a cura di E. Cozzi, Crocetta del Montello 2013, pp. 174-177.

questo meritasse più di tutte di essere preservata dalla barbarie della guerra⁴⁵. Con la pittura di Tommaso, poi, Coletti poteva già vantare una lunga frequentazione critica, sfociata nella monografia sul pittore uscita nel 1933. Era nelle pagine di questo volume che veniva messo a punto il principio del “naturalismo tomasesco” che proprio nelle pareti della Sala del Capitolo aveva trovato la sua espressione più autentica attraverso la restituzione puntuale delle fattezze dei monaci del convento domenicano, e che evidentemente finì per ispirare in maniera decisiva anche la sua azione di tutela⁴⁶ (fig. 8).

Accanto agli affreschi del XIV e XV secolo, un altro ambito ben rappresentato è quello della pittura rinascimentale. La lista annovera capolavori indiscussi della pittura veneta del Cinquecento, tra i quali la pala di Castelfranco di Giorgione, la *Madonna* di Giovanni Bellini dal Museo Civico, la pala di Asolo di Lorenzo Lotto e il suo iconico *Ritratto di Domenicano*, i Tiziano del Duomo di Treviso e di Serravalle, e la *Crocifissione* di Jacopo Bassano già nella chiesa di San Teonisto. L'importanza di queste opere è sottolineata anche dal fatto che per alcune di esse – come la pala di Giorgione e il Bellini del Museo Civico – la Soprintendenza aveva valutato in un primo momento l'opzione di un invio separato nei rifugi predisposti nelle Marche, ai quali erano stati destinati i dipinti più preziosi dei musei del Veneto⁴⁷. Assieme ai maggiori capolavori della pittura veneta del Cinquecento, tra i dipinti asportati si conta anche una mirata selezione di opere di pittori originari di Treviso, rappresentativi di quella che Coletti, pur con le dovute cautele, cercò di definire una «scuola trevigiana»⁴⁸: è il caso della *Madonna del Fiore* e della *Madonna di San Vigilio* di Girolamo Pennacchi, detto Girolamo da Treviso il vecchio, entrambe conservate nel Duomo cittadino e, dello stesso autore, il frammento con una *Testa di Santo* dal Museo Civico, cui si aggiunse anche

45 «Affermare che a Treviso sia esistita una vera e propria «scuola pittorica» sarebbe esagerato. Ma è invece indubbio che vi sono fioriti alcuni artisti veramente ragguardevoli, e che alcune forme della decorazione pittorica vi hanno assunto uno sviluppo particolare e tipico sì da costituire un pregio singolare. È soprattutto la pittura ad affresco usata per l'abbellimento degli edifici che costituisce la caratteristica fondamentale dell'arte trevigiana»: L. Coletti, *Cenni storici sulla pittura trevigiana*, “Marca Gioiosa et Amoroza”, s.n., 1929, pp. 32-36, in particolare p. 32.

46 L. Coletti, *L'arte di Tommaso da Modena*, Bologna 1933, in particolare pp. 26-36; in generale, vedi anche T. Franco, *Luigi Coletti e la pittura del Trecento*, in Luigi Coletti, cit. (vedi nota 3), pp. 35-45.

47 Vedi FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti), lettera di Gino Fogolari a Luigi Coletti (2 marzo 1940): «nell'elenco da noi comunicato al Ministero delle opere da portare eventualmente nelle Marche sono compresi i dipinti del Lotto e di Giambellino appartenenti a cotesto Museo civico, la pala di S. Cristina e il Giorgione di Castelfranco». Per le vicende del rifugio di Sassocorvaro, vedi A. Melograni, «Per non ricordare invano». Il ‘Diario’ di Pasquale Rotondi e la corrispondenza con i colleghi delle Soprintendenze e la Direzione Generale delle Arti (1940-1946), “Bollettino d'Arte”, XXVII, 2015, pp. 115-200; C. Paparello, «Con perfetta efficienza e esemplare organizzazione». Pasquale Rotondi e la protezione antiaerea nelle Marche durante il secondo conflitto mondiale, in *In difesa dell'arte*, cit. (vedi nota 40) pp. 53-179.

48 «Parlare di una scuola trevigiana sarebbe forse fuor di luogo; purtuttavia un gruppo di pittori trevigiani, specialmente i Pennacchi, hanno caratteri che li distinguono dagli altri veneti»: Coletti, *Treviso*, cit. (vedi nota 1), p. 92.

un cospicuo gruppo di pale d'altare e dipinti devozionali di Paris Bordon⁴⁹ e la tela del 1571 con la *Processione della Santissima Annunciata* di Francesco Dominici⁵⁰.

Oltre a questi dipinti di solida e riconosciuta autografia, la lista comprende anche un piccolo numero di opere importanti ma controverse, allora al centro di accesi dibattiti attributivi. Si tratta in particolare dei due *Paggi Onigo* e della pala con l'*Incredulità di San Tommaso* dalla chiesa di San Nicolò, e della *Pietà* attribuita a Giorgione di proprietà del Monte di Pietà di Treviso. Sono opere su cui lo stesso Coletti aveva avuto modo di intervenire direttamente nelle sue pubblicazioni su Treviso del 1926 e 1935, avanzando anche proposte di grande intelligenza critica e ampia ricaduta. È questo almeno il caso dei cosiddetti *Paggi Onigo*, dallo stesso Coletti definiti «uno dei più interessanti enigmi della pittura veneta», sui quali lo studioso si era pronunciato inizialmente a favore dell'autografia di Giovanni Buonconsiglio (nome sul quale convergeranno in seguito i consensi autorevoli di Roberto Longhi e Federico Zeri), per poi ripiegare sulla più tradizionale e rassicurante attribuzione a Lorenzo Lotto già avanzata da Bernard Berenson⁵¹. Simili circostanze occorsero anche per l'*Incredulità*, la cui antica attribuzione a Sebastiano del Piombo, già recepita con scetticismo nel catalogo del 1935, fu tuttavia giustificazione sufficiente per il suo trasporto a Possagno⁵². Interessante è infine anche il caso del dipinto di proprietà del Monte di Pietà, «opera tra le più discusse della pittura veneta del XVI secolo», per la quale Coletti stesso aveva auspicato nel 1920 un prestito al Museo Civico mai concretizzatosi⁵³. Lo studioso, pur mantenendo nel suo elenco il tradizionale riferimento dubitativo a Giorgione, si era in

49 Per le opere del Duomo, vedi *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Treviso*, cit. (vedi nota 42), p. 180 (*San Lorenzo*), pp. 184-185 (*Natività*), e pp. 195-196 (*I misteri*); per le opere della Pinacoteca, G. Mariani Canova, *Paris Bordon*, Venezia 1964, pp. 89 (*Resurrezione*) e 114 (*Sacra Famiglia*).

50 Vedi *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Treviso*, cit. (vedi nota 42), pp. 197-198.

51 Vedi E.M. Dal Pozzolo, *Luigi Coletti e il Rinascimento*, in *Luigi Coletti*, cit. (vedi nota 3), pp. 47-56, in particolare p. 48.

52 *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Treviso*, cit. (vedi nota 42), pp. 403-404: «Io pure penso che questa tavola difficilmente può essere di Sebastiano e sarei tentato di attribuirlo a Girolamo da Treviso il giovane: ipotesi sulla quale so che, indipendentemente, è giunto anche il Fiocco». L'attribuzione della pala a Girolamo da Treviso era stata avanzata in un saggio del 1935: Luigi Coletti, *Gerolamo da Treviso il Giovane*, «La Critica d'Arte», I, 1935-1936, pp. 172-180, in particolare pp. 176-177. L'attribuzione a Sebastiano veniva mantenuta nella lista ufficiale delle opere da evacuare sottoposta al Ministero (vedi appendice), mentre – a segnalare una convinzione profondamente radicata nello studioso – nel relativo verbale di prelievo Coletti assegnava la pala a Girolamo da Treviso il giovane: FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti), verbale di consegna (15 giugno 1940). Il «Maestro Veneto dell'*Incredulità* di san Tommaso» viene oggi identificato con il pittore belliniano Luc'Antonio Busati: A. Tempestini, *I fratelli Busati e il maestro dell'*Incredulità* di san Tommaso*», «Studi di Storia dell'Arte», IV, 1993, pp. 27-68, in particolare p. 30.

53 «Una sala da addobbarsi con speciale decoro sarebbe dedicata alla pittura veneziana del bel cinquecento [...] al quale sarebbe da aggiungere il presunto Giorgione del Monte (a torto tanto svalutato in questi ultimi anni, e nel quale io scorgerei un calore di colorito, una concisione di disegno, una solidità di costruzione, beninteso nelle parti originali, addirittura tizianesche, senza alcuna delle fiacche esuberanze pordenoniane»: L. Coletti, *Per la ricostruzione e il riordinamento della Pinacoteca di Treviso*, «Arte Nostra», I, 1920, pp. 1-10, in particolare p. 8.

realtà pronunciato con scetticismo sull'autografia giorgionesca fin dal 1935, ritenendo però che il quadro meritasse un «apprezzamento, se non alto come quello della critica antica, nemmeno basso come quella più recente»⁵⁴.

Per quanto quantitativamente modesta, almeno rispetto alla componente pittorica, significativa è l'attenzione riservata da Coletti alle arti plastiche e agli oggetti liturgici. Questi ultimi sono rappresentati dal cosiddetto «reliquario 1352» del Museo Civico e, soprattutto, dal paliotto con il *Giudizio Universale* del Duomo di Treviso, uno degli esempi più importanti di scultura lignea veneziana del XIV secolo e di cui Coletti, nel catalogo del 1935, riportava il giudizio entusiasta di Adolfo Venturi che lo riteneva «veramente degno di ammirazione»⁵⁵. Quanto alla scultura, nella lista sono presenti tre oggetti di proprietà del Museo Civico: la *Venere o Flora* di Giovanni Marchiori (1696-1778), un frammento acquisito nel 1881 dalla collezione Sugana, probabilmente privilegiato rispetto ad altre opere dello stesso autore conservate nel Museo per la sua provenienza illustre e per il suo particolare stato di conservazione⁵⁶; la *Testa di Faunessa* di Luigi Borro (1826-1886), opera di grande virtuosismo di uno tra i maggiori scultori trevigiani dell'Ottocento⁵⁷; e, soprattutto, il *Busto di Marianna Angeli Pascoli* di Antonio Canova (1757-1822), una scultura acquisita dal Museo Civico nel 1936 su impulso di Coletti e in seguito dallo stesso pubblicata in un saggio importante ma poco fortunato del 1937 che anticipa alcune formulazioni critiche che saranno in seguito sviluppate per la mostra canoviana del 1957⁵⁸.

Un altro aspetto peculiare della lista è la presenza di alcuni notevoli manufatti archeologici, che segnala l'estensione degli interessi di ricerca e salvaguardia di Coletti ben oltre il campo tradizionale della pittura e della scultura. Rientrano in questa categoria i cinque celebri dischi votivi paleoveneti in lamina di bronzo provenienti da Montebelluna⁵⁹ e, soprattutto, le «spade di bronzo preromane trovate negli scavi sul Sile a

54 *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Treviso*, cit. (vedi nota 42), p. 45.

55 Ivi, p. 197.

56 Le parole di Coletti rivelano il fascino che questa scultura di Giovanni Marchiori dovette esercitare su di lui: «Colto da scrupoli, in vecchiezza [Marchiori] ruppe a colpi di martello una statua di Venere (o piuttosto Flora?) che, bellissima, egli aveva scolpito e della quale rimane in Museo la testa; essa nella morbida, squisita delicatezza del modellato lascia comprendere qual dovesse essere la seducente formosità di quella statua» (Coletti, *Treviso*, cit. [vedi nota 41], p. 129).

57 Su questa scultura, acquisita dal Museo nel 1896, vedi N. Barbantini, *Lo scultore Luigi Borro*, Treviso 1955, p. 54, che segnala due ulteriori esemplari in collezioni private veneziane. Nonostante non fosse uno specialista di scultura dell'Ottocento, Coletti doveva essere ben informato sulle vicende critiche e biografiche di Luigi Borro: nel 1920, per esempio, scriveva con rimpianto del mancato acquisto dagli eredi della sua raccolta di quadri e sculture da parte del comune di Treviso (Coletti, *Per la ricostruzione*, cit. [vedi nota 53], p. 2).

58 Vedi L. Coletti, *Inediti canoviani*, Treviso 1927. Vedi anche R. Varese, *Coletti scopre Canova*, in *Luigi Coletti*, cit. (vedi nota 3), pp. 57-74.

59 Sui cosiddetti «dischi di Montebelluna», vedi G. Fogolari, *Dischi bronzei figurati di Treviso*, «Bollettino d'arte», XLVI, 1956, pp. 1-10; M.E. Gerhardinger, *Reperti paleoveneti del Museo Civico di Treviso*, Roma 1991, pp. 113-123.

valle e monte della città di Treviso». Si tratta di oggetti a cui Coletti dedicò una speciale attenzione nelle sue pubblicazioni su Treviso. Nella guida del 1926, per esempio, lo studioso elogiava le spade per la loro finitezza tecnica, indizio di rapporti commerciali intrattenuti dagli antichi abitanti di Treviso con il mondo egeo⁶⁰. Questo giudizio veniva ribadito anche nell'introduzione del catalogo dei beni trevigiani del 1935, dove le spade venivano interpretate come «documenti certi che il paese dove sorge Treviso [era stato] abitato anticamente da popolazioni preistoriche, le quali probabilmente seguivano il rito dell'umazione ed apparirebbero pertanto piuttosto apparentate col ceppo che ora si designa appenninico»⁶¹.

Non mancano infine anche alcune opere di importanza apparentemente secondaria, la cui tutela sembra rispondere – più che ai criteri di eccezionalità fissati dal Ministero – agli interessi personali dello studioso e alle sue convinzioni circa la loro autografia. È senz'altro questo il caso del trittico con *La Vergine con il Bambino, e i santi Bartolomeo e Prodocimo* attribuito a Cima da Conegliano e proveniente dalla chiesa di San Leonardo a Treviso. Si tratta di un'opera che viene oggi per lo più assegnata alla bottega del maestro coneglianese⁶², ma per la quale Coletti fin dai primi anni venti si era speso in prima persona per promuoverne il restauro e il conseguente recupero critico nella convinzione che si trattasse di un dipinto integralmente autografo. In un articolo uscito nel 1920 nel primo numero della rivista di divulgazione *Arte Nostra*, lo studioso aveva per primo rilevato l'interesse di questo trittico, che allora si trovava pesantemente alterato da ricuciture ed estese ridipinture: «questo trittico, ricomposto, ripulito, racchiuso in una degna cornice, potrebbe diventare un ottimo pezzo da galleria»⁶³. Il successivo restauro aveva in effetti permesso un recupero materiale dell'opera, senza tuttavia generare quell'ampio consenso forse auspicato da Coletti⁶⁴. La sua inclusione nell'elenco delle opere da salvare testimonia la coerenza critica dello studioso, che venne ulteriormente ribadita e rafforzata nella monografia del 1959 dedicata a Cima, nel quale il trittico veniva inserito tra le opere di piena e integrale autografia⁶⁵.

60 Coletti, *Treviso*, cit. (vedi nota 41), p. 16.

61 *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Treviso*, cit. (vedi nota 42), p. 5.

62 L. Menegazzi, *Cima da Conegliano*, Treviso 1981, p. 145; P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983, p. 146, cat. 136.

63 Coletti, *Per la ricostruzione*, cit. (vedi nota 53), p. 7. Il dipinto portava allora una vecchia attribuzione alla scuola di Giovanni Bellini.

64 Il restauro venne eseguito da Carlo Linzi nel 1921: FBSR, busta XVIII, fascicolo H3 ("Trasporto opere d'arte per causa guerra"), preventivo di Carlo Linzi (3 marzo 1921). Su questo restauro, vedi M. Boscolo Marchi e D. Ferrara, *Restauro tra Venezia e Milano: Ettore Modigliani e Gino Fogolari*, in *Ettore Modigliani soprintendente. Dal primo Novecento alle leggi razziali*, a cura di E. Pellegrini, Milano 2021, pp. 151-174, in particolare p. 156. Sulla figura del restauratore trevigiano Carlo Linzi (1857-1942), vedi inoltre A.P. Torresi, *L'Ottocento da riscoprire. Arte e restauro nella vita e negli scritti di Ulisse Forni, Alessandro Mantovani e Carlo Linzi*, Ferrara 1995, in particolare pp. 105-118.

65 L. Coletti, *Cima da Conegliano*, Venezia 1959, p. 92 («per lo più trascurato dalla critica, ma a mio avviso autografo»).

Un'altra presenza per molti versi sorprendente è quella di un dipinto anonimo raffigurante un'Adorazione dei pastori, indicato nelle liste come «Soluti Opus» dall'iscrizione presente nel cartellino inferiore. Questa tela – che, sottratta dal Museo nel 1950, risulta attualmente dispersa⁶⁶ – costituiva in origine uno dei pezzi più pregiati della quadreria di Margherita Grimaldi Prati acquisita dal Museo Civico nel 1881, dove era registrata con una delle valutazioni più alte per la presenza della presunta firma dell'artista e per l'ipotetica associazione niente meno che a Lorenzo Lotto⁶⁷. Nonostante questa prestigiosa attribuzione, il dipinto non venne tuttavia mai pubblicato. Illustrando l'opera nel suo articolo del 1927 sul “Bollettino d'arte” (fig. 9), Coletti riproduceva quello che egli riteneva essere un «quadro di scuola trevigiana» giudicandolo «un piccolo enigma tuttora... insoluto»: mentre rifiutava giustamente ogni associazione con Lotto, lo studioso suggeriva invece una possibile relazione con l'Adorazione del Capriolo di proprietà dello stesso Museo, un quadro firmato e datato anch'esso inserito tra le opere evacuate dal Museo nel giugno 1940⁶⁸. Vista la qualità in apparenza modesta del dipinto, si può ipotizzare che la scelta di includerlo tra le opere di preminente interesse artistico fosse stata dettata non solo dalla volontà di rispettare l'alta valutazione assegnata nell'inventario Grimaldi Prati, ma anche dalla possibile intenzione da parte di Coletti di ritornare su un tema a lui caro, come quello della pittura di Lorenzo Lotto e dei suoi seguaci locali, al quale aveva già dedicato prima della guerra alcune scoperte importanti⁶⁹.

Oltre alle opere presenti nella lista ed effettivamente trasportate nel deposito di Possagno, notevoli sono infine anche le assenze. Un caso su tutti è quello della pala di Lorenzo Lotto a Santa Cristina al Tiverone, uno dei capolavori assoluti della pittura del primo Cinquecento nel territorio trevigiano. Per via della sua collocazione in una remota pieve posta a una dozzina di chilometri dal centro di Treviso e lontana da ogni

66 F. Gasparini, *Le origini della pinacoteca comunale di Treviso*, tesi di laurea, Università di Padova, a.a. 1978-1979, p. 21.

67 «Quadro ad olio in tavola rappresentante l'Adorazione dei Magi [sic] dipinto da Lorenzo Lotto; con cornice dorata. Il suddetto essendo firmato merita assai, e le do valore di lire 2000. Del Soluti»: S. Zanandrea, *L'eredità Prati Grimaldi*, in *Una Pinacoteca per l'Ottocento*, catalogo della mostra (Treviso, Museo Civico Luigi Bailo, 13 marzo-25 giugno 2000), a cura di E. Manzato e G.C.F. Villa, Treviso 2000, pp. 67-84, in particolare p. 77.

68 L. Coletti, *La Pinacoteca Comunale di Treviso e il suo riordinamento*, “Bollettino d'Arte”, XX, 1927, pp. 468-479, in particolare p. 476.

69 A. Coletti si deve infatti la riscoperta e pubblicazione del *Ritratto di giovane gentiluomo* dalla collezione Rover poi passato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia: vedi L. Coletti, *Un ritratto di Lorenzo Lotto*, “L'Arte”, XXXIII, 1930, pp. 467-471. Le vicende del rinvenimento e acquisizione del dipinto sono state ricostruite da M. Ceriana, «La sola brama di arricchire d'opere egregie questa Galleria». *Acquisti lotteschi per le Gallerie dell'Accademia*, in *Omaggio a Lorenzo Lotto. I dipinti dell'Ermitage alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 24 novembre 2011-26 febbraio 2012), a cura di R. Battaglia e M. Ceriana, Venezia 2011, pp. 59-85, in particolare pp. 72-77; e, più di recente, da A. Cutullè, *Coletti, Fogolari, Pelliccioli: la scoperta, l'acquisto e il restauro del Ritratto di giovane gentiluomo di Lorenzo Lotto*, in *Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo*, a cura di S. Cecchini, M.B. Failla, F. Giacomini, C. Piva, Genova 2022, pp. 211-224.

possibile obiettivo militare, il dipinto non era stato inizialmente inserito nella lista di opere da asportare, venendo considerato da Coletti «abbastanza protetto da eventuali pericoli aerei» grazie al suo isolamento campestre⁷⁰. Non è escluso che nella scelta di lasciare il capolavoro *in situ* abbia influito anche il ricordo della fiera opposizione della popolazione locale al suo prelevamento durante il primo conflitto mondiale⁷¹. Lo stato della pala veniva comunque monitorato periodicamente, come testimonia il sopralluogo effettuato da Coletti, Moschini, Pallucchini, Pelliccioli e Pavan il 2 giugno 1941 per verificare non solo le condizioni dell'opera (che presentava solo «qualche piccolo sollevamento del colore, per adesso non pericoloso») ma anche le misure di vigilanza poste in atto localmente. In quella circostanza, la sicurezza del sito parve subito meno solida di quanto originariamente prospettato, come lo stesso Moschini rimproverava al parroco della pieve:

Per quanto a noi sul momento riuscisse comodo entrare liberamente nella cappella ed esaminare da vicino il dipinto, abbiamo dovuto notare con rincrescimento che altri di meno buone intenzioni avrebbero potuto addirittura portarsi via il quadro sulla loro automobile, mancando completamente qualsiasi custode, sacrestano, anzi qualsiasi testimone, essendo il luogo del tutto deserto. Dovendo ripartire in fretta non abbiamo potuto venire a trovare per parlare anche di questo. Ma ora è nostro dovere, nel comune interesse, raccomandarvi caldamente di provvedere adeguatamente alla custodia di un così grande capolavoro. Non è davvero prudente lasciare aperta, senza nessuno, la cappella dove trovasi quell'opera insigne. Vi preghiamo quindi di volerci cortesemente riferire al più presto circa i provvedimenti che siete disposto ad adottare per garantire in pieno la sicurezza di un capolavoro come quello che la vostra chiesa possiede⁷².

Alle rimostranze di Moschini, il curato rispose prontamente rassicurando il soprintendente che il «nostro tesoro sta sempre chiuso con buona chiave», ricordando altresì come «il vicinato può sorvegliare e sorveglia in verità tutti quelli che entrano ed escono

⁷⁰ FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti), lettera di Luigi Coletti a Gino Fogolari (29 febbraio 1940).

⁷¹ G. Fogolari, *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli di guerra (1915-1917)*, Roma 1917, pp. 199, 216: «Vivaci opposizioni sorgevano per il ritiro della bellissima pala di Lorenzo Lotto della chiesetta campestre di Santa Cristina al Tivarone, da parte del parroco e del popolo; e neppur il benevolo intervento del Vescovo di Treviso riusciva a vincerle (...) il comm. Colasanti otteneva in consegna il Lorenzo Lotto di S. Cristina al Tivarone, presso Treviso, dipinto di meravigliosa bellezza e uno dei più preziosi del Veneto, pel quale già tanto avevano dovuto contrastare invano e il bravo dott. Coletti e questo Soprintendente, in tempi in cui era lecito protestare e resistere ai nostri ordini». Sul tema dell'opposizione popolare all'evacuazione delle opere d'arte, vedi anche M. Nezzo, *Critica d'arte in guerra. Oggetti 1914-1920*, Vicenza 2003, pp. 29-30.

⁷² FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti), lettera di Vittorio Moschini alla Direzione Generale delle Belle Arti (2 giugno 1941). Per le vicende conservative del dipinto, vedi G. Delfini, *Storia della conservazione*, in *Lotto in Veneto*, cit. (vedi nota 28), pp. 20-21.

dal tempio»⁷³. Tanto bastò per chiudere la questione, almeno fino agli inizi del 1943, quando il problema della protezione della pala del Lotto riemerse in tutta la sua gravità anche alla luce delle mutate condizioni politiche e militari. Il 4 gennaio 1943 Moschini contattava nuovamente Coletti e il Comitato di Protezione Antiaerea per ribadire come a suo avviso la pala, per essere «abbastanza lontana da prevedibili obiettivi di eventuali incursioni aeree nemiche», risultasse sufficientemente protetta⁷⁴. Nel giugno di quell'anno, però, il soprintendente tornava a domandarsi se «fatti nuovi consiglino di portare senz'altro altrove il dipinto del Lotto»⁷⁵, proposito cui veniva infine dato coerente seguito durante la stessa estate quando, in conseguenza dell'aumentata importanza militare che la zona stava assumendo, Moschini comunicava al ministero che la pala di Santa Cristina era stata finalmente portata al sicuro a Possagno, sottraendola così a eventuali rischi di danneggiamenti dovuti alle sempre più frequenti incursioni aeree degli Alleati nell'alta Italia⁷⁶.

Conclusion

Le vicende che abbiamo avuto modo di ripercorrere fin qui consentono di mettere in luce il ruolo di primo piano svolto da Luigi Coletti nel programma di protezione del patrimonio artistico trevigiano nel corso del secondo conflitto mondiale, evidenziando le scelte di difesa attuate dallo studioso. La selezione delle opere non solo permette di tracciare una mappa attendibile delle maggiori occorrenze artistiche a Treviso e nella sua provincia, ma fornisce anche un riflesso concreto e tangibile degli interessi di Coletti. Grazie all'ampia tipologia degli oggetti selezionati – che include non solo dipinti e sculture, ma anche reperti archeologici e beni liturgici – sembra trasparire l'intenzione di tratteggiare una sorta di compendio delle maggiori evidenze artistiche di Treviso: di fornire, cioè, uno spaccato fedele dell'evoluzione delle arti nella città e nel suo territorio nel lungo periodo.

73 Nella sua risposta al soprintendente, in seguito inoltrata anche a Coletti, il parroco rispondeva piccato che «quel sacello dove si conserva il nostro tesoro sta sempre chiuso con buona chiave, eccetto che durante le funzioni di chiesa. In quella mattina fino alle ore 8.30 era stato adibito per una funzione che colà si compiva. Purtroppo il sagrestano si dimenticò di chiuderlo subito e restò aperto fino a mezzogiorno. Ma fu un puro caso. Più severamente ancora adesso gli ho imposto il dovere di tenerlo chiuso, e io stesso sorveglierò che l'ordine venga adempiuto. E posso ancora assicurare che col tener chiuso durante il giorno le due porte laterali della chiesa tutto il vicinato può sorvegliare e sorveglia in verità tutti quelli che entrano ed escono dal tempio»: FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti), lettera di don Lorenzo Tognana a Vittorio Moschini (5 giugno 1941). Sulla vicenda ritorna brevemente anche E. Francescutti, *Madonna con il Bambino tra i santi Pietro, Cristina, Liberale e Girolamo (Pala di Santa Cristina al Tiverone)*, in *Lotto in Veneto*, cit. (vedi nota 28), pp. 10-19.

74 FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti), lettera di Vittorio Moschini a Luigi Coletti (4 gennaio 1943).

75 Ivi, lettera di Vittorio Moschini a Luigi Coletti (14 luglio 1943).

76 ASR, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti*, II divisione, busta 101 ("ricoveri"), lettera di Vittorio Moschini alla Direzione Generale delle Belle Arti (27 agosto 1943).

La “lista” di Coletti – come analoghe iniziative classificatorie intraprese senza sosta nel corso della guerra⁷⁷ – costringe dunque a fare i conti col rapporto che inevitabilmente viene a instaurarsi, nelle condizioni di eccezionalità bellica, tra tutela e qualità artistica, tra l’azione del preservare e la scelta dell’oggetto preservato. Quali criteri adottare nella selezione del materiale? Nella sua indagine sul ricovero delle opere venete a Praglia nel 1942-1943, Marta Nezzo ha evidenziato la costante negoziazione tra le necessità di tutela individuate nel periodo prebellico – basate per lo più sulla definizione della qualità intrinseca e materiale di un oggetto e dei suoi rapporti con il contesto – e la pressione dell’attualità durante le fasi più acute del conflitto, che spesso costrinse i funzionari a scendere a patti con esigenze di diversa natura, materiali, morali, politiche: l’urgenza del presente, per usare le parole della studiosa, diventa così «l’unico orizzonte estetico realmente legittimante» nell’azione di salvaguardia⁷⁸. Il caso di Coletti matura in un contesto diverso, in cui la minore pressione esercitata dalla situazione bellica lascia ancora degli spazi di intervento ai funzionari locali. La scelta di alcuni oggetti – come il trittico di Cima oppure la perduta *Adorazione* detta del “Soluti” – sembra esulare infatti dal criterio di oggettiva eccezionalità fissato dal Ministero e dalle ulteriori categorie critiche elaborate dagli storici dell’arte prima della guerra, per sfociare nella sfera delle priorità personali. È l’agenda dello studioso, con i suoi interessi e le sue idiosincrasie, a prendere così forma nella lista delle opere da evacuare.

Ciò non toglie l’assoluta efficacia dell’azione di tutela, testimoniata dall’esiguità dei danni patiti dal patrimonio mobile trevigiano durante la guerra. L’operazione di messa in sicurezza del patrimonio artistico trevigiano svolta tra 1940 e 1943 fu probabilmente meno sistematica di quella svolta durante la Grande Guerra (che interessò un maggior numero di località collocate lungo la linea del fronte, le quali vennero quasi integralmente spogliate dei loro beni artistici), ma non per questo fu meno provvidenziale. Nell’aprile 1944 la città di Treviso fu pesantemente colpita da un bombardamento alleato che distrusse molti edifici del centro storico, tra cui il Museo Civico e, in misura minore, il capitolo dei domenicani presso il seminario vescovile⁷⁹. Fu solo grazie al tempestivo spostamento delle opere nel 1940 che non si registrarono perdite notevoli nel patrimonio artistico mobile della città che, alla conclusione del conflitto, poteva così dirsi completamente intatto.

⁷⁷ La comprensibile esigenza burocratica di verbalizzare ogni passaggio portò nel corso del conflitto all’elaborazione di numerose liste al fine di organizzare e monitorare gli spostamenti delle opere: vedi per esempio A. Melograni, *La “lista di Toesca”: il salvataggio delle opere d’arte italiane durante la guerra e la collaborazione con la Direzione Generale delle Arti (1943)*, in *Pietro Toesca e la sua eredità*, a cura di N. Barbolani di Montauto, M. Gianandrea, S. Pierguidi, M. Ruffini, Roma 2020, pp. 207-238; A. Bernardini, *Le liste di Pasquale Rotondi*, in *Arte Liberata*, cit. (vedi nota 2), pp. 119-129.

⁷⁸ Nezzo, *Note sul patrimonio artistico*, cit. (vedi nota 1), p. 295.

⁷⁹ Per i danni subiti dal patrimonio monumentale di Treviso, vedi *Mostra della ricostruzione degli edifici storici ed artistici danneggiati dalla guerra*, Treviso 1952, pp. 50-51 (Capitolo dei Domenicani), 65 (Museo civico).

Appunto manoscritto di Luigi Coletti su carta intestata de «La Commissione di Vigilanza della Gypsooteca Canoviana» con la descrizione del contenuto delle 44 casse depositate a Possagno, controfirmata da Siro Serafin: FBSR, *Carte ordinate da Fernando Coletti*, fascicolo 18 (Soprintendenza Venezia-Ispettore Monumenti), Elenco provvisorio opere depositate a Possagno (14-16 giugno 1940). Con la sola eccezione delle opere più conosciute, sono forniti in nota i riferimenti catalografici più rilevanti, in taluni casi con precedenza alle citazioni dirette dagli scritti di Coletti.

Elenco provvisorio

Opere d'arte in deposito per conto della R/a soprintendenza alle Gallerie

14 giugno 1940, XVIII

- 1 cassa – Castelfranco Duomo, Madonna di Giorgione (torre)
- 2 cassa – Asolo Duomo, Assunta di Lotto (torre)
- 3 gabbia – Castelfranco Duomo, quattro ovali con affreschi Paolo Veronese (1° sala)¹

15 giugno 1940

- 4 gabbia – Treviso Duomo, paliotto (1° sala)²
- 5 cassa – San Teonisto, Crocifissione Bassano (1° sala)³
- 6 cassa – Capitolo, frati Tommaso (1° sala)⁴
- 7 cassa – San Nicolò, paggi Lotto (1° sala)⁵
- 8 cassa – S. Nicolò, Incredulità san Tommaso (1° sala)⁶
- 9 cassa – Duomo Treviso, a) Paris Bordon S. Lorenzo⁷; b). Paris Bordon Misteri⁸; c) Paris Bordon Presepio⁹; Girolamo Treviso S. Vigilio¹⁰ (1° sala)

1 L. Coletti, *Paolo Veronese e la pittura a Verona nel suo tempo*, Pisa 1941, p. 90.

2 *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Treviso*, a cura di L. Coletti, Roma 1935, pp. 197-200, n. 370.

3 *Musei civici di Treviso. La Pinacoteca: II. Pittura rinascimentale e barocca*, a cura di E. Manzato e S. Marinelli, Crocetta del Montello 2019, pp. 122-126, cat. 52.

4 Si tratta dei *Frati* della parete settentrionale e dei due *Cardinali* della meridionale, già strappati nel 1918 e trasportati su tela: vedi L. Coletti, *L'arte di Tommaso da Modena*, Bologna 1933, p. 151.

5 *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, cit. (vedi nota 2), pp. 395-399, n. 786.

6 Ivi, pp. 403-404, n. 794.

7 Ivi, p. 180, n. 331.

8 Ivi, pp. 195-196, n. 364.

9 Ivi, pp. 184-85, n. 339.

10 Ivi, p. 172, n. 314.

- 10 cassa – Duomo Treviso, a) Girolamo Treviso Madonna Fiore¹¹; b) Domenici, Processione¹² (1° sala)
- 11 cassa – Duomo Treviso, Assunta Tiziano (torre)¹³
- 12 cassa – Museo Treviso a) Canova busto Pascoli¹⁴ b) dischi bronzo¹⁵ (torre)
- 13 cassa – Museo Treviso, reliquario 1352 (torre)¹⁶
- 14 cassa – Museo Treviso, a) Giambellino¹⁷, b) Guardi¹⁸, c) Longhi¹⁹, d) Girolamo Treviso,²⁰ e) G.B. Tiepolo²¹, g) Opus soluti, h) Lotto,²² i) Appiani²³ (torre)
- 15 gabbia – Museo Treviso, Croce XIII (torre)²⁴
- 16 cassa – Museo Treviso, spade (torre)²⁵
- 17 gabbia – Duomo Castelfranco, 3 affreschi Veronese (1° sala)²⁶
- 18 cassa – Monte pietà Treviso, attribuito Giorgione (torre)²⁷
- 19 gabbia – Museo Treviso, Tommaso Modena, martirio (2° sala)²⁸
- 20 gabbia – Museo Treviso, Tommaso Modena, annunciata (1° sala)²⁹
- 21 gabbia – Museo Treviso, Tommaso Modena, sogno (2° sala)³⁰
- 22 gabbia – Museo Treviso, Tommaso Modena, partenza da Roma (2° sala)³¹
- 23 gabbia – Museo Treviso, Tommaso Modena, piccolo S. Orsola (1° sala)³²
- 24 gabbia – Museo Treviso, Tommaso Modena, seconda navigazione (1° sala)³³
- 25 gabbia – Museo Treviso, Tommaso Modena, angelo (1° sala)³⁴
- 26 gabbia – Museo Treviso, Tommaso Modena, Madonna (1° sala)³⁵
- 27 gabbia – Museo Treviso, Tommaso Modena, rinuncia papa (2° sala)³⁶

11 Ivi, p. 170, n. 313.

12 Ivi, pp. 197-97, n. 365.

13 Ivi, pp. 162-165, n. 304.

14 *Guida al Museo Civico di Treviso*, a cura di L. Coletti e L. Menegazzi, Treviso 1959, fig. 43.

15 Ivi, fig. 1.

16 *Musei civici di Treviso. La Pinacoteca: I. Pittura romanica e gotica*, a cura di E. Cozzi, Crocetta del Montello 2013, pp. 236-239, cat. 95.

17 *Musei civici di Treviso. II. Pittura rinascimentale e barocca*, cit. (vedi nota 3), p. 62, cat. 9.

18 *Guida al Museo Civico di Treviso*, cit. (vedi nota 14), fig. 37.

19 Ivi, fig. 41.

20 *Musei civici di Treviso. II. Pittura rinascimentale e barocca*, cit. (vedi nota 3), p. 69, cat. 14.

21 *Guida al Museo Civico di Treviso*, cit. (vedi nota 14), fig. 39.

22 *Musei civici di Treviso. II. Pittura rinascimentale e barocca*, cit. (vedi nota 3), pp. 87-90, cat. 29.

23 *Guida al Museo Civico di Treviso*, cit. (vedi nota 14), fig. 44.

24 *Musei civici di Treviso. I. Pittura romanica e gotica*, cit. (vedi nota 16), p. 240, cat. 96.

25 *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, cit. (vedi nota 2), p. 5.

26 Coletti, *Paolo Veronese*, cit. (vedi nota 1), p. 91.

27 *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, cit. (vedi nota 2), p. 197-97, n. 365.

28 *Musei civici di Treviso. I. Pittura romanica e gotica*, cit. (vedi nota 16), pp. 126-127, cat. 36.

29 Ivi, pp. 102-103, cat. 24.

30 Ivi, pp. 116-117, cat. 31.

31 Ivi, pp. 120-121, cat. 33.

32 Ivi, pp. 128-129, cat. 37.

33 Ivi, pp. 122-123, cat. 34.

34 Ivi, pp. 162-162, cat. 63.

35 Ivi, pp. 132-133, cat. 39.

36 Ivi, pp. 118-119, cat. 32.

- 28 gabbia – Museo Treviso, a) Capriolo,³⁷ b) Paris Bordon Ospedale³⁸
 29 cassa – Museo Treviso a) Annunziata Mantovana³⁹ b) Paris Bordon Mandruzzato⁴⁰

16 giugno 1940

- 30 gabbia – Museo Treviso, T. da Modena, Cristo e apostolo (1° sala)⁴¹
 31 gabbia – Museo Treviso, Pisa Gentile da Fabriano Madonna (1° sala)⁴²
 32 gabbia – Duomo Serravalle, Pala Tiziano (2° sala)
 33 gabbia – Duomo Conegliano, pala Cima (2° sala, provv. atrio)
 34 gabbia – San Leonardo Treviso, trittico Cima (torre)
 35 gabbia – Museo Treviso, T. da Modena Inferno (1° sala)⁴³
 36 gabbia – Museo Treviso T. da Modena, [...] (1° sala)⁴⁴
 37 cassa – Museo Treviso, Marchiori Testa di flora (1° sala)
 38 cassa – Museo Treviso, Bozzo Faunessa (1° sala)
 39 gabbia – Museo Treviso, T. da Modena 1° navigazione (2° sala, provv. atrio)⁴⁵
 40 gabbia – Museo Treviso T. da Modena S. Orsola e il papa (2° sala, provv. atrio)⁴⁶
 41 gabbia – Museo Treviso T. da Modena La lettura della Lettera (2° sala, provv. atrio)⁴⁷
 42 gabbia speciale – Museo Treviso T. da Modena Battesimo (2° sala, provv. atrio)⁴⁸
 43 gabbia – Museo Treviso T. da Modena Congedo (2° sala, provv. atrio)⁴⁹
 44 gabbia – Museo Treviso T. da Modena Partenza ambasciatori (2° sala, provv. atrio)⁵⁰

Riassunto

Atrio (provvisoriamente) 7

1° sala 18

2° sala 5

torre 14

37 *Musei civici di Treviso. II. Pittura rinascimentale e barocca*, cit. (vedi nota 3), p. 82, cat. 24.

38 Ivi, pp. 112-114, cat. 46.

39 Non identificabile. Potrebbe trattarsi del presunto bozzetto dell'*Annunciazione* di Tiziano nel Duomo di Treviso, allora di proprietà Monterumici e ricordato da Coletti in un saggio del 1920 in cui ne riferiva l'imminente deposito nella Pinacoteca da parte dei proprietari (vedi L. Coletti, *Per la ricostruzione e il riordinamento della Pinacoteca di Treviso*, "Arte Nostra", I, 1920, pp. 1-10, in particolare p. 8).

40 *Musei civici di Treviso. II. Pittura rinascimentale e barocca*, cit. (vedi nota 3), pp. 117-119, cat. 49.

41 *Musei civici di Treviso. I. Pittura romanica e gotica*, cit. (vedi nota 16), pp. 150-151, cat. 56.

42 Ivi, pp. 174-177, cat. 67.

43 Ivi, pp. 152-153, cat. 58.

44 In questo punto la grafia è illeggibile, e il soggetto quindi non identificabile.

45 *Musei civici di Treviso. I. Pittura romanica e gotica*, cit. (vedi nota 16), pp. 112-113, cat. 29.

46 Ivi, pp. 114-115, cat. 30.

47 Ivi, pp. 106-107, cat. 26.

48 Ivi, pp. 110-111, cat. 28.

49 Ivi, pp. 108-109, cat. 27.

50 Ivi, pp. 104-105, cat. 25.

1. Giuseppe Mazzotti, *Le casse con i dipinti depositate di fronte al Duomo di Treviso il 15 giugno 1940*, Treviso, Archivio Fotografico della Fondazione Mazzotti, c/o FAST – Foto Archivio Storico Trevigiano della Provincia di Treviso, inv. 3728



2. Giuseppe Mazzotti, *Luigi Coletti supervisiona le operazioni di rimozione dell'affresco con Sant'Orsola e il papa escono da Roma di Tommaso da Modena*, Treviso, Archivio Fotografico della Fondazione Mazzotti, c/o FAST – Foto Archivio Storico Trevigiano della Provincia di Treviso, inv. 3732





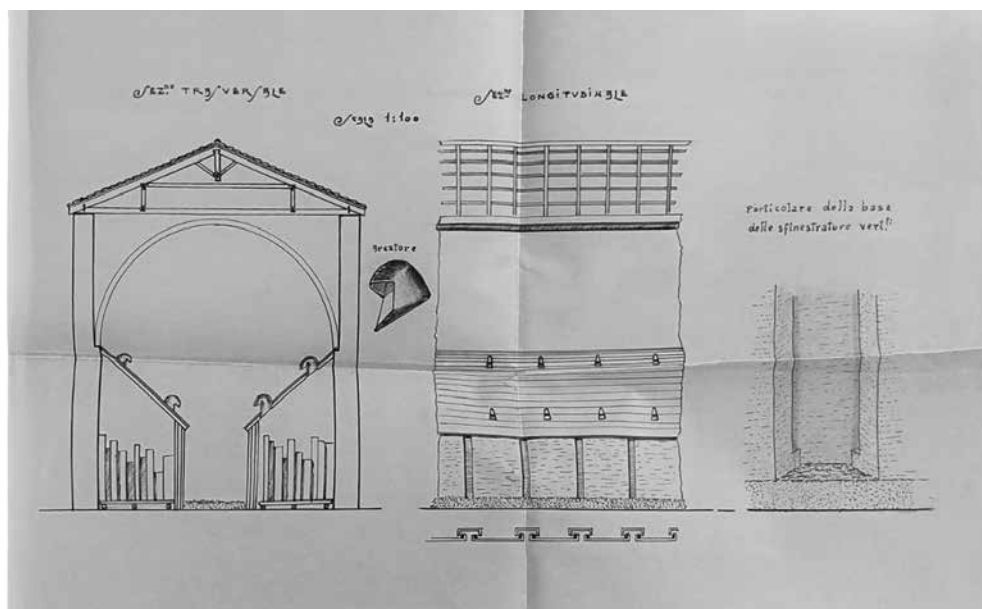
3. Giuseppe Mazzotti, *Movimentazione della gabbia con l'affresco con Sant'Orsola e il papa escono da Roma di Tommaso da Modena*, Treviso, Archivio Fotografico della Fondazione Mazzotti, c/o FAST – Foto Archivio Storico Trevigiano della Provincia di Treviso, inv. 3729



4. Giuseppe Mazzotti, *Il restauratore Domenico Prosdocimi (?) procede all'applicazione di veline protettive sugli affreschi di Tommaso da Modena*, Treviso, Archivio Fotografico della Fondazione Mazzotti, c/o FAST – Foto Archivio Storico Trevigiano della Provincia di Treviso, inv. 3733



5. Anonimo, *Scarico delle casse di dipinti veneziani provenienti dal deposito di Carceri, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, inv. MPI 6105644*



6. Progetto per la realizzazione di recinti aerati per la difesa delle casse da eventuali ordigni incendiari, Venezia, Archivio della Soprintendenza ai Beni Monumentali



7. Giuseppe Mazzotti, *Le gabbie con gli affreschi di Tommaso pronte per l'evacuazione il 15 giugno 1940*, Treviso, Archivio Fotografico della Fondazione Mazzotti, c/o FAST – Foto Archivio Storico Trevigiano della Provincia di Treviso, inv. 3730



8. Giuseppe Mazzotti, *Gli affreschi con gli Uomini illustri nel chiostro di San Nicolò il 15 giugno 1940*, Treviso, Archivio Fotografico della Fondazione Mazzotti, c/o FAST – Foto Archivio Storico Trevigiano della Provincia di Treviso, inv. 3731



Fig. 8. — Treviso: Pinacoteca - «Opus Soluti»: Presepio.

Probabilmente nessuna di queste tre Madonne è dovuta completamente alla mano del Maestro; e per avere l'originale interamente autografo, bisognerebbe poterle sovrapporre tutte e tre. Fatto il disegno identico per tutte, e senza dubbio tutto del Maestro, egli dovette poi compiacersi di mettere in tutte il suo pennello, eseguendo in ciascuna parti diverse e lasciando il resto da compiere agli scolari.

Dei tre esemplari il più scadente e quindi il meno autenticamente belliniano è senza dubbio, anche per il fondo a raggiera, espediente un po' grossolano, seguito spesso da scolari, e imitatori (per es. Pier Maria Pennacchi nella Madonna della Sagristia della Salute, quello di Berlino (6), chechè dica il catalogo, per il quale invece l'esemplare di Treviso non sarebbe che una copia).

Ottimi e, in complesso, non molto guasti gli esemplari di Bergamo e di Treviso (in questo lo sfondo, e specialmente il paese, è ridipinto). Ma, chi li confronti attentamente noterà in entrambi un certo squilibrio e pregi nell'uno che nell'altro mancano. Così noi potremmo ammettere volentieri che nell'esemplare trevigiano la Madonna, dai lineamenti troppo marcati, dalle ombre dure, dal colorito rossastro non sia stata

dipinta da Giovanni Bellini mentre assolutamente autentica dev'essere la corrispondente figura a Bergamo. Ma qui invece il Bambino è di gran lunga inferiore a quello di Treviso, che ha una limpidezza di colore, una morbidezza di modellato, una delicatezza di passaggi, una trasparenza nelle ombre che solo la mano di un grande maestro come Giambellino poteva raggiungere. Notiamo anche la squisitezza del sentimento e il fascino di malinconia, tutto particolare, dello sguardo, derivante dal curioso vezzo di un lieve e piacevole strabismo.

Io credo che questa ipotesi intorno al metodo di lavoro delle vecchie «botteghe» giovi meglio, talvolta a intendere il valore delle cosiddette repliche che non quella di un prototipo interamente autografo copiato poi, interamente, dagli allievi. Anche perchè così doveva esser più facile accontentare i clienti.

Accanto alla Madonna di Giambellino non stona una adorazione dei Magi di Gerolamo da Santa Croce (7), nella quale si direbbe che questo molto secondario pittore riesca a sollevarsi un po' al di sopra del consueto livello, per un insolito

Annalisa Laganà

1. Ragioni e ambizioni della ricerca

È ancora vitale, nell’ambito degli studi italiani di cultura visuale e di storia della storiografia artistica contemporanea, l’interesse emerso almeno negli anni ottanta per un’analisi storicizzata della cultura artistica e della politica culturale durante la dittatura fascista, finora concretizzatosi in innumerevoli ed eterogenee declinazioni teoriche¹. Gli esiti più recenti di un così prolungato lavoro di riesame e ricostruzione storiografica hanno puntato, in particolare, a evidenziare la necessità di normalizzare alcuni sviluppi delle vicende artistiche anteriori al 1945 e a reinterpretare alcuni accenti della critica – accademica ed extra-accademica – che su quegli anni controversi si esprime nel secondo dopoguerra².

Sulla scia di questi studi, trova innesto un affondo ancora ampiamente percorribile sui passaggi e le persistenze che – sia nelle pratiche artistiche che nelle letture critiche – seguirono al declino del fascismo, articolandosi nel nuovo spazio politico della democrazia. Pur a partire da un discrimine storico ben individuato, rinvenire i motivi di continuità e frattura nel transito da una cultura artistica di epoca fascista a una cultura artistica di epoca repubblicana consente, infatti, di immaginare nuove valutazioni dell’assetto e degli scopi della storiografia artistica italiana formatasi a cavallo della metà del secolo, al di là di schematiche, e per questo inappropriate, contrapposizioni binarie³. Non è, infatti, in gioco la parafrasi di matrici irriducibili – fascismo/antifasci-

1 Tra i contributi che si possono reputare sganciati da una continuità teorica con la storiografia del secondo dopoguerra – la cui pista si allunga fino ai lavori conclusivi di P. Fossati, *L’immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia (1934-1940)*, Torino 1971, di G. Armellini pubblicati nei numeri XXIII e XXIV di “Paragone. Arte” tra il 1972 e il 1973, di U. Silva, *Ideologia e arte del Fascismo*, Milano 1973 e ad *Arte e Fascismo in Italia e in Germania*, a cura di E. Crispolti, B. Hinz, Z. Birolli, Milano 1974 – si considerino almeno C. Bordini, *Fascismo e politica culturale: Arte, letteratura e ideologia*, “Critica fascista”, Bologna 1981 e L. Malvano, *Fascismo e politica dell’immagine*, Torino 1988.

2 Limitatamente ai lavori monografici, si vedano, per esempio, M. Carli, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Roma 2021; *Le fascisme italien au prisme des arts contemporains. Réinterprétations, remontage, déconstruction*, a cura di L. Acquarelli, L. Iamurri, F. Zucconi, Rennes 2021; F. Billiani, *Fascist Modernism in Italy. Arts and Régimes*, London-New York-Oxford-New Delhi-Sydney 2021.

3 Un nucleo denso di studi recenti e sistematici su questo argomento è composto da contributi scritti o diretti da Michele Dantini. Si vedano, per esempio, M. Dantini, *Arte e politica in Italia. Tra Fascismo e Repubblica*, Roma 2018; Id., *Religioni politiche. La storia dell’arte alla prova degli studi su fascismo*,

smo, nazionale/internazionale, tradizione/innovazione – ma la scansione di un processo stratificato di emancipazione politica e culturale che ebbe importanti ricadute sulla vita delle arti e che da tali opposizioni ebbe di fatto impulso.

Giulia Veronesi fu una protagonista minore del complesso scenario della critica post-regime, modellato, non senza alcune inevitabili rigidità ideologiche, da figure come l'antifascista Lionello Venturi, il comunista Giulio Carlo Argan, il partigiano Carlo Ludovico Ragghianti e l'ebreo Bruno Zevi – per nominare solo alcune vette dell'intellettualità che animava quel periodo. Scrittrice franca che conobbe direttamente la bieca incidenza del fascismo sull'attività e persino sulla vita degli amici artisti, non fu consapevole di fondare, nella contingenza della sua fornita bibliografia pubblicistica e saggistica, un preciso indirizzo di ricerca, dedicato alla scrittura – non di rado alla revisione – della storia recente e coeva dell'architettura e dell'arte italiana⁴. Questa traccia, segnata nel lungo decorso di un trentennio di attività, si sarebbe intrecciata all'esigenza tacita di costruire dalla base una storia coerente dell'arte italiana del XX secolo, avvertita diffusamente nel comparto degli studi storico-critici dalla fine degli anni quaranta in poi⁵.

Nonostante il pregio del suo contributo possa essere colto anche osservando superficialmente la gemmazione di una nuova storiografia dell'arte italiana contemporanea almeno a partire dall'autobiografico *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia (1920-1940)*, la sua personalità non è tuttora sufficientemente messa in luce dalla letteratura⁶. I già lodevoli studi di genere, che hanno ultimamente aperto un necessario spazio di discussione sulla storia delle artiste e delle storiche dell'arte, hanno, finora, tralasciato di dedicare una riflessione strutturata a Giulia Veronesi, benché riconosciuta pioniera della critica femminile dell'architettura contemporanea⁷. Esiste, d'altro

antifascismo e Resistenza, nella versione ripubblicata in "Il Capitale culturale", XVIII, 2018, pp. 183-201; *Continuità/discontinuità nella storia dell'arte e della cultura italiane del Novecento. Arti visive, società e politica tra fascismo e neoavanguardie*, a cura di M. Dantini, "Piano b", III, 1, 2018; M. Dantini, *Arte italiana postbellica. Conversazioni atlantiche*, in *Arte e sfera pubblica. Il ruolo critico delle discipline umanistiche*, a cura di M. Dantini, Roma 2016, pp. 213-225.

4 Una testimonianza importante e durissima dell'esperienza del fascismo è racchiusa, per esempio, in G. Veronesi, *Ricordo di Giorgio Labò*, "Emporium", CI, 604-606, p. 86.

5 Orietta Rossi Pinelli ha lavorato incisivamente a una riflessione unitaria e di sintesi intorno al ruolo della storia dell'arte nel periodo di «rinascita del paese». Si veda, a tal proposito, il paragrafo dedicato all'Italia di O. Rossi Pinelli, *Diaspore e rinascite intorno al 1945*, in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014, pp. 398-451, in cui è tessuta una trama utile a visualizzare il contesto storico-culturale di riferimento di questo saggio.

6 G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia (1920-1940)*, Milano 1953. Sul valore storiografico del contributo di Veronesi, si veda anche l'utile sintesi critica di G. Contessi, *Esame di coscienza di una critica d'arte*, in G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia (1920-1940)*, Milano 2008, p. 150 e la parte introduttiva dell'articolo di R. D'Attorre, *Giulia Veronesi, alle radici di un progetto storico (1930-1939)*, "Annali di critica d'arte", VIII, 2012, pp. 149-170.

7 Oltre al recente recupero di A. Banti, *Quando anche le donne si misero a dipingere*, Milano 1982, ristampato da Abscondita nel 2017, sui più attuali studi di genere di area storico-artistica si vedano almeno P. Ugolini, *Artiste e femminismo in Italia. Per una rilettura non egemone della storia dell'arte*, Milano 2022; *Le*

canto, una bibliografia minima meritevole di averle assicurato un'attenzione specifica inderogabile e capace di sollevare numerosi spunti di riflessione, i quali, tuttavia, sono ancora in attesa di essere colti e criticamente articolati⁸.

Sarà, oltretutto, necessario marcare come la continuativa marginalizzazione della figura di Veronesi sia stata, di fatto, da lei stessa invocata quando, attraverso la firma di un atto legale compilato prima di morire precocemente nel 1970, prescrisse al fratello artista Luigi di disfarsi delle carte e dei documenti che sarebbero rimasti nel suo studio. Il vuoto di fonti e di prassi commemorative e di studio solitamente ambientate intorno alla funzione monumentale della raccolta di documenti, che dunque l'esistenza materiale di un archivio personale avrebbe verosimilmente eluso, ha concesso alla memoria storiografica degli ultimi cinquant'anni di procrastinare – se non di negleggere – un'indagine necessaria a restituire il ruolo che le fu proprio di appassionata e fine interprete della coeva cultura artistica italiana ed europea. Oggi, la vicenda di Giulia Veronesi si propone, dunque, agli studi come una questione originale, come un tema aperto: è problematico il recupero delle fonti documentali – vincolato com'è a una condizione di parzialità e a un'irrisolvibile dispersione in altri archivi d'autore o di istituzioni; e lo stesso tentativo di dedurre una ricerca oggettiva è una sfida complessa e interessante⁹.

Perso l'archivio privato, rimangono i suoi scritti a fornire agli studiosi una scansione biografica, oltreché un'articolazione cronologica, della sua attività critica. Attraverso la raccolta ideale del suo repertorio pubblicistico, che questo studio ambisce ad avviare, si può tentare di ricostruire un archivio parallelo e virtuale, che restituisca i dati storici e teorici del suo contributo alla storia della cultura visuale nazionale in un periodo determinante per la sistematizzazione del recente e difficile passato artistico dentro e fuori la cesura – e la censura – del fascismo. Acquisiva, infatti, dignità, in questi anni,

donne storiche dell'arte. Tra ricerca, tutela e valorizzazione, atti del convegno (Macerata, 28-29 aprile 2022), "Il capitale culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage", Supplementi, XIII, 2022; K. Hessel, *The Story of Art without Men*, London 2022; *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, atti del convegno (Roma, novembre 2019), a cura di L. Conte e F.F. Gallo, Milano-Udine 2021; *Women's Creativity since the Modern Movement (1918-2018). Toward a New Perception and Reception*, a cura di H. Serain, C. Franchini, E.M. Garda, Ljubljana 2018; C. Marin, *I contributi femminili al dibattito sulle arti dall'Unità d'Italia al fascismo*, "Annali di critica d'arte", IX, 2013, pp. 289-302. Nel 1957, Giulia Veronesi ottenne il Premio Nazionale Olivetti per la critica di architettura. Si veda M. Panzeri, ad vocem *Veronesi, Giulia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCVIII, Roma 2020.

8 La principale letteratura di riferimento su Giulia Veronesi comprende Panzeri, *Veronesi, Giulia*, cit. (vedi nota 7); M. Chessa, *L'opera critica di Giulia Veronesi nella sua dimensione europea*, "Predella", XXXIII, 2013, pp. 269-279; D'Attorre, *Giulia Veronesi, alle radici di un progetto*, cit. (vedi nota 6); Contessi, *Esame di coscienza*, cit. (vedi nota 6); M. Panzeri, *Giulia Veronesi. Una vita "Nella cultura e per la cultura"*, in Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura*, cit. (vedi nota 6), pp. 161-184; R. D'Attorre, ad vocem *Veronesi, Giulia*, in *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, a cura di C. Olmo, Roma 2003, IV, p. 2637.

9 Panzeri, *Veronesi, Giulia*, cit. (vedi nota 7); Id., *Giulia Veronesi. Una vita*, cit. (vedi nota 8), p. 162. A causa di tale difetto di fonti documentali, la ricostruzione biografica di Miriam Panzeri è poggiata su altri archivi d'autore e su fondi archivistici eterogenei, quali il fondo Einaudi presso l'Archivio di Stato di Torino, il fondo Rosa e Ballo della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e l'Archivio storico Olivetti. *Ibidem*. D'Attorre, *Giulia Veronesi, alle radici di un progetto*, cit. (vedi nota 6), invece, si è appoggiata al fondo Veronesi della Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Torino.

una nuova storiografia dell'arte italiana contemporanea, sostenuta dal beneficio di un pensiero libero, possibile di nuovo nell'appena nata Repubblica e ostinato a intercettare un tragitto teorico di chiarimento, ricostruzione storica e riscatto. Emergerà, tra le altre evidenze, come Giulia Veronesi si sia fatta, coi suoi strumenti, tramite di quell'interesse, evocato sopra, comune a molti dei teorici protagonisti di questa temperie: ossia quello di contribuire, attraverso il lavoro storiografico, alla ricomposizione di una porzione capitale della memoria artistica nazionale.

2. Giulia Veronesi, pubblicista di "Emporium"

Limitare lo sguardo alla versatile e corposa antologia veronesiana di articoli di rivista comporta l'obbligo di confrontarsi con la qualità frammentaria della scrittura pubblicistica che, per la sua oggettiva morfologia, richiede uno studio critico analitico ma disarticolato, e tuttavia in alcuni casi capace di restituire la struttura di un quadro speculativo organico. La parentesi ventennale del rapporto di corrispondenza per "Emporium" riunisce un nucleo definito di materiali che ben si presta a un'analisi d'insieme e su cui è agevole verificare lo stile, l'orientamento e i propositi del lavoro critico di Veronesi¹⁰.

Una volta ordinato in una bibliografia ragionata, il catalogo dei contributi scritti da Veronesi per la rivista bergamasca espone una conformazione stratificata, sia in senso tematico, che in senso tipologico¹¹. Mentre non è, ovviamente, possibile ridurre a un'impronta monotematica la specificità discreta del nutrito *corpus* di articoli e note che ne risulta, si possono individuare percorsi omogenei sia nelle *Cronache* – ossia i commenti critici di mostre e altre iniziative culturali – che nelle *Note bibliografiche* – cioè le recensioni dedicate ai prodotti dell'editoria artistica coeva¹². Dal contenuto elenco delle *Note bibliografiche* scritte nell'arco di circa sette anni, dal 1953 al 1960,

10 Sul profilo editoriale e la storia di "Emporium" sono imprescindibili i lavori compiuti in occasione di due importanti convegni organizzati alcuni anni fa alla Scuola Normale Superiore di Pisa, che offrono sull'argomento una granitica base di partenza. Si vedano, dunque, *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, atti del convegno (Pisa, 30-31 maggio 2007), a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa 2009; *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, atti del convegno (Pisa, 4-5 novembre 2011), a cura di G. Bacci e M. Fileti Mazza, Pisa 2014. Si veda anche l'indispensabile database multisettoriale a cura di Miriam Fileti Mazza e accessibile online (<https://emporium.sns.it/>). Tra le ricerche precedenti, si tenga presente "Emporium" e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche (1895-1915), a cura di G. Mirandola, Bergamo 1985.

11 In calce a questo saggio è riportata una *Bibliografia ragionata dei contributi di Giulia Veronesi pubblicati su "Emporium"*.

12 Sarà utile, a questo punto, ricordare molto brevemente l'impaginazione della rivista, che riuniva: la sezione degli articoli di apertura del fascicolo, solitamente dedicati a opere, eventi e personalità il cui interesse fosse sollecitato da specifici richiami all'attualità; la sezione *Note e commenti*, riservata a più stringati appunti critici; le *Cronache*, che offrivano un sempre generoso panorama di notizie d'arte e cultura provenienti da ogni parte dell'Occidente; la *Rassegna bibliografica*, puntuale sinossi delle attività di editoria artistica europea e americana e, dunque, luogo discreto di registrazione della storiografia specialistica coeva.

emergono, in particolare, due blocchi di contributi interessanti, sui quali non sarà possibile approfondire il discorso in questa sede, ma che vale la pena di nominare per il nesso teorico che li lega al resto delle pubblicazioni comparse su “Emporium”. Anzitutto, risalta, nella lista, il binomio formato dalle recensioni ai due seminali saggi italiani di storia dell’architettura pubblicati nell’arco di un triennio nei primi anni del secondo dopoguerra: *Saper vedere l’architettura* di Bruno Zevi e *Walter Gropius e la Bauhaus* di Giulio Carlo Argan. In secondo luogo, è molto ben percepibile una connessione significativa tra le recensioni dedicate a una ridotta selezione di volumi pubblicati dalla casa editrice milanese *Il balcone*, nella nuova collana *Architetti del movimento moderno*¹³. Se, da un lato, è del tutto superfluo cercare una giustificazione alla scelta di Veronesi di recensire Argan e Zevi, dall’altro, bisognerà ricondurre la decisione di privilegiare l’impresa dell’editore milanese al personale coinvolgimento nel progetto: ambizioso e innovativo se valutato rispetto alla contestuale disponibilità di testi divulgativi sull’arte contemporanea italiana ed europea. Tra il 1948 e il 1956, infatti, Veronesi avrebbe pubblicato nella medesima collana quattro volumi dedicati, in ordine di uscita, a Joseph Maria Olbrich, Tony Garnier, J.J. Pieter Oud e Josef Hoffmann¹⁴.

Com’è noto, Veronesi sostenne sin dagli anni giovanili un impegno specialistico sul fronte della critica architettonica, tradotto in saggi monografici e articoli di riviste di settore¹⁵. Sulle pagine di arte e cultura di “Emporium”, invece, tale impegno era mediato dallo strumento minimo della *Nota bibliografica* che, sebbene richiamasse al contemporaneo svolgimento dell’attività storiografica in area nazionale, veicolava un contenuto critico inevitabilmente circoscritto, che non raggiunse certo lo stesso valore teorico di altri scritti ben più strutturati. A quel lavoro più generale di configurazione di un palinsesto corrente della storiografia artistica, Veronesi avrebbe, dunque, contribuito con maggiore costanza ed efficacia, in questa rivista, sul piano parallelo della lettura e interpretazione della pittura e della cultura visuale contemporanee.

Un discorso unitario sul panorama dell’arte italiana di metà secolo si coglie più dettagliatamente, infatti, nel vaglio del suo pensiero critico sulle iniziative culturali parigine. L’analisi del genere delle *Cronache* citate sopra, su cui si svolge la tesi centrale di questo contributo, apparirà più trasparente se si precisano preliminarmente le coordinate cronologiche e geografiche della loro distribuzione nella rivista. Pur in assenza di documenti che attestino inequivocabilmente le ragioni dell’allontanamento da Milano,

13 Si veda, in calce a questo saggio, la *Bibliografia ragionata dei contributi di Giulia Veronesi pubblicati su “Emporium”*. G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino 1951; B. Zevi, *Saper vedere l’architettura*, Torino 1948, di cui Veronesi recensisce l’edizione parigina di Minuit pubblicata nel 1959; B. Zevi, *Richard Neutra*, Milano 1954; U. Apollonio, *Antonio Sant’Elia*, Milano 1958.

14 G. Veronesi, *Joseph Maria Olbrich*, Milano 1948; Ead., *Tony Garnier*, Milano 1948; Ead., *J.J. Pieter Oud*, Milano 1953; Ead., *Josef Hoffmann*, Milano 1956.

15 Sulla collaborazione con “Casabella” e su altri contributi legati al tema architettonico, si veda, per esempio, D’Attorre, *Giulia Veronesi, alle radici di un progetto*, cit. (vedi nota 6), pp. 156 e ss.; Panzeri, *Giulia Veronesi. Una vita*, cit. (vedi nota 8), pp. 167 e ss.

è noto che, tra il 1947 e il 1958, Veronesi lasciò la sua città per dimorare a Parigi, luogo cui era legata almeno dalla metà degli anni trenta in virtù del saldo rapporto di collaborazione tra la cineteca privata degli amici Mario Ferrari e Luigi Comencini e la *Cinemathèque française* diretta da Henri Langlois¹⁶. Eppure, come emerge dalla bibliografia veronesiana, il ruolo di prima corrispondente dalla Francia attribuitole dalla rivista si estese ben oltre tali margini cronologici, essendovi registrati i resoconti parigini di notizie e attività artistiche, soprattutto espositive, susseguitesi nell'arco di un intero ventennio, compreso tra il 1946 e il 1964. Nello stesso frangente, sebbene con una frequenza assolutamente più lenta, Veronesi scrisse anche da Milano, col cui ambiente culturale avrebbe conservato saldamente gli antichi legami, anche riguadagnandovi il suo posto stabile solo dopo dieci anni di soggiorno all'estero.

Sia per l'uniformità dell'argomento, sia per il valore storiografico che se ne può dedurre a posteriori, nel florilegio dei brevi reportage della vita artistica francese acquisisce una certa rilevanza teorica l'insieme dei resoconti sull'arte italiana, ossia sulla presenza dell'arte italiana nello scenario internazionale del grande laboratorio parigino. Sebbene il taglio giornalistico di questi testi presupponga che sia lasciato sommerso il tono critico, che sia moderato l'accostamento militante, l'autrice non rinuncia a una valutazione dei fatti che procede spesso ben oltre la mera descrizione e, mediante slanci di viva schiettezza, fornisce al lettore di oggi un chiaro saggio delle sue aspirazioni più propriamente ermeneutiche che non solamente cronachistiche.

Uno dei primi scritti significativi a questo riguardo è la recensione della mostra allestita alla Boétie, *Cinquante peintres italiens d'aujourd'hui*, patrocinata dal nuovo Centre d'art italien e inaugurata alla fine del maggio 1951 dai curatori Raymond Cogniat, Leon Degand e Gino Severini¹⁷. Il tema della mostra dava voce a un'urgenza che sarebbe stata resa evidente in ambito italiano da una doppietta di Lionello Venturi, autore, poco tempo dopo, di *Otto pittori italiani*: un testo critico che garantisce tuttora un'immagine trasparente di una parte significativa dell'attività artistica italiana contemporanea, poi ritoccata con qualche aggiornamento nella versione del 1958, *Pittori italiani d'oggi*¹⁸. L'esposizione, come anche la coeva letteratura artistica italiana, intendeva rappresentare una descrizione possibile dell'assetto della geografia dell'arte italiana del presente, di cui ancora mancava una caratterizzazione teorica, e dunque una differenziazione stilistico-formale ragionata, che la rendesse riconoscibile come modello o, meglio, come insieme di modelli autonomi. La mostra, in effetti, ospitava

16 Panzeri, *Giulia Veronesi. Una vita*, cit. (vedi nota 8), pp. 170-171 e 175-176; Chessa, *L'opera critica di Giulia Veronesi*, cit. (vedi nota 8), p. 274.

17 G. Veronesi, *Cinquanta pittori italiani d'oggi*, "Emporium", CXIV, 679, 1951, pp. 33-34. Sulla storia, i contenuti e la ricezione critica della mostra si veda la sintesi di L.P. Nicoletti, *Parigi a Torino: Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Milano, tutor A. Negri, a.a. 2011-2012, pp. 50-53.

18 L. Venturi, *Otto pittori italiani*, Roma 1952; Id., *Pittori italiani d'oggi*, Roma 1958.

in un unico *display* le opere, tre per ogni autore, del grande e disomogeneo complesso degli astrattisti e dei realisti allora attivi in Italia¹⁹. Glossando succintamente la proposta tematica della mostra, si può dire che tale combinato di indirizzi espressivi era stato in parte ereditato dalla storia politica recente, che, anche senza il supporto di prescrizioni ufficiali, aveva prediletto e alimentato oltretutto quel gusto borghese ancora affezionato alla tradizione italiana del genere storico²⁰. In parte, tale separatezza era pure dovuta a una consequenziale immaturità delle pratiche artistiche, private dal nazionalismo fascista dell'opportunità di guardare liberamente a quanto contestualmente avveniva nei cenacoli europei dell'avanguardia. Al di là della complessità delle ragioni storiche, peraltro radicate in uno scenario storico-artistico continentale di per sé ricco di contrapposizioni, la natura mista, in qualche misura contraddittoria o almeno internamente conflittuale, del comparto italiano delle arti – nel quale sopravvivevano indirizzi che erano stati sostegno o scarto del discorso pubblico fascista – non solo impediva ai teorici italiani di ragionare nei termini canonici di una scuola artistica italiana, ma suscitava nella critica straniera la domanda di comprenderne meglio l'organizzazione interna, spesso per mezzo di mostre collettive – molte quelle recensite da Veronesi – che si sforzavano di tenere insieme gruppi assai eterogenei di autori.

Nonostante l'asprezza del problema, che differisce altrove qualsiasi altra riflessione generale, alcune deduzioni formulate dall'autrice appaiono utili in questa sede. Da un lato, infatti, Veronesi registrava – a meno di un mese dalla chiusura dell'allestimento alla Boétie – la tiepida reazione del pubblico francese, già avvezzo alla qualità internazionale di quell'arte parigina d'avanguardia sul cui esempio gli stessi italiani tentavano di rinnovare il loro linguaggio espressivo dopo un ventennio di compressione politica e di isolamento creativo; dall'altro, giustificava questo allineamento formale Italia-Francia alludendo a una cultura contemporanea transnazionale che, in quella fase, tendeva spontaneamente, anche in Italia, a una necessaria internazionalizzazione, «a considerare provinciali i limiti nazionali». È questa un'allusione dai cui bersagli non può essere, appunto, escluso tutto il portato di quell'effetto sospensivo che le dittature avevano esercitato sullo sviluppo delle arti europee fino a pochi anni prima²¹. La stes-

19 Per una generale riflessione critica sulla storiografia del secondo dopoguerra e sulla contrapposizione ideologica tra astratti e figurativi, sia consentito di rimandare ad A. Laganà, *Traccia di una fortuna italiana*, in *Mondrian 1956. Traccia di una fortuna italiana*, a cura di A. Laganà e P. Porreca, Macerata 2022, pp. 17-118.

20 Le chiare scelte di campo della politica culturale fascista, che traeva il linguaggio della propaganda perlopiù dalla pittura figurativa, segnatamente realista nell'ultimo periodo e comunque generalmente orientata a essere leggibile da un pubblico di massa, non possono essere smentite dal conservarsi di una naturale pluralità di codici espressivi anche durante il ventennio, né dall'occasionale accoglimento di proposte progressiste in seno a iniziative governative. Sulla complessa articolazione della produzione artistica italiana durante il fascismo si vedano M. Carli, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Roma 2020, F. Benzi, *Arte di Stato durante il regime fascista: una storia di fallimenti nel segno dei meccanismi del "consenso"*, in *Continuità/discontinuità nella storia dell'arte*, cit. (vedi nota 3), pp. 162-185 e C. Palma, *Le riviste dei GUF e l'arte contemporanea (1926-1945)*, Cinisello Balsamo 2010.

21 Veronesi, *Cinquanta pittori italiani*, cit. (vedi nota 17), p. 34.

sa struttura tematica sarebbe stata, d'altronde, riproposta – e nuovamente notata da Veronesi – nella mostra *Peintres italiens à Paris*, allestita alla Galerie Hoche alla fine del 1960: «Astrattisti e figurativi, pittori noti e giovani quasi sconosciuti si affiancavano; la mostra ne perdette in rigore qualitativo»²².

Tra gli artisti su cui Veronesi avrebbe in altre occasioni concentrato l'attenzione, compariva, protagonista di entrambe le collettive appena nominate, un «inedito Gino Gregori»: dimenticato pittore milanese residente a Parigi, che insieme ad altri contribuiva in quegli anni a illustrare all'estero la mal nota – secondo il *report* di Veronesi – arte italiana contemporanea. Veronesi ne avrebbe seguito con interesse le attività parigine a partire dai primi anni cinquanta e fino all'inizio degli anni sessanta²³. Quando cominciò a scrivere di lui, Gregori era un pittore e diplomatico quarantaseienne di cui non si conosceva molto. Fortunatamente rientrato in Italia da Mauthausen, dal 1946 era impiegato all'ambasciata italiana di Parigi e abitava a Montparnasse, dove aveva stabilito il suo atelier e dove sarebbe stato sepolto nel 1973²⁴.

La prima mostra di Gregori recensita da Veronesi è la personale allestita alla *Maison du livre italien* allo scadere dell'inverno 1952. Il testo è troppo breve per dedurne considerazioni critiche di ampio respiro, né risulta attualmente disponibile una più estesa bibliografia sull'esposizione. Sia sufficiente, allora, raccogliere da questo passo un primo inquadramento stilistico: Veronesi dichiara la pittura di Gregori vicina «alla sensibilità cromatica di un Braque, di un Villon, al loro particolare modo di risolvere in valori cromatici puri i valori spaziali»²⁵. Pur già autore di ritratti dall'intensa carica realista, Gregori si dirige, in questa interpretazione, verso un'astrazione non radicale, di impronta postcubista, per poi evolvere in un linguaggio mobile, che mutua alcune suggestioni espressioniste ma che, in definitiva, respinge qualsiasi etichetta. Negli stessi

22 G. Veronesi, *Pittori italiani a Parigi*, "Emporium", CXXXII, 792, 1960, pp. 260-261.

23 Veronesi, *Cinquanta pittori italiani*, cit. (vedi nota 17), p. 34; Ead., *Gregori*, "Emporium", CXV, 687, 1952, pp. 137-139.

24 Le più dettagliate notizie biografiche su Gino Gregori sono attualmente fornite dal sito web del Musée de l'Armée di Parigi: <https://www.musee-armee.fr/collections/ressources/heroines-et-heros-histoire/gino-gregori.html>, consultato l'8 febbraio 2023. Prima di trasferirsi a Parigi, Gregori aveva pubblicato a Milano un catalogo di ritratti dei sopravvissuti del *lager* realizzati durante la prigionia ma soprattutto al momento della liberazione dal campo di concentramento da parte dell'armata americana, il 5 maggio 1945. Si veda *Ecce homo... Mauthausen. Testimonianze del pittore Gino Gregori*, a cura di M. Micheli, Milano 1946. Per una descrizione critica, si veda L. Monaco, "Ecce Homo". *I disegni di Gino Gregori a Mauthausen*, "Triangolo rosso", XXXVI, 4-8, 2020, pp. 38-43. La disponibilità di materiali per realizzare opere grafiche all'interno del campo di concentramento è giustificata dal fatto che, tra le altre attività coatte, Gregori, prigioniero «Kunstmalers», era chiamato a produrre disegni e ritratti per gli ufficiali tedeschi. Ivi, p. 39. Su un nucleo di opere grafiche tratto da questo gruppo, donato dall'artista nel 1969 al Musée de l'Armée di Parigi e unitosi, nel 2011, a una serie tematicamente congenere di altri disegni e dipinti a olio su tela e su cartone realizzati più tardi e consegnati alle cure dello stesso museo dalla famiglia, si è costruita la memoria artistica della sua vicenda, giunta fino a noi strettamente connessa all'importante vissuto antinazista dell'artista, ma sciolta da ogni altra esperienza di rilievo compiuta a Parigi come pittore d'avanguardia. All'autore corrisponde il VIAF ID: 20492172.

25 G. Veronesi, *Gregori*, "Emporium", CXV, 687, 1952, pp. 138-139.

anni, l'artista è noto come membro del gruppo dei *Peintres Italiens de Paris* e, anche nelle cronache di Veronesi, il suo nome ritorna associato a quello di altri italiani meglio conosciuti – Severini, Campigli, Magnelli, Bozzolini, Falchi, Mušič – coinvolti nell'esposizione collettiva del *Musée de l'Etat Luxembourg* dell'estate 1954 come interpreti, emergenti o affermati, del panorama artistico italiano: un panorama ancora tutt'altro che uniforme²⁶. L'inclinazione di Gregori verso un'astrazione lirica ancora impostata sul valore strutturante del colore – non razionale, dunque, e mai geometrica – risulta, tuttavia, con più chiarezza dalla stringata cronaca che Veronesi dedica alla mostra personale del 1957 alla *Galerie au seuil Etroit*, al centro di Parigi: «Gregori sta compiendo un'esperienza nuova. Egli giunge a liberare totalmente nella pittura, nella sua lirica “astrazione”, quel sentimento delle cose che un tempo conferiva alla sua visione un calmo accento metafisico» (*La cattedrale sul fiume*, 1956)²⁷.

Non è possibile condurre una comparazione approfondita tra l'analisi critica di Veronesi e il dato visuale deducibile dalle opere pittoriche di Gregori, tanto scarsa è la documentazione disponibile sia sulle rassegne che sulla storia conservativa della sua produzione. Allo stato attuale degli studi, soltanto una sparuta quantità di dipinti e disegni è ancora fruibile attraverso alcune riproduzioni tratte dai periodici oppure da pochi cataloghi e raccolte francesi²⁸. Nel contesto di una ricerca condotta tutta sulle parole della critica, allora, l'ultima cronaca che a lui Veronesi dedica nell'agosto del 1962 offre, rispetto alle precedenti, un quadro critico più articolato e completo, ancor più se lo si considera come una descrizione conclusiva e, in questo senso, decisiva²⁹. La cronaca è riferita a una mostra estiva di quell'anno, allestita alla galleria di Camille Renault, che riassumeva le ricerche degli ultimi anni di lavoro dell'artista. Veronesi fatica a riconoscere a Gregori una fisionomia artistica univoca: ne parla come di un osservatore errante delle avanguardie parigine. E tuttavia questo aspetto irrisolto della personalità dell'artista non pare trattato come un difetto:

È questo costante spirito di ricerca che via via sollecita in Gregori adesioni e rivolte – tra il figurativo e l'astratto, il classico e l'espressionista, lo statico e il dinamico, lo spaziale e il plastico – con risultati mirabili di coerenza e di armonia là dove in molti,

26 Ivi, CXX, 717, 1954, pp. 137-138. *Peintres italiens de Paris*, catalogo della mostra (Musée de l'Etat Luxembourg, 12 luglio-1° agosto 1954), a cura di L. Degand, Paris 1954.

27 G. Veronesi, *Artisti italiani a Parigi: Campigli, Cappello, Gregori, Magnelli*, “Emporium”, CXXVI, 753, 1957, pp. 139-141.

28 Oltre al già citato fondo Gino Gregori del Musée de l'Armée di Parigi, le ricerche bibliografiche e collezionistiche hanno restituito la notizia di due mostre allestite nel 1991 e tra di loro, in qualche modo, connesse. Si vedano *Mémoire d'été. André Rageade, Gino Grégori, Paul Béat, Robert Béat et... Enrico Pontremoli*, catalogo della mostra (Saint-Martin-de-Ré, Galerie Roland Maréchal, 1° luglio-15 settembre 1991), a cura di R. Maréchal, Saint-Martin-de-Ré 1991 e *Gino Gregori. L'École de Paris*, catalogo della mostra (Museo di Milano, 1991), a cura di R. De Grada e R. Maréchal, Milano 1991.

29 G. Veronesi, *Gregori*, “Emporium”, CXXXVI, 812, 1962, p. 75.

in troppi artisti, non sono che contraddizioni e dispersioni [...] L'indiretta influenza, o meglio, la memoria di certe esperienze della pittura attuale che risalgono a Dubuffet è più avvertibile nei quadri di figura, di un'interessante drammaticità: la dissipazione a cui Dubuffet, suo malgrado, invita, v'è sempre contrastata dall'amore della forma chiusa, del discorso finito, che è uno dei tratti originali, uno dei caratteri più evidenti, e non mai smentiti, della pittura di Gregori (*La cattedrale verde*, databile al 1962)³⁰.

Nel contesto del contributo storiografico di Veronesi, lo sconosciuto Gregori è, in definitiva, un riflesso fedele della situazione generale dell'arte italiana di metà secolo, ancora tendente a ritrarsi davanti alle sollecitazioni dell'astrattismo più spinto e tenacemente fedele a una pittura che preserva, alla fine dei conti, la presenza dell'oggetto.

Si noterà, per ciò stesso, come, da ogni lato Veronesi si accosti – più o meno intenzionalmente – alla configurazione di una storia dell'arte italiana contemporanea, questa le si opponga sempre come un irrisolvibile meticcio di astrazione e figurazione, lo stesso che avrebbe peraltro permeato il panorama artistico nazionale ben oltre l'ap-prodo in Italia dell'Informale. Alla prova di tali riscontri, apparirà tanto più calzante il tono retorico di una domanda nella quale Michele Dantini ha riassunto con grande efficacia la complessa visualizzazione della cultura politico-visuale italiana degli anni centrali del secolo:

Davvero tutto, nell'immediato dopoguerra e ancor più a cavallo tra Cinquanta e Sessanta, si è giocato, nell'arte italiana, all'insegna di una docile (quando non entusiastica) adesione al mondo atlantico, senza resistenze né scarti né “autorappresentazioni nazionali”, per citare Mosse, senza dunque istanze etico- o teleologico-politiche né (per così dire) mozioni identitarie? Sarebbe sufficiente stilare una prima antologia di memorie e testimonianze (di artisti e critici) per convincersi del contrario³¹.

La medesima situazione emerge, d'altra parte, dalle cronache parallelamente dedicate ad altri artisti italiani attivi in Francia, solitari o aggregati in gruppi. Così, Veronesi registra il moderato espressionismo di Franco Gentilini, messo in mostra alla personale allestita nell'estate del 1950 alla *Galerie de la Rive Gauche* in rue des Fleurs, come un saggio della Scuola di Roma (*Paesaggio di Roma*, senza data); il realismo domestico di Orneore Metelli, visto alla retrospettiva dell'autunno di quell'anno alla *Galerie des Palmes*, come un richiamo alla *naïveté* del Doganiere (*Calice con fiori al balcone*, senza data); associa al disegno morandiano le incisioni di Giuseppe Viviani, esposte nel 1951 alla *Maison du livre italien* (*Lamprede*, senza data); annuncia l'esistenza di un giovanissimo Leonardo Cremonini, con i suoi modelli novecentisti, ma anche picassiani (*Pietà*,

³⁰ Veronesi, *Gregori*, cit. (vedi nota 29), p. 75.

³¹ Dantini, *Religioni politiche*, cit. (vedi nota 3), p. 194

senza data); segnala, con un titolo che volutamente enfatizza il significato politico del genere – *Pittrici italiane* – le mostre del 1954 delle divergenti Maria Lupieri e Angiola Cassanello; postilla il ritorno al realismo di un Mario Carletti, astrattista fino alla fine degli anni quaranta, protagonista di una mostra alla Galleria Berry-Lardy nella primavera del 1959³².

Tra gli artisti italiani censiti, negli anni, da Veronesi entro coloro che erano alla ricerca di interlocutori internazionali, figurano, poi, i nomi di tre maestri di chiara fama dentro e fuori i confini dell'Italia: Gino Severini, Mario Sironi, e Massimo Campigli. Riguardo alla mostra del 1956 di Severini che, negli spazi della *Galerie Berggruen*, riuniva in una proposta retrospettiva opere futuriste e cubiste realizzate a Parigi nel corso degli anni dieci, Veronesi si limitò a riassumere la continuità delle ricerche d'avanguardia del pittore toscano, con quell'occasione ritornato dopo un decennio di assenza sul proscenio delle iniziative espositive parigine³³.

Di Campigli, il più giovane della schiera, Veronesi recensì tre esposizioni organizzate alla *Galerie de France* nell'arco di dieci anni: una nel 1951, la seconda nel 1957 e l'ultima nel 1961³⁴. Superata l'esperienza e la funzione politica del novecentismo, all'inizio degli anni cinquanta l'artista si dedicava già da qualche tempo a una riflessione sulla figura umana che, pur memore del gusto anticato delle opere giovanili, era messa in rapporto con una serie di elementi compositivi di sempre più chiara incidenza geometrica (*La Tisseuse*, 1950). Nell'arco di tempo che si estese tra la prima e la seconda esposizione, l'identità espressiva di Campigli sembrò, per giunta, essere mutata, agli occhi di Veronesi, verso una più marcata anarchia espressiva, dichiarata attraverso una sintesi formale sempre più netta, che procedeva verso l'astrazione:

Neppure il gesto esiste più: ridotto com'è, pittoricamente, ad una funzione che si sarebbe tentati di definire decorativa – se questa parola non lo impoverisse escludendone il valore simbolico. Ed una voluta accentuazione dei valori spaziali sapientemente liberati in queste “composizioni” sembra corrispondere, nelle opere recenti, all'ordine geometrico sempre più rigoroso su cui il quadro si organizza con forti cadenze. Si

32 G. Veronesi, *Franco Gentilini*, “Emporium”, CXII, 667, 1950, p. 43; Ead., *Metelli*, “Emporium”, CXII, 671, 1950, pp. 237-238; Ead., *Una mostra di Giuseppe Viviani*, “Emporium”, CXIV, 679, 1951, pp. 34-35; Ead. *Cremonini*, “Emporium”, CXIV, 679, 1951, p. 36; Ead., *Pittrici italiane*, “Emporium”, CXX, 717, 1954, pp. 137-138; Ead., *Mario Carletti*, “Emporium”, CXXIX, 774, 1959, p. 269.

33 G. Veronesi, *Una retrospettiva di Severini*, “Emporium”, CXXIII, 738, 1956, p. 286; *Severini. Oeuvres futuristes et cubistes*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Berggruen, marzo-aprile 1956), Parigi 1956.

34 G. Veronesi, *Campigli*, “Emporium”, CXIV, 679, 1951, pp. 35-36; Ead., *Artisti italiani a Parigi: Campigli, Cappello, Gregori, Magnelli*, “Emporium”, CXXVI, 753, 1957, pp. 139-141; Ead., *Campigli*, “Emporium”, CXXXIV, 801, 1961, pp. 122-123. Si vedano *Campigli*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie de France, 15 maggio-9 giugno 1951), a cura di J. Paulhan, Paris 1951; *Campigli*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie de France, 7 giugno-6 luglio 1957), Paris 1957; *Les idoles de Campigli*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie de France, maggio 1961), a cura di A. Chastel, Paris 1961. L'artista avrebbe esposto le sue opere nella stessa galleria altre due volte dopo la chiusura della rivista, nel 1965 e nel 1968.

direbbe che Campigli abbia assimilato alcune delle più vitali esperienze della pittura nuova (*Figura*, databile al 1961)³⁵.

Anche nell'esempio individuale di questo pittore Veronesi non può fare a meno di annotare, pur nell'arco di un decennio, un andamento stilistico diretto verso i richiami di quella stessa internazionalizzazione a cui alludeva per spiegare stili e temi praticati come elementi di un lessico finalmente d'avanguardia da quell'eterogeneo insieme di artisti italiani a Parigi da cui erano partite le riflessioni critiche dei primi anni cinquanta.

Come inserire in questa traccia il caso relativamente stabile di Mario Sironi? La personale di Sironi alla *Galerie Rive Droite* della primavera 1960 costituì in realtà, per Veronesi, il pretesto per una critica istituzionale, che la scrittrice rivolse agli uffici pubblici sia francesi che italiani, mutando del tutto il piano del discorso su cui sono disposte le cronache parigine precedenti³⁶. Benché apparentemente estraneo allo scopo finora indagato di dare una definizione stilistica a quella produzione artistica italiana che si trovava a esprimersi con il condizionamento di lunghi anni di autoreferenzialità culturale, il problema istituzionale sollevato da Veronesi giunge a completamento di una panoramica sullo stato di salute del sistema delle arti italiane di metà secolo perché fotografa l'impalcatura di istituzioni e procedure su cui le attività artistiche di ambito pubblico si reggevano e organizzavano in quegli anni. «Sorprende che un pittore come Sironi non sia stato presentato sinora a Parigi con una grande mostra di importanza anche ufficialmente riconosciuta [...] Responsabili, lo *chauvinismo* inguaribile della cultura parigina, e l'inefficienza sul piano internazionale della critica e del mercato italiani»³⁷. Perché Sironi dovrebbe, nella lettura di Veronesi, essere unico *target* di un nazionalismo d'oltralpe che ne avrebbe deliberatamente escluso fino a quel punto la circolazione negli ambienti artistici e culturali? Questo impeto diretto contro il sistema transnazionale delle arti assume senza dubbio un significato politico, ma non può considerarsi disgiunto da una motivazione genuinamente storico-critica. Da un lato, infatti, pare rilevante, nel testo della cronaca, che in Italia non si fosse ancora storicizzata – cioè acquisita nella storiografia artistica coeva, per esempio con una mostra commemorativa – la parabola artistica di un autore la cui storia personale era strettamente intrecciata con la storia nazionale e che sarebbe scomparso appena un anno dopo. Dall'altro, la colpa sostanziale di simile scostamento è attribuita a quel passaggio della filiera delle arti che di fatto precede il lavoro critico e storiografico, ossia la previsione e l'organizzazione di occasioni per la fruizione e la musealizzazione

35 Veronesi, *Campigli*, cit. (vedi nota 34), p. 123.

36 G. Veronesi, *Una mostra di Sironi*, "Emporium", CXXXI, 786, 1960, p. 279; *Sironi*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie de la Rive Droite, 15 marzo-14 aprile 1960), Paris 1960.

37 Veronesi, *Una mostra di Sironi*, cit. (vedi nota 36), p. 279.

dell'arte contemporanea. Veronesi, infatti, conclude: «Toccherebbe agli enti governativi italiani il dovere di organizzare con serietà una mostra dei maggiori pittori italiani del secolo presentati in una serie di esaurienti personali: dieci pittori con dieci-venti quadri ciascuno potrebbero trovar posto al Museo Nazionale e incominciare a raccontare una storia d'Italia»³⁸.

Il rilancio con cui Veronesi chiosa il suo commento all'esposizione di Sironi porta a un livello ulteriore e collaterale il problema storiografico discusso fino a qui. Infatti, l'istituzione – o la ricostruzione, nei termini ugualmente opportuni della storia contemporanea *tout court* – di un impianto storico-teorico che definisse la vicenda recente dell'arte nazionale richiedeva, per essere portata a compimento, di essere supportata da un simultaneo processo di raccolta, nel patrimonio culturale pubblico, delle testimonianze materiali di quella storia. Come in una sorta di secondo *nation-building*, era, in effetti, attivo in quegli anni un cantiere diffuso di riedificazione della rete museale italiana, compromessa dalle distruzioni belliche. Gli storici dell'arte impegnati nel compito di inventare una storia dell'arte italiana contemporanea potevano percepire il loro lavoro come un complemento propedeutico alla rinascita di un sistema nazionale delle arti, non solo in senso produttivo, ma anche in senso conservativo. All'acquisizione scientifica e storiografica dei fatti artistici, si affiancava, come si vede non senza inciampi, la riorganizzazione, la catalogazione e l'incremento di un connesso patrimonio di manufatti nelle collezioni dei musei pubblici e delle altre istituzioni governative per la conservazione e la divulgazione della memoria nazionale: un processo già noto in molti suoi aspetti e anch'esso inizialmente mediato con difficoltà da alcuni lungimiranti funzionari³⁹.

3. *Un archivio dell'arte italiana contemporanea: limiti e possibilità*

Saggiata qui solo in minima parte, la miscellanea di articoli, cronache e note composta da Veronesi per "Emporium" è in grado di restituire un quadro d'insieme della cultura visuale italiana tra gli anni quaranta e gli anni sessanta, anche quando vi si acceda da prospettive tematiche puntuali. Da un lato, questo approccio selettivo è sempre imposto dalla natura del *corpus* sottoposto all'analisi: un insieme di alcune centinaia di articoli di rivista, che è necessario sezionare, squadernare e ricomporre quando l'intento sia

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ È questo un tema complesso, tangenzialmente scandagliato da alcuni studi, spesso biografici, dedicati a direttori di museo e critici. Tra i nomi notevoli, sarà il caso di ricordare, a titolo di esempio, Franco Rusoli, Bruno Molajoli, Emilio Lavagnino, Palma Bucarelli. Sulla reinvenzione del comparto museale nell'Italia repubblicana si vedano, tra i contributi organici più recenti, *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Ricognizioni storiche e prospettive future*, a cura di V. Curzi, Milano 2022; F. Fabbrizzi, *Lezione italiana. Allestimento e museografia nelle opere e nei progetti dei maestri del dopoguerra*, Firenze 2022.

quello di dedurre tracce lineari e significanti di ricerca. Dall'altro, avendo tale *corpus* la stessa conformazione di una raccolta coerente di fonti, operare su di esso una cernita di fatto sovrapponibile – per metodo e procedimento – allo spoglio d'archivio, vuol dire accostarsi con le più incoraggianti prospettive di indagine. Il repertorio bibliografico riportato in calce a questo articolo promette, infatti, altre aperture di peculiare interesse su argomenti che variano, per fare qualche esempio, dalla recezione interna dell'arte francese d'avanguardia negli anni cinquanta e sessanta, alla storia novecentesca delle mostre retrospettive d'arte contemporanea in area italiana e francese, alla circolazione europea delle avanguardie nel periodo postbellico, così prestandosi anche a una lettura comparata con analoghe bibliografie, ancora da compilare, degli articoli scritti da Veronesi per le altre testate d'arte, architettura e cultura cui collaborò contestualmente.

Forse per il taglio giornalistico che è loro proprio, il portato critico degli articoli di Veronesi è, da un lato, ridimensionato da una scarsa ricerca di rigore scientifico; dall'altro, è avvantaggiato dalla stretta specializzazione dell'autrice sulla cronologia contemporanea. Non avendo acquisito una formazione storico-artistica universitaria, come critica e come studiosa, Veronesi adotta criteri speculativi spesso non filologici, in ragione della cui superficialità soprassiede sulla puntualità dei riferimenti a fonti, bibliografie e opere d'arte. Né, a livello generale, ha mai dimostrato quella propensione alla poligrafia comune agli accademici di allora: fatto significativo non in sé, ma perché indica che la professionalità di pubblicista la obbligava – senza detrimento – ai margini di un *modus operandi* che, al contrario, era canonico per i cattedratici e, in generale, per gli storici di mestiere. Peraltro, anche quando, in pochi casi, i suoi articoli siano dedicati all'arte antica, moderna ed extra-occidentale, i testi sono sempre giustificati dalla necessità di produrre un resoconto d'attualità, di redigere un testo stilisticamente aderente alle richieste del racconto giornalistico, più che di argomentare un processo storico.

Lo stile attraverso cui parla la narrazione storica di Giulia Veronesi, se considerato a sistema con la storiografia artistica coeva, potrebbe generare nel lettore un pregiudizio: sembrare eversivo o, in estremo, inadeguato a fornire un riscontro soddisfacente a un quesito schiettamente storico. Invece, il pregio precipuo di questi testi risiede nella capacità di eccedere questo problema, tanto sono agganciati alla cronologia di cui riferiscono. Lo sguardo di Veronesi sulla cultura artistica contemporanea ha con la realtà della narrazione un collegamento diretto, un rapporto quasi indicale, senza dubbio immersivo⁴⁰. Dalla sua prospettiva, Veronesi ha potuto costruire un archivio ideale della storia dell'arte contemporanea nello stesso atto di vivere quel tempo e registrarne le dinamiche estemporanee, in un reportage lungo almeno un ventennio.

40 D'Attorre, *Giulia Veronesi, alle radici di un progetto*, cit. (vedi nota 6) p. 156, ha già sottolineato l'implicazione dell'attività critica di Veronesi nella realtà presente.

Articoli

1. *Cinema in festa*, CIII, 618, 1946, pp. 294-300.
2. *Nasce nuova ogni giorno l'opera d'arte*, CIV, 619, 1946, pp. 166-169.
3. *Ordine intimo e intuizione dell'eterno nell'arte del nostro tempo*, CV, 630, 1947, pp. 245-249.
4. *La mostra di Van Gogh a Parigi*, CVI, 631-632, 1947, pp. 8-10.
5. *William Blake*, CVI, 633-634, 1947, pp. 68-70.
6. *Braque, Picasso, Calder*, CVI, 635-636, 1947, pp. 121-123.
7. *Omaggio a Bonnard*, CVII, 638, 1948, pp. 50-52.
8. *Bernard Lorjou*, CVII, 639, 1948, p. 132.
9. *Constant Permeke*, CVII, 641, 1948, pp. 218-220.
10. *William Turner*, CVIII, 643-644, 1948, pp. 3-6.
11. *Paul Klee*, CVIII, 643-644, 1948, pp. 49-52.
12. *Chagall*, CVIII, 643-644, 1949, pp. 53-56.
13. *Tony Garnier, l'architetto della prima città industriale*, CVIII, 645, 1948, pp. 143-145.
14. *L'opera d'arte e i metodi scientifici*, CIX, 652, 1949, pp. 147-149.
15. *Courbet e il realismo*, CX, 655, 1949, pp. 18-24.
16. *Le ceramiche di Picasso*, CXI, 665, 1950, pp. 207-210.

⁴¹ La bibliografia che segue è stata costruita a partire dallo spoglio di circa duecentoquaranta fascicoli di "Emporium", pubblicati tra il 1945 e il 1964. La lista è compilata secondo rigorosi controlli di verifica dei riferimenti già noti, in diversi casi rettificati, e la registrazione di ogni altro pezzo firmato da Giulia Veronesi, quand'anche mai ripreso dalla letteratura o mai catalogato nei database delle biblioteche specializzate. Ogni stringa rappresenta fedelmente la descrizione dei testi scelta dalla rivista, con l'eccezione di pochi nomi propri, che qui sono riportati sciolti anziché puntati, in particolare nella sezione dedicata alle rassegne bibliografiche. Dalla considerazione rispettosa della fonte dipendono i casi di mancata normalizzazione editoriale di taluni titoli, soprattutto nella declinazione al plurale di alcuni termini stranieri entrati nell'uso italiano, come, per esempio, "Salons". Diversamente, l'impiego di virgolette e caporali, che, nell'arco dei vent'anni di pubblicazione presi in considerazione qui, non sempre è stato coerente, è stato ridotto prediligendo le prime ai secondi, alle citazioni, ai titoli di mostre e opere compresi nei titoli degli articoli e agli usi metaforici o speciali del lessico. Ai nomi di gruppi e movimenti è stata sempre restituita l'iniziale maiuscola. Per economia testuale, è eliso da ogni riga il riferimento a "Emporium", che si intende assunto per ovvio. Si consideri, infine, che Kubikat attribuisce a Giulia Veronesi una cronaca fiorentina firmata «v. g.». Si tratta, nello specifico, di una recensione in tre paragrafi della *Mostra d'arte sacra antica*, del *Convegno internazionale sul Rinascimento* del settembre 1961 e della *Mostra nazionale pittrici italiane* ("Emporium", CXXXIV, 799, 1961, pp. 21-26). In questa bibliografia, tale riferimento non compare per due motivi. Anzitutto, per il dubbio formato dalla firma siglata, che non corrisponde a quello che ricorre in calce agli altri contributi dell'autrice, espresso solitamente dalla formula «G. Ver.» quando i testi non siano firmati con il nome esteso. Venendo meno la perfetta attendibilità della firma, si ritiene improprio acquisire per autografo quello che sarebbe l'unico pezzo da corrispondente inviato da Firenze: da un lato, manca l'evidenza testuale; dall'altro, manca il supporto dei dati biografici. In questa occasione, dunque, su tale scritto si sospende il giudizio. Altri casi sporadici di cronache redatte fuori da Parigi e Milano (si veda il caso di Legnano, riga 21, di Ancona, righe 99 e 126, e di San Marino, riga 103) che, diversamente, qui trovano opportuna menzione, sono confortati dalla formulazione ordinaria e inequivocabile della firma.

17. *Arte medievale Jugoslava*, CXII, 667, 1950, pp. 23-27.
18. *La XXV Biennale di Venezia. I movimenti che iniziano l'arte contemporanea. I "Fauves"*, CXII, 668, 1950, pp. 50-60.
19. *I primitivi tedeschi dalla scuola di Colonia a Dürer*, CXIII, 673, 1951, pp. 24-29.
20. *Sculture di Picasso*, CXIII, 676, 1951, pp. 146-153.
21. *Toulouse Lautrec*, CXIII, 678, 1951, pp. 242-248.
22. *Henri Laurens e la restaurazione della forma*, CXIV, 679, 1951, pp. 2-8.
23. *Fernand Léger*, CXIV, 681, 1951, pp. 107-109.
24. *L'architettura alla Triennale*, CXIV, 682, 1951, pp. 146-156.
25. *Alvar Aalto*, CXV, 687, 1952, pp. 98-104.
26. *Arte del Messico a Parigi*, CXV, 690, 1952, pp. 242-248.
27. *Corot*, CXVI, 691-692, 1952, pp. 11-16.
28. *Chaim Soutine*, CXVI, 691-692, 1952, pp. 45-52.
29. *Jacques Lipchitz*, CXVI, 691-692, 1952, pp. 53-56.
30. *La Mostra del Cubismo a Parigi*, CXVII, 700, 1953, pp. 146-157.
31. *Cento dipinti d'arte sacra dal XIV secolo ai nostri giorni*, CXVII, 701, 1953, pp. 194-197.
32. *Il "Paesaggio inglese" in una mostra a Parigi*, CXVIII, 703, 1953, pp. 17-21.
33. *Vetrare di Francia*, CXVIII, 704, 1953, pp. 50-56.
34. *Monticelli e il Barocco provenzale*, CXVIII, 705, 1953, pp. 98-103.
35. *Raoul Dufy*, CXIX, 710, 1954, pp. 50-57.
36. *Il tesoro di Vix*, CXIX, 712, 1954, pp. 163-168.
37. *Mille anni di tradizione wicinga*, CXX, 718, 1954, pp. 146-152.
38. *Omaggio a Cézanne*, CXX, 719, 1954, pp. 194-199.
39. *Libri e manoscritti miniati del medioevo francese*, CXXI, 721, 1955, pp. 11-15.
40. *Arte celtica in Gallia*, CXXI, 726, 1955, pp. 242-248.
41. *Saluto alla Francia*, CXXII, 729, 1955, pp. 117-121.
42. *I "Nabis", 1888-1903, in una mostra a Parigi*, CXXII, 731, 1955, pp. 218-222.
43. *Otto Boccioni inediti*, CXXII, 732, 1955, pp. 242-249.
44. *I grandi artigiani del legno a Parigi dal 1740 al 1790*, CXXII, 735, 1956, pp. 105-109.
45. *Manoscritti miniati francesi (dal XIII al XV secolo)*, CXXIII, 737, 1956, pp. 194-198.
46. *Oro e ceramiche precolombiane in mostra a Parigi*, CXXIV, 740, 1956, pp. 61-66.
47. *L'opera di Vlaminck dal "fauvisme" ai nostri giorni*, CXXIV, 743, 1956, pp. 205-208.
48. *La prima retrospettiva di Alexey Jawlensky*, CXXIV, 744, 1956, pp. 249-252.
49. *Odilon Redon*, CXXV, 747, 1957, pp. 98-104.
50. *L'avventura Dada*, CXXV, 749, 1957, pp. 202-206.
51. *Robert Delaunay*, CXXVI, 752, 1957, pp. 50-56.
52. *Morte di Brancusi*, CXXVI, 754, 1957, pp. 146-156.
53. *Alfred Sisley*, CXXVI, 755, 1957, pp. 202-208.
54. *Arte antica ceca e slovacca in una mostra a Parigi*, CXXVI, 756, 1957, pp. 242-247.

55. *Cento dipinti di Modigliani*, CXXVIII, 765, 1958, pp. 98-105.
56. *Visita all'Esposizione di Bruxelles*, CXXVIII, 766, 1958, pp. 146-152.
57. *Cento quadri di Maurice Utrillo*, CXXIX, 772, 1959, pp. 153-157.
58. *Cent'anni di pittura cinese*, CXXIX, 774, 1959, pp. 253-255.
59. *Soutine*, CXXX, 779, 1959, pp. 194-198.
60. *La vita parigina al tempo di Guys, Nadar, Worth*, CXXXI, 783, 1960, pp. 98-102.
61. *Nicolas Poussin al Louvre*, CXXXII, 789, 1960, pp. 98-108.
62. *Le arti in Europa dal 1884 al 1914*, CXXXIII, 793, 1961, pp. 2-8.
63. *La pittura italiana del Settecento a Parigi*, CXXXIII, 794, 1961, pp. 61-66.
64. *Henri Pousseau*, CXXXIII, 796, 1961, pp. 146-152.
65. *Cento quadri di Jacques Villon*, CXXXIV, 800, 1961, pp. 50-54.
66. *Gustave Moreau*, CXXXIV, 803, 1961, pp. 205-209.
67. *L'atelier di Georges Braque*, CXXXV, 805, 1962, pp. 2-6.
68. *Settemila anni d'arte nell'Iran*, CXXXV, 809, 1962, pp. 194-201.
69. I "Fauves", CXXXVI, 811, 1962, pp. 2-9.
70. *Picasso: La colazione sull'erba*, CXXXVI, 815, 1962, pp. 194-201.
71. *La Biennale d'arte antica a Bologna*, CXXXVI, 816, 1962, pp. 242-252.
72. *Ritorno di Pissarro*, CXXXVII, 819, 1963, pp. 98-102.
73. *Rodin riproposto*, CXXXVII, 821, 1963, pp. 194-200.
74. *Tesori dei musei bulgari*, CXXXVIII, 823, 1963, pp. 17-21.
75. *Delacroix 1863-1963*, CXXXVIII, 826, 1963, pp. 146-152.
76. *Neo-Impressionisti: Paul Signac e Théo van Rysselberghe*, CXXXIX, 831, 1964, pp. 98-104.
77. *George Catlin, 1796-1872*, CXXXIX, 832, 1964, pp. 159-161.
78. *L'arte degli Ittiti a Parigi*, CXXXIX, 834, 1964, pp. 242-245.
79. *François Boucher*, CXL, 836, 1964, pp. 59-63.

Note e commenti

1. *Ricordo di Giorgio Labò*, CI, 604-606, 1945, pp. 86-87.
2. *Chatou*, CVI, 635-636, 1947, pp. 135-136.
3. I "Fauves" maggiori e minori, CXIV, 679, 1951, p. 25.
4. "De Stijl" al Museo civico di Amsterdam, CXIV, 680, 1951, pp. 84-85.
5. *Il Congresso dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte ad Amsterdam*, CXIV, 680, 1951, p. 85.
6. *La natura morta*, CXV, 690, 1952, pp. 263-264.
7. *La raccolta van Beuningen al Petit Palais di Parigi/ Organizzata a Messina una mostra di Antonello e della pittura del Quattrocento in Sicilia*, CXVII, 699, 1953, pp. 123-124.
8. *Marcoussis*, CXVIII, 705, 1953, pp. 112-114.

9. *Sessanta dipinti del Museo di San Paolo a Parigi*, CXVIII, 707, 1953, pp. 203-206.
10. *Disegni di Gros, Géricault, Delacroix*, CXIX, 711, 1954, pp. 128-130.
11. *Capolavori della pittura veneta all'Orangerie di Parigi*, CXIX, 712, 1954, pp. 169-173.
12. *Mies van der Rohe*, CXX, 716, 1954, p. 78.
13. *Dipinti e disegni di Picasso in una mostra a Parigi*, CXX, 717, 1954, pp. 130-133.
14. *L'architettura del dopoguerra in America*, CXXI, 723, 1955, pp. 109-115.
15. *André Derain (1880-1954)*, CXXI, 723, 1955, pp. 116-117.
16. *Gli impressionisti della raccolta Courtauld all'Orangerie*, CXXII, 734, 1956, pp. 71-75.
17. *La ripresa del mercato d'arte tedesco/ Gli Etruschi a Parigi*, CXXII, 735, 1956, pp. 113-121.
18. *"La galleria del collezionista"*, CXXIII, 736, 1956, pp. 171-174.
19. *I primitivi italiani nei musei di Francia*, CXXIII, 738, 1956, pp. 259-262.
20. *Due mostre a Parigi per i cinque secoli di vita della stampa*, CXXV, 750, 1957, pp. 265-266.
21. *La collezione Lehmann all'Orangerie di Parigi*, CXXVI, 753, 1957, p. 115.
22. *"Interbau Berlin 57"*, CXXVI, 754, 1957, pp. 169-171.
23. *Il mobile inglese nel Settecento*, CXXX, 775, 1959, pp. 264-267.
24. *Cartelloni originali di maestri della scuola di Parigi*, CXXX, 779, 1959, p. 213.
25. *L'età neoclassica in Lombardia*, CXXX, 780, 1959, pp. 260-264.
26. *Omaggio a Chardin*, CXXX, 780, 1959, pp. 264-267.
27. *Mostra panoramica dell'opera di Chagall*, CXXXI, 781, 1960, pp. 2-6.
28. *Mary Cassat in una mostra a Parigi*, CXXXI, 783, 1960, pp. 108-109.
29. *Gauguin, Van Gogh, Emil Bernard*, CXXXI, 786, 1960, pp. 257-261.
30. *Louis XIV, fasto e scenari*, CXXXII, 789, 1960, pp. 116-117.
31. *Il "fiore da cogliere" nella pittura di Dubuffet*, CXXXII, 790, 1960, p. 165.
32. *Poesia in vetrina: Baudelaire a Parigi/ Apollinaire, Jarry, a Milano*, CXXXIII, 793, 1961, pp. 9-11.
33. *I grandi poeti della leggenda americana: John James Audubon*, CXXXIII, 795, 1961, pp. 146-152.
34. *Mario Labò, architetto*, CXXXIII, 796, 1961, pp. 158-159.
35. *Gli amici di Saint-Tropez*, CXXXIV, 799, 1961, pp. 17-18.
36. *Omaggio a Théophile Alexandre Steinlen*, CXXXIV, 802, 1961, p. 152.
37. *"Pougny, ou les voies de la poésie"*, CXXXV, 806, 1962, pp. 73-77.
38. *Francisco Goya*, CXXXV, 807, 1962, pp. 119-123.
39. *L'arte del Messico*, CXXXV, 808, 1962, pp. 160-161.
40. *Mirò al Museo d'arte moderna*, CXXXVI, 813, 1962, p. 119.
41. *Figure di Corot*, CXXXVI, 814, 1962, pp. 171-173.
42. *Le Corbusier/ Jean-Jacques Rousseau*, CXXXVII, 817, 1963, pp. 16-20.
43. *Riscoperta di Filiger/ Il gruppo di Pont-Aven*, CXXXVII, 818, 1963, pp. 69-71.
44. *Tesori della pittura spagnola*, CXXXVII, 822, 1963, pp. 261-265.
45. *Duchamp-Villon, scultore*, CXXXVIII, 827, 1963, pp. 221-222.

46. *Scenografia a Venezia*, CXXXVIII, 828, 1963, pp. 255-257.
47. *Émile Bernard*, CXXXIX, 833, 1964, pp. 218-219.
48. *Il Surrealismo*, CXL, 835, 1964, pp. 10-13.
49. *Il contributo russo alle avanguardie europee*, CXL, 840, 1964, p. 262.

Cronache

1. PARIGI: *Picasso al "Salon"*, CI, 604-606, 1945, p. 94.
2. PARIGI: *André Masson*, CV, 630, 1947, pp. 273-274.
3. PARIGI: *Braque/ Max Ernst/ Franco Gentilini/ Il Salon degli Indipendenti*, CXII, 667, 1950, pp. 42-44.
4. PARIGI: *Un solo Chagall al Museo d'arte moderna/ Jacques Villon/ Singier e Kerg*, CXII, 668, 1950, pp. 93-94.
5. PARIGI: *Il più recente Chagall/ Géricault*, CXII, 669, 1950, pp. 140-142.
6. PARIGI: *Tesori delle biblioteche d'Italia a Parigi/ Juan Miro/ Constant/ Odilon Redon/ Metelli/ Renoir*, CXII, 671, 1950, pp. 233-238.
7. PARIGI: *Paul Guigou*, CXII, 672, 1950, pp. 284-285.
8. PARIGI: *Capolavori delle raccolte parigine*, CXIII, 675, 1951, pp. 139-141.
9. PARIGI: *Scenografia italiana/ Ritmi e colori/ Seigle*, CXIII, 676, 1951, pp. 180-182.
10. PARIGI: *Cinquanta pittori italiani d'oggi/Una mostra di Giuseppe Viviani/ Campigli/ Cremonini/ Alberto Giacometti*, CXIV, 679, 1951, pp. 33-34.
11. PARIGI: *Monotipi di Degas/Corot*, CXIV, 680, 1951, pp. 91-93.
12. PARIGI: *L'arte del vetro/Vlamic*, CXIV, 681, 1951, pp. 140-141.
13. PARIGI: *Mosaici di Ravenna/ Charcoune*, CXIV, 682, 1951, p. 188.
14. PARIGI: *Paul Signac/Kandinsky verso l'astrazione: dal 1900 al 1910*, CXV, 686, 1952, pp. 84-88.
15. PARIGI: *Gli impressionisti francesi dei musei di Germania all'Orangerie/ Joseph Kutter/ Mostra del libro inglese alla Bibliothèque Nationale di Parigi/ Gregori*, CXV, 687, 1952, pp. 133-139.
16. PARIGI: *Claude Monet*, CXVI, 293, 1952, pp. 124-126.
17. PARIGI: *Tiepolo e Guardi nelle collezioni francesi/ Marcoussis*, CXVII, 697, 1953, pp. 33-35.
18. PARIGI: *Lépine/ Ceramiche di Vallauris*, CXVII, 698, 1953, pp. 88-89.
19. PARIGI: *25 anni di cartelloni per mostre/ Rilegature originali alla Bibliothèque Nationale/ Charcoune/ Taro Okamoto/ Sculture policrome di Léger*, CXVII, 699, 1953, pp. 134-142.
20. PARIGI: *Tre pittori indiani/ Lagrange/ Moholy-Nagy/ I paesaggi di Buffet*, CXVII, 700, 1953, pp. 183-187.
21. LEGNANO: *Giandante X*, CXVII, 701, 1953, pp. 222-223.
22. PARIGI: *Commemorato l'architetto precursore Labrouste/ Bronzi e disegni di Bourdelle/ Wilfredo Lam/ Willy Mucha/ Michaux*, CXVII, 701, 1953, pp. 229-232.

23. PARIGI: *Il "Salon" di maggio/ Paul Klee/ Frans Masereel/ Arte turca*, CXVIII, 703, 1953, pp. 41-48.
24. PARIGI: *Hecq/ Due pittori svedesi/ Mirò/ Opere recenti di Picasso/ Valtat/ Sergio Brignoni/ Mosaico e ceramica/ Cristofanetti*, CXVIII, 705, 1953, pp. 126-132.
25. PARIGI: *Van Dongen, periodo "fauve"/ Tatsuo Arai/ Pitture infantili alla Hune/ Il "Salon d'Octobre"*, CXVIII, 707, pp. 224-232.
26. PARIGI: *Il cinquantenario del "Salon d'Automne"/ La pittura di Le Corbusier/ Prassinis*, CXIX, 709, 1954, pp. 41-42.
27. PARIGI: *Un pittore svizzero: Hans Erni/ Marquet/ Incisioni di Braque/ Pougny/ Seigle/ Music/ Hundertwasser*, CXIX, 710, 1954, pp. 78-84.
28. PARIGI: *Tendenze: Tre gruppi di giovani – Bram Bogart*, CXIX, 711, 1954, pp. 138-142.
29. PARIGI: *"Nudi" di Bernard Buffet/ Il Museo de' falsi*, CXIX, 712, 1954, pp. 182-183.
30. PARIGI: *Collezioni celebri all'asta/ I disegni italiani del Tumuc-Humac*, CXIX, 713, 1954, pp. 224-228.
31. PARIGI: *James Ensor/ Acqueforti di Villon*, CXIX, 714, 1954, pp. 274-278.
32. PARIGI: *Jean Dubuffet/ Anversa, Plantin e Rubens*, CXX, 715, 1954, pp. 41-44.
33. PARIGI: *Il "Salon" di maggio/ Kurt Schwitters/ Max Ernst*, CXX, 716, 1954, pp. 83-85.
34. PARIGI: *Pittrici italiane/ Gregori/ Jean Puy*, CXX, 717, 1954, pp. 137-138.
35. PARIGI: *Renoir/ Giacometti/ La protostoria artistica della Sardegna/ Jacques Doucet/ Capolavori della curiosità del mondo*, CXX, 718, 1954, pp. 167-173.
36. PARIGI: *Borès/ Gromaire/ Theo Kerg/ Collages/ Personaggi*, CXX, 719, 1954, pp. 231-235.
37. PARIGI: *Chagall/ Utamaro*, CXX, 720, 1954, pp. 272-273.
38. PARIGI: *Courbet/ Caravaggisti francesi*, CXXI, 723, 1955, pp. 120-125.
39. PARIGI: *Braque/ Gavarni/ I pittori di Auvers*, CXXI, 724, 1955, pp. 185-188.
40. PARIGI: *I "candidi" spagnoli del Seicento e del Settecento/ Omaggio a Machado/ Permeke*, CXXI, 725, 1955, pp. 223-227.
41. PARIGI: *Una mostra di Jacques Villon/ Il "Salon" di maggio*, CXXII, 727, 1955, pp. 38-42.
42. PARIGI: *Picasso/ "Découvrir"*, CXXII, 728, 1955, pp. 90-92.
43. PARIGI: *Una retrospettiva di Félix Vallotton/ Marcoussis*, CXXII, 729, 1955, pp. 132-135.
44. PARIGI: *Disegni di Paul Colin/ Degas/ Théo Kerg a Digione*, CXXII, 730, 1955, pp. 184-186.
45. PARIGI: *Opere grafiche di Toulouse-Lautrec/ Litografie di Marino/ Ben Nicholson/ Pittura di Hecq*, CXXII, 732, 1955, pp. 276-279.
46. PARIGI: *Marie Blanchard/ "École de Paris 1955"/ Terrecotte di Laurens*, CXXII, 733, 1955, pp. 41-43.
47. PARIGI: *Omaggio a Léger/ Pittori italiani a Parigi*, CXXIII, 735, 1956, pp. 131-132.
48. PARIGI: *Soutine/ Cinque pittori e il teatro*, CXXIII, 736, 1956, pp. 181-184.
49. PARIGI: *Il ritorno di Balthus/ Disegni di Villon/ Variazioni di Braque sul tema dell'"Atelier"/ Mercato d'arte moderna/ Incisioni di Goya all'asta /La "riabilitazione del ritratto"/ Nudi di Fautrier/ Hélène de Beauvoir/ Torres-Garcia*, CXXIII, 737, 1956, pp. 227-233.

50. PARIGI: *Charchounel/ Una retrospettiva di Severini*, CXXIII, 738, 1956, pp. 285-286.
51. PARIGI: *Monticelli/ Ritorno di Natalia Gontcharova e di Michele Larionov/ Francisco Borès/ Capolavori del Museo Douai*, CXXIV, 739, 1956, pp. 37-42.
52. PARIGI: *Il "Salon" di maggio, i disegni di Picasso/ Vuillard litografo*, CXXIV, 740, 1956, pp. 91-94.
53. PARIGI: *Picabia/ Due "candidi"*, CXXIV, 741, 1956, pp. 140-141.
54. PARIGI: *Commemorazione di Léger/ Ritorno di Monet*, CXXIV, 742, 1956, pp. 187-190.
55. PARIGI: *Il libro d'arte italiano contemporaneo/ Paul Klee e Otto Nebel*, CXXIV, 744, 1956, pp. 272-273.
56. MILANO: *Giandante X*, CXXV, 745, 1957, p. 26.
57. PARIGI: *Una nuova mostra di Valtat/ Il premio Guggenheim/ Mostra commemorativa di Matisse*, CXXV, 745, 1957, pp. 35-38.
58. PARIGI: *Daumier: sculture, litografie, disegni/ Max Ernst: disegni/ Jacques Daniel/ Candidi e astratti – Hartung*, CXXV, 746, 1957, pp. 74-77.
59. PARIGI: *Arti e tradizioni del circo/ Antoine Pevsner al Museo d'arte moderna/ Il più antico museo di Francia al Museo delle arti figurative/ La prima mostra parigina di Lynn Chadwick/ Pittori americani contemporanei/ Incisioni di Jacques Villon*, CXXV, 748, pp. 161-169.
60. PARIGI: *Picasso recente/ "Picasso lui-même"/ Robert Jacobson/ Disegni e acquerelli di Julio Gonzales/ "Depuis Bonnard"/ Opere figurative di Mondrian/ Una mostra di disegni di Derain/ Candido Portinari/ I pittori testimoni del tempo/ Spacal*, CXXV, 749, 1957, pp. 212-218.
61. PARIGI: *Una mostra di Allio/ Akira Kito/ Il pittore indiano Padamsee/ Il Secondo Impero, da Winterhalter a Renoir*, CXXV, 750, 1957, pp. 274-275.
62. PARIGI: *Opere recenti di Masson/ Bonnard, Roussel, Vuillard/ Mostre internazionali: Il "Salon" di maggio – La mostra di Seuphor alla Salle Balzac – La mostra di Saint-Etienne/ Vedute di Parigi di Stragiotti/ Quadri e "inchiostri" recenti di Dubuffet/ Dipinti di maestri del 1900 ai nostri giorni*, CXXVI, 751, 1957, pp. 31-35.
63. PARIGI: *Disegni e piccoli bronzi di Henri Moore/ André Beaudin/ Cento capolavori dell'arte francese dal 1750 al 1950/ Centoquaranta milioni di franchi per un Gauguin/ Le litografie di Bonnard/ Analogie/ Sculture, tempere e disegni di Giacometti/ Henry Royer alla Galleria Creuze*, CXXVI, 752, 1957, pp. 87-92.
64. PARIGI: *Artisti italiani a Parigi: Campigli, Cappello, Gregori, Magnelli/ Disegni cubisti/ Dubuffet, Michaux, Wols allo Studio Paul Facchetti/ La mostra del pittore coreano Kim*, CXXVI, 753, 1957, pp. 139-142.
65. PARIGI: *Paris 09-29 al Museo Galliera/ Il Museo di Montparnasse/ Volti e ritratti nell'arte monetaria antica – Mostra dei medaglisti contemporanei/ Minaux e Thompson*, CXXVI, 754, 1957, pp. 181-184.
66. MILANO: *Una personale di Guido Chiti*, CXXVII, 760, 1958, p. 166.
67. PARIGI: *Sculture/ Bernard Buffet e Max Ernst*, CXXVII, 761, 1958, pp. 224-229.

68. PARIGI: *Guazzi e disegni di Léger/ Pitture preistoriche del Sahara al Louvre/ Comparaisons/ Centocinquanta nuove ceramiche di Picasso/ Contributi alla storia del cubismo: Amadeo de Souza Cardoso/ Rapporto fra le arti: pittura e architettura*, CXXVII, 762, 1958, pp. 270-277.
69. PARIGI: *L'arte giapponese nei secoli/ Rufino Tamayo*, CXXVIII, 764, 1958, pp. 79-82.
70. PARIGI: *La collezione Guggenheim al Louvre/ I "collages" di Meseus*, CXXVIII, 765, 1958, pp. 127-129.
71. PARIGI: *Matisse in due mostre parigine/ "Tapisserie 58"/ Tesori del Museo di Caen alla Galleria Charpentier*, CXXVIII, 766, 1958, pp. 175-177.
72. PARIGI: *Una grande mostra di Ossip Zadkinel "Sur quatre murs"/ Una mostra d'arte del Perù/ Disegni e silografie di Hokusai alla Galleria Berès*, CXXVIII, 767, 1958, pp. 228-235.
73. MILANO: *Guido Chiti alla Galleria Pater*, CXXIX, 772, 1959, pp. 162-163.
74. PARIGI: *André Bauchant e la scuola di Parigi*, CXXIX, 773, 1959, p. 229.
75. PARIGI: *"Gli scrittori americani e i loro amici a Parigi intorno al 1920"/ Mario Carletti*, CXXIX, 774, 1959, pp. 267-269.
76. PARIGI: *Lazar Segall al Museo d'arte moderna/ Da Géricault e Matisse: capolavori francesi nelle collezioni svizzere/ Arte applicata di Fernand Léger/ Calder e i suoi "stabiles"/ "L'âge mécanique"*, CXXX, 775, 1959, pp. 31-35.
77. PARIGI: *Una rara raccolta di opere di Emile Bernard/ Pitture di Elie Lascaux/ Klee e Kandinsky/ Arte precolombiana del Messico/ Opere di Toulouse-Lautrec all'asta*, CXXX, 776, 1959, pp. 71-75.
78. PARIGI: *Acqueforti di Villon/ "Las Meninas" di Picasso*, CXXX, 779, 1959, p. 219.
79. PARIGI: *Sculpture alla Galleria Claude Bernard/ Disegni surrealisti al Bateau Lavoire/ Mostre di miniature fiamminghe*, CXXX, 780, 1959, pp. 279-281.
80. PARIGI: *"Ecole de Paris 1959"/ I tre "Salons" dell'autunno/ Una mostra panoramica di Monet*, CXXXI, 781, 1960, pp. 33-37.
81. MILANO: *Mostra storica delle arti grafiche*, CXXXI, 782, 1960, pp. 78-79.
82. PARIGI: *Kito/ Arte jugoslava d'oggi/ Una retrospettiva di Max Ernst/ Pastelli di Vuillard*, CXXXI, 783, 1960, pp. 120-122.
83. MILANO: *Un aspetto della "Scuola di Parigi"/ Boccioni pre-futurista*, CXXXI, 784, 1960, pp. 175-176.
84. PARIGI: *Opere recenti di Jansen/ Jean Crotti*, CXXXI, 784, 1960, p. 182.
85. PARIGI: *Arte popolare russa/ Marquet a Bordeaux/ "Comparaisons"/ L'arte israeliana contemporanea/ Mostra di antiche stampe cinesi*, CXXXI, 785, 1960, pp. 233-236.
86. PARIGI: *Disegni di Eisenstein/ Una mostra di Sironi/ New York vista da 40 fotografi/ Tappezzerie recenti di Le Corbusier*, CXXXI, 786, 1960, pp. 278-280.
87. MILANO: *Una personale di Attilio Alfieri*, CXXXI, 787, 1960, p. 23.
88. PARIGI: *Tesori d'arte dall'India*, CXXXII, 787, 1960, pp. 25-26.

89. PARIGI: *Cézanne acquirellista/ Disegni degli “anni venti” esposti al Bateau Lavoir/ Una mostra di Rouault/ La pittura russa e sovietica/ La grandezza nel “piccolo formato”/ Marquet*, CXXXII, 788, 1960, pp. 86-89.
90. PARIGI: *Bronzi e disegni di Laurens/ Una mostra di Degas/ Il trentesimo anniversario della morte di Pascin/ Picasso, acquetinte e linoleum/ I candidi, dal doganiere Rousseau ai nostri giorni*, CXXXII, 789, 1960, pp. 128-132.
91. MILANO: *Un battistero di Sebastio*, CXXXII, 790, 1960, pp. 170-171.
92. PARIGI: *Olandesi d’oggi/ Cinque pittori a Venezia/ Kupka/ Le incisioni di Braque*, CXXXII, 790, 1960, pp. 183-184.
93. PARIGI: *Dunoyer de Segonzac*, CXXXII, 791, 1960, p. 232.
94. PARIGI: *Ecole de Paris 1960/ Ensor in due mostre/ Pittori italiani a Parigi/ Gli amici di Van Gogh/ Mostre di disegni e stampe di Millet*, CXXXII, 792, 1960, pp. 260-262.
95. PARIGI: *Acqueforti di Goya/ Il nuovo Maryan*, CXXXIII, 793, 1961, pp. 35-36.
96. PARIGI: *Le ultime opere di Matisse/ Una mostra di Fritz Wotruba*, CXXXIII, 796, 1961, pp. 170-171.
97. PARIGI: *“Paris, demain”/ André Lhote in tre mostre/ Pittura contemporanea della Polonia/ La prima retrospettiva di Berthe Morisot/ I candidi spagnoli dal Seicento all’Ottocento*, CXXXIII, 797, 1961, pp. 225-229.
98. PARIGI: *Maillol: 1861-1961/ Due “Salons” d’arte contemporanea/ Mirò/ Trentasei pittori spagnoli contemporanei/ La Biennale di Parigi si aprirà il 28 settembre*, CXXXIV, 799, 1961, pp. 32-35.
99. ANCONA: *Il premio Marche*, CXXXIV, 800, 1961, pp. 70-72.
100. PARIGI: *René Allio/ Ritratti francesi del Settecento/ Da Rouault a de Staël/ Panorama della pittura di Vuillard/ Una mostra celebrativa dello scultore Mando*, CXXXIV, 800, 1961, pp. 79-82.
101. MILANO: *I disegni di Eisenstein*, CXXXIV, 801, 1961, pp. 113-114.
102. PARIGI: *Due cinesi del Seicento/ Klee/ Campigli/ Montané*, CXXXIV, 801, 1961, pp. 121-123.
103. SAN MARINO: *La seconda Biennale di San Marino: Italia – Austria*, CXXXIV, 802, 1961, p. 166.
104. PARIGI: *Disegni giovanili di Toulouse-Lautrec/ Sculture di Max Ernst*, CXXXIV, 803, 1961, pp. 229-231.
105. PARIGI: *Cottavoz/ Hartung 1922-1938/ Henry Maurice/ Un’importante asta di quadri moderni*, CXXXIV, 804, 1961, pp. 277-278.
106. PARIGI: *Disegni al Louvre/ Arp al Museo d’arte moderna/ L’atelier di Brancusi/ L’acquarello in Francia nel XX secolo/ “Antagonismes”: l’Objet*, CXXXV, 807, 1962, pp. 131-134.
107. PARIGI: *Borés*, CXXXV, 808, 1962, pp. 183-184.
108. PARIGI: *Omaggio a Marcoussis/ Sculture in ardesia di Ubac/ “La Ménagerie humaine” di Maryan/ La Maison de la Pensée Française non esiste più*, CXXXV, 810, 1962, pp. 275-281.

109. PARIGI: *Manguin, quadri "fauves" / Jules Chéret / Una mostra alla Séraphine / Léger 1912-1915*, CXXXVI, 811, 1962, pp. 24-27.
110. PARIGI: *Gregori / Cubisti / Tele recenti di Chagall / Capolavori dell'Ottocento e del Novecento / Yasuo Kozuki / Zadkin / Hélion*, CXXXVI, 812, 1962, pp. 75-82.
111. PARIGI: *Un secolo di ritratti: 1860-1960 / Disegni americani contemporanei / Le sculture di Ipoustéguy / "Paris-Circus", di Dubuffet*, CXXXVI, 813, 1962, pp. 128-131.
112. PARIGI: *Collezioni d'espressione francese al Musée des Arts Décoratifs*, CXXXVI, 814, 1962, pp. 176-177.
113. MILANO: *Una mostra di Antonio Mancini*, CXXXVI, 816, 1962, pp. 273-274.
114. MILANO: *Recenti scoperte di plastica pre-incaica del Perù: i "Cuchi-milcos"*, CXXXVII, 817, 1963, p. 24.
115. PARIGI: *"Ecole de Paris" e realisti spagnoli / Skurjeni, Grandma Moses, Schwartzenberg / Meckseper / Kito*, CXXXVII, 817, 1963, pp. 29-33.
116. PARIGI: *Il "Blaue Reiter" / "Arte romanica del sole" / 150 di pittura nel Giappone*, CXXXVII, 818, 1963, pp. 85-89.
117. PARIGI: *Roger de la Fresnaye / La terza biennale*, CXXXVII, 819, 1963, pp. 130.
118. MILANO: *Klimt, Kokoschka, Kubin, Grosz e il Bauhaus*, CXXXVII, 820, 1963, pp. 171-173.
119. PARIGI: *Atlan al Museo d'arte moderna / Seigle / Nature morte di Rouss*, CXXXVII, 820, 1963, pp. 181-182.
120. MILANO: *Dario Viterbo*, CXXXVII, 821, 1963, pp. 222-223.
121. PARIGI: *La figura nell'opera grafica di Villon / Una mostra di Delacroix*, CXXXVII, 821, 1963, pp. 224-226.
122. PARIGI: *Una mostra di Boldini / Tutto Kandinsky al Museo d'arte moderna / I quadri francesi del re di Prussia*, CXXXVIII, 824, 1963, pp. 90-91.
123. PARIGI: *Arte antica svedese / Una grande mostra di Hokusai / Wostan / Zao Wou-Ki / Due-mila anni d'arte al Marocco / Miro-Artigas / Odilon redon*, CXXXVIII, 825, 1963, pp. 130-136.
124. PARIGI: *Francis Jourdain / Cinquant'anni di disegno a Parigi*, CXXXVIII, 826, 1963, p. 180.
125. MILANO: *Una mostra dedicata a Félix Vallotton*, CXXXVIII, 827, 1963, p. 226.
126. ANCONA: *Il settimo premio Marche*, CXXXVIII, 828, 1963, p. 263.
127. PARIGI: *Omaggio a Constantin Guys*, CXXXVIII, 828, 1963, p. 263.
128. PARIGI: *Gontcharova e Larionov / Retrospectiva di Gromaire*, CXXXIX, 829, 1964, pp. 28-30.
129. PARIGI: *L'al di là nell'arte giapponese*, CXXXIX, 830, 1964, pp. 82-83.
130. PARIGI: *Arte argentina attuale / Sculture di pittori / Il «Bestiario» di Victor Brauner / Munford*, CXXXIX, 831, 1964, pp. 128-131.
131. PARIGI: *La Francia della Triennale / Dieci grandi scultori / Antiche marionette giavanesi*, CXXXIX, 832, 1964, pp. 177-179.

132. PARIGI: *I Delaunay al Louvre/ La donazione Lefèvre/ Camoin, l'ultimo dei "Fauves"*, CXXXIX, 833, 1964, pp. 226-228.
133. MILANO: *Lyonel Feininger*, CXXXIX, 834, 1964, pp. 264-266.
134. PARIGI: *Picasso ultimo*, CXXXIX, 834, 1964, pp. 270-271.
135. PARIGI: *Otto secoli di scultura francese/ Baccarat, 1764-1964/ Il "Salon" di maggio e le nuove tendenze/ Camacho/ Retrospettiva di Fautrier/ Bissière*, CXL, 835, 1964, pp. 24-30.
136. PARIGI: *Max Ernst/ Kupka/Pfeiffer/ Capiello/ Wostan*, CXL, 836, 1964, pp. 80-84.
137. PARIGI: *La Fondazione Maeght e Saint Paul de Vence/ Disegni al Bateau Lavoir/ Marocussis al Museo d'arte moderna*, CXL, 837, 1964, pp. 128-130.
138. PARIGI: *Un centenario/ Eugène Atget*, CXL, 838, 1964, p. 178.
139. PARIGI: *Wilhelm Thöny/ La mostra dell'antiquariato a Parigi/ Il vero Rouault/ Christofle*, CXL, 839, 1964, pp. 221-225.
140. PARIGI: *I cartelloni della Belle Époque/ Il centenario di Toulouse-Lautrec/ La raccolta Besson al Louvre*, CXL, 840, 1964, pp. 271-273.

Rassegna bibliografica

1. Giulio Carlo Argan: *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino, 1951, CXIV, 681, 1951, pp. 142-144.
2. Gillo Dorfles, *Discorso tecnico delle arti*, Nistri-Lischi, Pisa, 1952, CXVII, 701, 1953, pp. 239-240.
3. Bruno Zevi, Richard Neutra, *Il Balcone*, Milano, 1954, CXX, 718, 1954, p. 192.
4. Carlo Perogalli, *Monumenti e metodi di valorizzazione*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano, 1954, CXX, 719, 1954, p. 239.
5. Will Grohmann, Paul Klee, *Flinker, Parigi*, 1955, CXXI, 724, 1955, p. 191.
6. *Architetti del movimento moderno*, Collana della casa editrice Il Balcone, Milano, CXXIII, 736, 1956, pp. 191-192.
7. "Arte veneta". *Annata nona*, Casa editrice Arte Veneta, Venezia, 1955, CXXIV, 739, 1956, p. 48.
8. Pietro Maria Bardi, *The arts in Brazil – A new Museum at Sao Paulo*, Edizione del Milione, Milano 1956/ Ludwig Müntz: Adolf Loos, Ed. *Il Balcone*, Milano, *Architetti del movimento moderno*, 1956, CXXV, 748, 1957, pp. 190-192.
9. Gottardo Segantini, Giovanni Segantini, pittore, *Prima edizione di Collana artisti trentini*, Riccardo Maroni, Trento, 1955/ Emilio Zaniboni, Giuseppe Craffonara, pittore, *Prima edizione di Collana artisti trentini*, Riccardo Maroni, Trento, 1954/ Bartolomeo Bezzi, pittore – Con scritti di Gino Fogolari, Nino Barbantini, Vittorio Pica, Primo Levi, ecc., *Prima edizione di Collana artisti trentini*, Riccardo Maroni, Trento, 1956, CXXV, 749, 1957, p. 239.

10. *Roberto Aloï, Architetture per lo spettacolo, con un saggio dell'architetto A. Pica, 345 illustrazioni in nero, 21 a colori, 454 disegni, didascalie in quattro lingue, Edizioni Hoepli, Milano, 1958/ Umbro Apollonio, Antonio Sant'Elia, con documenti, note storiche e critiche a cura di Leonardo Mariani, Collana Architetti del movimento moderno, edizioni Il Balcone, Milano, 1958, CXXVIII, 767, 1958, p. 238.*
11. *Guglielmo Pacchioni, Carlo Carrà, Edizioni del Milione, Milano, 1959, CXXX, 775, 1959, p. 46.*
12. *Bruno Zevi, Saper vedere l'architettura, Les editions de Minuit, Parigi, 1959, CXXXI, 781, 1960, p. 47.*
13. *Eleonore Bille-De-Mot, La Grecia, Edizioni Guy Le Prat, Parigi, 1959, CXXXI, 782, 1960, p. 95.*

Annadea Salvatore

Per la prima volta in Italia, nel 1922 la Biennale di Venezia presenta un'esposizione di opere di Oskar Kokoschka (Pöchlarn 1886-Montreux 1980)¹, ordinata dallo storico dell'arte Hans Posse².

Il padiglione della mostra dedicato alla Germania raccoglieva pittori in parte già popolari in Italia e dalla solida formazione accademica, ma anche una selezione di artisti riconducibili in vario modo al gruppo «Die Brücke». Tra le opere di costoro trovavano posto quindici dipinti e tre litografie di Kokoschka³.

Rispetto alle rassegne anteguerra, la mostra del 1922 rivelava una maggiore apertura alle espressioni artistiche internazionali e dava spazio ad un panorama aggiornato dell'arte straniera grazie alla sensibilità del nuovo segretario generale, Vittorio Pica, che aveva sostituito Antonio Fradeletto. Pica era notoriamente interessato agli impressionisti francesi, cui aveva dedicato numerosi studi fin dal 1908⁴, così nel 1920, con la Germania ancora assente a causa della guerra, aveva già proposto all'attenzione dei visitatori le retrospettive di Cézanne e dei post-impressionisti francesi, tra cui un'impor-

1 Il tema viene qui affrontato per la prima volta in maniera sistematica. L'aspetto relativo alle implicazioni politiche della Biennale del 1922 è stato da me discusso in A. Salvatore, *Oskar Kokoschka in Venedig 1922. Kritik und Politik*, "Expressionismus. Politik", XV, 2022, pp. 74-82. Un inquadramento più generale si trova in due saggi di M.G. Messina e B. Cinelli, pubblicati all'interno del volume *L'Expressionnisme: une construction de l'autre, France et Italie face à l'expressionnisme*, a cura di M.G. Messina e D. Jarrassé, Paris 2012; M.G. Messina, *L'espressionismo nell'area di Valori Plastici*, pp. 61-75; B. Cinelli, *Prima e dopo l'espressionismo; presenze della pittura tedesca alle Biennali di Venezia dal 1889 al 1928*, pp. 23-36.

2 Direttore della Staatliche Gemäldegalerie di Dresda, già noto ai circoli italo-tedeschi per i suoi interessi verso l'arte italiana, e per aver trascorso diversi anni a Firenze come assistente presso il Kunsthistorisches Institut e a Roma come ricercatore presso la Bibliotheca Hertziana.

3 Era questa la prima volta che l'Espressionismo, inteso in un'ottica rigorosamente storica, faceva la sua comparsa in laguna, se si eccettua la presenza di alcune incisioni di Käthe Kollwitz, Max Pechstein, Emil Nolde alle Biennali del 1909 e del 1910. Nello specifico, Max Pechstein ed Emil Nolde esposero nel 1910 un'incisione ciascuno, mentre Käthe Kollwitz espose rispettivamente tredici e tre incisioni nel 1909 e nel 1910. Alla Biennale del 1910 comparve inoltre una litografia del norvegese Edvard Munch, considerato correntemente una delle fonti dell'Espressionismo, al pari di Ensor, che espose opere di grafica nel 1901, 1907, 1909. Cfr. *La Biennale di Venezia. Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, Venezia 1996; ma anche C. Becker, «Die Biennale von Venedig und die deutschen Beiträge 1895-1942», in *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007*, a cura di U. Zeller, Köln 2007.

4 Cfr. V. Pica, *Gli impressionisti francesi*, Bergamo 1908, per molto tempo unica monografia in lingua italiana sull'argomento. Sull'inquadramento della figura del critico nella cultura del suo tempo, si veda *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, a cura di D. Lacagnina, "Mimesis Arte e critica", 12, 2016.

tante mostra di nove opere dedicata a Van Gogh. Proprio l'iniziale arrivo dei francesi, unito agli orientamenti ideologici che condizionavano in questi anni il giudizio della critica in Italia, non giovarono alla ricezione di Kokoschka nel 1922, compromessa anche da fattori come il cosiddetto «ritorno all'ordine» e la decretata fine delle avanguardie.

L'orientamento critico della Biennale del 1922 fu abbastanza omogeneo nel celebrare i vecchi maestri della tradizione tedesca: tra i molti, Adolph von Menzel, Max Liebermann, Max Slevogt e Lovis Corinth, gli stessi che sulla soglia del secolo avevano incontrato l'opposizione dei critici italiani compatti nel giudizio in quegli anni, a cominciare dallo stesso Pica, e poi Angelo Flores, Diego Angeli e Ugo Ojetti. Questi critici, commentando le presenze tedesche alle prime biennali, ne avevano infatti proposto una lettura in chiave nazionalistica – sottolineando temi come l'esagerazione nel tratto grafico e soprattutto nell'aspetto cromatico – il che aveva in qualche modo ostacolato una reale comprensione delle loro qualità artistiche. Quegli stessi artisti, messi ora a confronto con i giovani, vennero consacrati come maestri riconosciuti, dotati di un mestiere rigoroso e saldo: un linguaggio affine alle consuetudini visive del pubblico, che offriva un messaggio rassicurante, frutto di quell'eloquenza di rapporti che, tra la fine del XIX secolo e la Prima guerra mondiale aveva legato la cultura italiana e tedesca grazie alla politica voluta dalla Triplice Alleanza⁵. La ricezione dell'avanguardia tedesca, ovvero delle sperimentazioni di «Die Brücke» che tra il 1910 e il 1914 avevano animato Berlino e Monaco, fu pertanto condizionata dall'esperienza maturata nei confronti della pittura tedesca precedente, faticando a guadagnare un riconoscimento. In tale ottica viene considerata anche l'opera di Kokoschka nel 1922.

La mostra di Kokoschka cade in una contingenza combinata tra Italia e Germania che ne determina una ricezione impossibile: il 1922 è l'anno della ripresa delle relazioni tra Biennale e Stato tedesco dopo l'assenza della Germania nel 1920 a causa della guerra⁶. La rassegna veneziana si affida alle mostre di Francesco Hayez e Antonio Canova, e conferma, se pure in termini esasperati dalla situazione politica, la volontà di ritrovare i saldi valori della tradizione nazionale. Kokoschka, nella sala d'onore della sezione della Germania, diviene un bersaglio scontato, emblema di un naufragio della pittura per il quale si indica la responsabilità nelle sperimentazioni della Francia post-impressionista, combinate con «pericolose inclinazioni germaniche»⁷.

Le ricerche nell'archivio personale di Kokoschka, conservato presso la Biblioteca Centrale di Zurigo, e la documentazione inedita custodita presso l'Archivio Storico

5 Cfr. S. Garinei, *Costruire nazioni. Questioni identitarie nell'arte e nella critica italiana e tedesca 1895-1915*, Roma 2018, pp. 269-273.

6 Cfr. Cinelli, *Prima e dopo l'espressionismo*, cit. (vedi nota 1) p. 31. Cfr. *La Tredicesima Esposizione d'Arte a Venezia 1922*, catalogo illustrato, Bergamo 1922, p. 13.

7 Cfr. F. Saporì, *L'arte mondiale a Venezia nel 1922. Gli stranieri. Il padiglione della Germania*, in *La Tredicesima Esposizione d'Arte a Venezia 1922*, cit. (vedi nota 6), p. 64. Il testo è poi ripreso in "Emporium", cfr. F. Saporì, *La XIII Esposizione internazionale d'arte a Venezia. Gli stranieri*, "Emporium", CCCXXXIII, 1922, pp. 154-175.

delle Arti Contemporanee (A.S.A.C.) di Venezia, hanno permesso di accertare che, in un primo momento, l'idea del comitato veneziano fosse quella di assegnare la sala d'onore ad Arnold Böcklin⁸, artista considerato un classico dell'unione tra "interiorità tedesca" e "spirito italiano", già segnalato dallo stesso Pica nel 1901 come «il più grande genio pittorico che la razza germanica abbia prodotto dopo Holbein e Durer»⁹. Ancora nel 1921, il critico Enrico Thovez lo aveva definito «uno dei massimi artisti dell'arte moderna», affermando la sua superiorità sui latini e sui grandi artisti italiani di ogni epoca: «La poesia più profonda del paesaggio italiano, l'immagine, non contingente, ma tipica sintetica, definitiva, la rappresentazione più naturalistica, cioè più viva, intima e immanente dei miti pagani del classicismo sono state date non da un latino, ma da un germanico»¹⁰.

L'organizzazione della mostra

Gli scambi epistolari intercorsi tra gli organizzatori permettono di ricostruire le fasi precedenti alla preparazione della mostra.

Quando, nel marzo del 1921, la macchina organizzativa della Biennale è avviata, il sindaco di Venezia Davide Giordano invia al ministro degli Esteri Carlo Sforza una lettera, con la quale richiede la sua collaborazione:

So come l'Eccellenza Vostra – a mezzo di Ugo Ojetti, membro autorevole del Consiglio direttivo della nostra Esposizione internazionale d'arte – sia stata già informata del vasto programma, col quale questo Comune si accinge ad organizzare, per la primavera del 1922, la XIII Mostra. È quindi a lei noto come, fra le varie iniziative ideate, siavi quella di esporre un'eletta raccolta delle opere di Arnold Boecklin, l'insigne pittore, da vent'anni scomparso, ma non ancora conosciuto e apprezzato in Italia nella misura conveniente alla sua indiscutibile fama. Ora, poiché alcuni dei più notevoli e significativi quadri dell'illustre Maestro sono prezioso e geloso patrimonio di pubbliche Gallerie straniere (tra le quali quelle di Basilea e Berlino) noi – per ottenerne il prestito cortese – crediamo indispensabile di ricorrere all'Eccellenza Vostra, affinché voglia invitare i nostri rappresentanti diplomatici ad esplicitare, presso i rispettivi Governi, quell'azione che meglio sembrerà adatta a raggiungere l'intento¹¹.

8 Per la ricezione in Italia di Arnold Böcklin si veda *Arnold Böcklin in Europa e in Italia*, in Garinei, *Costruire nazioni*, cit. (vedi nota 5), pp. 269-293.

9 Cfr. V. Pica, *La pittura all'esposizione di Parigi, IV: il Belgio, l'Olanda, la Germania, l'Austria, la Spagna, l'Italia e il Giappone*, "Emporium", LXXVI, 1901, pp. 243-262.

10 Cfr. E. Thovez, *L'immominabile* (1921), in *Il filo di Arianna*, "Collana Studi di lettere e arti, Biblioteca di letteratura, storia e filosofia", I, Milano 1924, ripubblicato a cura di A. Ruffino, Torino 2013, p. 135. Si veda anche E. Thovez, *Il vangelo della pittura e altre prose d'arte*, Torino-Genova 1921.

11 Cfr. Lettera del sindaco di Venezia Davide Giordano a Carlo Sforza, datata 29 marzo 1921, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, Fondo Storico, serie Padiglioni, atti 1897-1938 (serie cosiddetta scatole nere), "XIII Biennale 1922. Mostra individuale di Arnold Böcklin".

Questa prima opzione, in effetti, appare assai coerente con la richiesta del comitato italiano che il padiglione tedesco avesse un carattere prevalentemente retrospettivo e che tracciasse un filo di evoluzione storica dal tardo impressionismo attraverso l'espressionismo fino alle ultime tendenze¹².

Nei mesi successivi, la collaborazione sembra precisarsi, grazie a una nuova missiva inviata da Giordano a Sforza: «La Mostra di Boecklin occuperà tutta una sala, e precisamente quella d'onore, di un vasto padiglione eretto nel recinto dell'esposizione, interamente costruito in pietra cotta e guardato costantemente, nell'interno, durante il giorno e all'esterno durante la notte»¹³.

Cosa è intervenuto per modificare i piani del comitato veneziano? Come emerge dai riscontri documentari, a inficiare il progetto della retrospettiva su Böcklin subentrano problemi relativi alla concessione dei prestiti: da parte svizzera «per il timore che le condizioni climatiche della laguna» fossero «di pregiudizio alla perfetta conservazione delle opere d'arte»¹⁴, da parte tedesca «in relazione a certe disposizioni del trattato di Versaglia»¹⁵. Da qui l'idea di puntare su Kokoschka.

Crediamo però che la decisione di dedicare la sala d'onore a Kokoschka non sia casuale, ma piuttosto funzionale a Posse per ribadire una filiazione tra la tradizione artistica nazionale e la moderna arte tedesca. Alcune delle opere esposte sono infatti tra quelle maggiormente ricondotte dal critico viennese Max Dvořák alla pittura veneziana del Cinquecento, e in particolare all'opera di Tintoretto¹⁶.

12 A questo duplice fine rispondono le mostre individuali dedicate a Max Liebermann (ventisette opere), Max Slevogt (venti opere), Lovis Corinth (venti opere), Karl Schmidt-Rottluff (sei), Ernst Ludwig Kirchner (nove), Max Pechstein (cinque), Erich Heckel (dieci) e infine Kokoschka (diciotto), cfr. Cinelli, *Prima e dopo l'espressionismo*, cit. (vedi nota 1), p. 31. Sulla storia critica dell'Espressionismo restano fondamentali: J. Nigro Covre, *L'arte tedesca nel Novecento*, Roma 1998, ed Ead., *Espressionismo*, Firenze 1999. Fra i volumi italiani più recenti vanno segnalati *Gli espressionisti 1905-1920*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 4 ottobre 2002-2 febbraio 2003), a cura di M.M. Moeller, Milano 2002; N. Wolf, *Expressionismus*, Köln 2004, edizione italiana a cura di B. Nigrisoli e M. Pesetti, Modena 2017.

13 Cfr. Lettera del sindaco di Venezia Davide Giordano a Carlo Sforza, datata 15 giugno 1921, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, Fondo Storico, serie Padiglioni, atti 1897-1938 (serie cosiddetta scatole nere), "XIII Biennale 1922. Mostra individuale di Arnold Böcklin".

14 Cfr. Lettera del sindaco Giordano al Ministro degli Esteri, senza data, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, Fondo Storico, serie Padiglioni, atti 1897-1938 (serie cosiddetta scatole nere), "XIII Biennale 1922. Mostra individuale di Arnold Böcklin"; ma anche: Lettera firmata "Direzione del Museo di Basilea" 21 agosto 1921, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, Fondo Storico, serie Padiglioni, atti 1897-1938 (serie cosiddetta scatole nere), "XIII Biennale 1922. Mostra individuale di Arnold Böcklin".

15 Cfr. Lettera del ministro degli esteri al sindaco di Venezia, datata 14 dicembre 1921, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, Fondo Storico, serie Padiglioni, atti 1897-1938 (serie cosiddetta scatole nere), "XIII Biennale 1922. Mostra individuale di Arnold Böcklin".

16 Cfr. H.H. Aurenhammer, *Dall'«Impressionismo» al «Manierismo espressionistico»: Tintoretto nel pensiero della scuola viennese di storia dell'arte (Max Dvořák)*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del convegno (Venezia, 24-26 novembre 1994), a cura di P. Rossi e L. Puppi, Padova 1996, pp. 47-52. Si veda anche: J. von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich*, "Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung", XIII/2, 1934, pp. 144-210, traduzione italiana *La Scuola Viennese di storia dell'arte. Sguardo ad un secolo di lavoro di eruditi tedeschi in Austria*, in *La storia dell'arte nei ricordi e nelle esperienze di un*

In uno dei suoi ultimi scritti, la prefazione per una cartella con dieci opere grafiche di Kokoschka, *Variationen über ein Thema* (Variazioni sul tema) del 1921¹⁷, Dvořák confronta il ciclo di Kokoschka con un altro tema con variazioni: *I granai* di Claude Monet, che aveva già menzionato in un discorso su Tintoretto nel 1914¹⁸. Seguendo un lungo filo di ragionamento, lo studioso arriva a interpretare le *Variationen über ein Thema* all'interno di una contrapposizione tra espressionismo e impressionismo, come una rivoluzione sul piano non solo della concezione dell'arte, ma anche della visione del mondo, predicando per il presente uno sviluppo simile a quello che nel Cinquecento conduce da Tiziano a Tintoretto.

L'interesse per Tintoretto da parte di Dvořák risale ai primi anni del suo insegnamento all'Università di Vienna¹⁹, fin dal 1905²⁰, quando Franz Wickhoff, suo maestro, aveva definito il pittore veneziano il primo dei grandi iniziati dello stile illusionistico moderno. Da qui, l'immagine impressionistica, che negli anni diventerà espressionistica, del Tintoretto da parte del giovane Dvořák²¹.

suo cultore, Bari 1936, pp. 136-147; M. Rampley, *The Vienna School of Art history. Empire and Politics of Scholarship, 1847-1918*, Pennsylvania 2013. Oltre al saggio di Schlosser, si vedano gli studi raccolti negli atti del convegno *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode I*, a cura di H. Fillitz e M. Pippal, Wien-Köln-Graz 1984; in particolare: G.C. Sciolla, *La scuola di Vienna e la critica d'arte in Italia agli inizi del XX secolo*, in *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode I*, pp. 65-104; per un riassunto anche degli studi più recenti: G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995 (2006), dove è fornita anche un'ampia bibliografia, a cui rimando.

17 M. Dvořák, *Vorwort* [Prefazione] a O. Kokoschka, *Variationen über ein Thema*, Wien 1921, ripubblicato in O. Kokoschka, "Das Konzert". *Variationen über ein Thema. Hommage à Kamilla Swoboda*, a cura di R. Graf Bethusy-Huc, Salzburg 1988, pp. 29-32. Cfr. anche il saggio di H.H. Aurenhammer, *Max Dvořák über Oskar Kokoschka: eine handschriftliche Fassung des Vorworts zu "Variationen über ein Thema"* (1920/21), in *Oskar Kokoschka. Aktuelle Perspektiven*, a cura di P. Werkner, Wien 1998, pp. 34-40. Per una bibliografia completa degli studi di e su Max Dvořák rimando a Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, cit. (vedi nota 16), pp. 41-43. In proposito cfr. Rampley, *The Vienna School of Art History*, cit. (vedi nota 16), pp. 141-165.

18 Dvořák sosteneva che «noi possiamo esaminare l'arte del passato soltanto dal punto di vista del nostro sviluppo artistico, perciò non può essere mai definitiva la conoscenza storica, malgrado tutta l'oggettivazione possibile», cfr. Aurenhammer, *Dall'«Impressionismo» al «Manierismo espressionistico»*, cit. (vedi nota 16), p. 52.

19 Sul Tintoretto, Dvořák non pubblicò mai uno scritto. Solo dopo la sua morte furono pubblicati due testi tardi, degli anni 1920-1921, i quali non erano stati previsti per la stampa da parte sua: una lezione sul Rinascimento e una conferenza su El Greco e il Manierismo (*Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, II, a cura di J. Wilde e K.M. Swoboda, München 1927-1929). Entrambi contengono dei brani su Tintoretto. Così divennero noti soltanto dei frammenti da un processo di ragionamento ancora *in progress* che fu tagliato in modo sconnesso; nel 1921 Dvořák morì inaspettatamente all'età di soli quarantasei anni, e il suo ultimo corso rimase incompiuto. Cfr. Aurenhammer, *Dall'«Impressionismo» al «Manierismo espressionistico»*, cit. (vedi nota 16), pp. 47-52.

20 Questo risulta dal suo ampio lascito custodito nell'archivio dell'istituto di storia dell'arte di Vienna, cfr. Aurenhammer, *Dall'«Impressionismo» al «Manierismo espressionistico»*, cit. (vedi nota 16), p. 47. I materiali di preparazione alle lezioni attendono ancora un'edizione completa. Un elenco cronologico incompleto dei corsi è pubblicato in J. Neumann, *Das Werk Max Dvořák und die Gegenwart*, "Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae", VIII, 1962, pp. 177-213 e 211-212. Sono stati tradotti in italiano gli appunti di Antonio Morassi, *Max Dvořák, Idealismo e naturalismo nell'arte dell'età moderna*, semestre invernale 1915-1916, traduzione italiana a cura di M. Calella, in *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvořák. Per i settant'anni di Terisio Pignatti*, Roma 1992, pp. 17-54. Cfr. anche S. Viani, *Lezioni viennesi di Max Dvořák negli appunti di Antonio Morassi, "Venezia Arti"*, II, 1988, pp. 111-114.

21 La pubblicazione delle opere complete di Wickhoff a cura di Max Dvořák fu progettata con il titolo

Con Wickhoff, lo stesso Posse aveva conseguito il dottorato all'Università di Vienna nel 1903: è dunque plausibile che l'enfasi veneziana riservata a Kokoschka sia da riferirsi alle teorie di Dvořák.

La sala di Kokoschka

Kokoschka, austro-boemo, compare nel padiglione della Germania come «funzionario sassone», considerato a tutti gli effetti tedesco in ragione del suo ruolo di professore all'Accademia di Dresda fin dal 1919.

Proprio intorno ai dipinti eseguiti in Germania si articola la disposizione delle opere, che, stando al catalogo della Biennale e al materiale custodito nella fototeca dell'A.S.A.C. di Venezia, segue un percorso cronologico e stilistico²².

Lungo la parete di fronte all'ingresso, partendo da sinistra, troviamo le tre litografie e alcuni dipinti degli anni giovanili, *Annunciazione*, *I fidanzati* e *Autoritratto a 26 anni*, databili al periodo 1911-1913 (figg. 1-3). Queste opere sono improntate a una sorta di aspetto grafico, per via del colore graffiato col manico del pennello o uno spillo. Proseguendo verso destra abbiamo *Signora con il colletto Stuart* del 1916 (fig. 4), in posizione isolata accanto alla porta che immette nella sala successiva. Di questo dipinto, scomparso durante la seconda guerra mondiale²³, sono note una fotografia di Hugo Erfurth del 1920²⁴ e l'immagine all'interno della sala veneziana, riportata anche dal catalogo della Biennale. Sulla parete a fianco dell'ingresso sono tre dipinti databili al 1916-1917, *Susanna*, *Gli emigranti* e *Porto di Stoccolma* (figg. 5-7), quest'ultimo l'unico paesaggio presente in mostra. Si tratta di opere riconducibili alla prima produzione sassone, quando il colore livido e leggermente velato è steso con pennellate brevi e serpentine. In seguito, la materia cromatica si farà via via più pastosa e intensa, fino a raggiungere un nuovo protagonismo, in sintonia con quanto in quegli anni andavano sperimentando gli espressionisti attivi in Sassonia.

Sulla parete principale di destra, si trovano otto dipinti riconducibili al mutamento stilistico avvenuto a Dresda. Si tratta delle opere di maggiore dimensione e impatto

Dies Schriften Franz Wickhoff. In realtà il primo volume non fu mai pubblicato; videro invece la luce il secondo – F. Wickhoff, *Abhandlungen. Vorträge und Anzeigen*, Berlin 1913 – e il terzo – F. Wickhoff, *Römische Kunst* (si tratta di *Die Wiener Genesis*), Berlin 1912, traduzione italiana *Arte romana*, Padova 1947. Per una bibliografia accurata degli studi di e su Franz Wickhoff rimando a Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, cit. (vedi nota 16), pp. 37-38.

22 Cfr. *La Tredicesima Esposizione d'Arte a Venezia*, cit. (vedi nota 6).

23 Il dipinto, oggi datato 1916, era esposto a Venezia con la data 1914. Cfr. Foglio manoscritto inviato da Posse agli organizzatori, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, Fondo Storico, serie Attività 1894-1944 (serie cosiddetta scatole nere), Segnatura b. 06, Germania 1904-1934, "XIII Biennale 1922. Padiglione della Germania. Corrispondenza".

24 Cfr. Saporì, *La Tredicesima Esposizione d'Arte a Venezia*, cit. (vedi nota 6), p. 64.

coloristico, disposte secondo una composizione piramidale²⁵: la prima è *Donna con lo schiavo* del 1920 (fig. 8); segue, del 1918-1920, *Consonanza verde-rosso* (fig. 9), titolo che allude, secondo le parole di Kokoschka, a «una specie di radiazione interiore che invade il dipinto salendo dal profondo»²⁶. Databile al 1922 è *Saul e Davide* (fig. 12), che non sarà più visibile fuori dalla Germania perché distrutto dall'artista intorno al 1926²⁷.

Al centro della parete è collocato il perduto *Mania* del 1922 (fig. 11), che qui a Venezia compie la sua prima e ultima apparizione pubblica: la fotografia del dipinto all'interno della sala veneziana è l'unica in letteratura²⁸.

Oltre *Mania*, *Loth e le sue figlie* del 1922 (fig. 10): di questo dipinto, rimaneggiato più volte fino alla distruzione nell'incendio del Glaspalast di Monaco nel 1931, rimane il colorito commento di Cipriano Efisio Oppo: «Lot con quella faccia da spazzino comunale e le due figliole con quei nasi a becco e gli occhi strabici non giustificano affatto la grazia ch'ebbero di uscire nei di del castigo dalla scellerata Sodoma ch'è accennata nel fondo»²⁹. Nel dipinto seguente, *Donna in blu* (fig. 13), Francesco Saporì vede una «logica derivazione da Lovis Corinth» senza spiegarne il motivo³⁰. Chiudono il percorso *La schiava* e *Madre con il bambino* (figg. 14-15), entrambi datati 1921³¹. Tutte le opere, infine, sono poste in dialogo con sculture di Karl Albiker e Wilhelm Lehmbruck, sorrette da basi scure come il pavimento³².

25 Di questo schema si conserva uno schizzo a firma di Posse tra le carte della Biennale. Cfr. La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie Attività 1894-1944 (serie cosiddetta scatole nere), Segnatura b. 06, Germania 1904-1934, «XIII Biennale 1922. Padiglione della Germania. Corrispondenza».

26 Cfr. E. Di Stefano, *Kokoschka*, «Dossier», Milano 1997, p. 35.

27 Cfr. *Kokoschka und Dresden*, a cura di K. Biedenkopf e F. Hoess, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister Österreichische Galerie, Belvedere, Wien 1996, p. 63.

28 Dalle nostre ricerche sono emerse precise indicazioni di Posse che lo datano al 1921. Cfr. Elenco manoscritto, senza data, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, Fondo Storico, serie Attività 1894-1944 (serie cosiddetta scatole nere), Segnatura b. 06, Germania, 1904-1934, «XIII Biennale 1922. Padiglione della Germania. Corrispondenza». Per la datazione 1922, si veda B. Dalbajewa, *Kokoschkas verschollenes Gemälde «Mania»*, in *Kokoschka und Dresden*, cit. (vedi nota 27), pp. 61-66.

29 Cfr. C.E. Oppo, *Alla XIII Biennale veneziana. Il padiglione tedesco*, «L'Ida Nazionale», 19 maggio 1922, p. 3. Cfr. anche *Un legislatore per l'arte. Cipriano Efisio Oppo, scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di F. Romana Morelli, Roma 2000.

30 Cfr. Saporì, *La Tredicesima Esposizione d'Arte a Venezia*, cit. (vedi nota 6), p. 65.

31 Stando al catalogo odierno (<https://www.oskar-kokoschka.ch/en/1020/Online-catalogue>), questo dipinto appartenne fino al 1922 alla galleria berlinese di Paul Cassirer, mentre a Venezia viene indicato di proprietà dell'artista viennese Carl Moll, cfr. Elenco manoscritto, senza data, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, Fondo Storico, serie Attività 1894-1944 (serie cosiddetta scatole nere), Segnatura b. 06, Germania 1904-1934, «XIII Biennale 1922. Padiglione della Germania. Corrispondenza». Oggi si trova presso il Saint Louis Art Museum, nel Missouri.

32 Prima dell'esposizione, Posse invia agli organizzatori una nota con le fotografie dei dipinti da lui ritenuti «i più importanti per il catalogo illustrato», *Loth e le figlie* e *I fidanzati*. Il secondo verrà sostituito con *Susanna*, forse per le implicazioni biografiche dell'autoritratto, testimonianza più evocativa del tormentato rapporto di Kokoschka con Alma Mahler. Cfr. Lettera di Posse a Vittorio Pica, datata 3 aprile 1922, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, Fondo Storico, serie Attività 1894-1944 (serie cosiddetta scatole nere), Segnatura b. 06, Germania 1904-1934, «XIII Biennale 1922: padiglione della Germania. Corrispondenza».

Nei commenti dei critici italiani i riferimenti alla Germania vengono filtrati in un costante richiamo alla Francia: alludendo all'intento decorativo che sottende la stesura cromatica esasperata, la maggior parte dei recensori mostra di avere maggiore familiarità con episodi visivi più vicini al sintetismo di derivazione post-impressionista che non alle complesse sperimentazioni espressioniste. Uno schema interpretativo che si appoggia piuttosto a pregiudizi etnici che non a letture dello stile, mettendo in gioco temi abusati, quali la contrapposizione tra natura e artificio e l'apprezzamento dell'espressione grafica contro gli eccessi cromatici. Tale orientamento si ritrova nelle parole di Enrico Thovez, pronto a registrare che

nel padiglione della Germania, fra qualche avanguardia di Cubismo e di Futurismo, vi è un uomo, che si impone per forza, ed è l'espressionista Kokoschka, un polacco, a giudicar dal nome. Impossibile non vederlo. È una serie di fantocci mostruosi, dalle teste enormi e deformi, dai corpi disfacentesi, come di cadaveri putrefatti scrollati da un terremoto e colorati da un'orgia di fuochi di bengala: rossi, verdi, gialli, violetti. Sembra il campionario di una fabbrica di anilina fatto con lampade elettriche. Un incubo, la visione di un epilettico in un eccesso di *delirium tremens*, il bluff avveniristico parigino preso sul serio e portato all'esasperazione morbosa dalla fantasia di un selvaggio³³.

Del ritorno ai valori solidi, stabili e certi della tradizione è convinto Francesco Saporì, il quale, sul catalogo della Biennale, afferma che «il gusto del quadro composto, assoggettato alla forma e maturato attraverso uno stile, si fa sempre più raro» e le «colorazioni ossessionate e pervertite» di Kokoschka sono l'emblema di questa decadenza, a fronte della quale Liebermann, Corinth e Slevogt risultano «i pochi custodi della forma»³⁴:

se in *Autoritratto a 26 anni* e *Madre col bambino* permane un ricordo di grazia e un soffio di poesia, dalle altre opere è fuggito ogni barlume di verità artistica e umana. *Mania*, contrapposta alla pittura agitata ma forte di Corinth e di Slevogt, riassume una specie di pittura nemica alla vista e all'anima, emancipata dalla forma, brutalmente anatomica, che scarnifica i corpi e s'immerge nelle viscere putride d'un Prometeo morto. [...] Insomma, Kokoschka è l'anti-natura e l'anti-uomo³⁵.

Il clima generalizzato di ritorno all'ordine è evidente nell'insistenza di un sentimento nostalgico che rigetta ogni segno del passaggio dell'esperienza avanguardista, ogni ri-

33 Cfr. Thovez, *Il filo di Arianna*, cit. (vedi nota 10), p. 251.

34 Cfr. Saporì, *L'arte mondiale a Venezia nel 1922*, cit. (vedi nota 7), p. 66.

35 Ivi, pp. 66-67.

cerca capace di mettere in crisi i contenuti ritenuti immutabili della tradizione italiana: il disegno, le abilità formali e i valori compositivi. Per Ugo Ojetti, difensore della linea tradizionalista, l'arte di Kokoschka è «mancanza di misura, pittura a sciabolate, realtà assalita, intuizione lirica, impressionismo e influenza francese, natura ricreata dall'artista a modo suo, insomma un'altra faccia dell'avanguardia»:

Cogl'incubi tutta testa e tutte fiamme d'Oscar Kokoschka e di questi altri espressionisti, prima sorridiamo, e poi sbadigliamo. [...] Il punto di partenza di questo intellettualismo anti-reale è ancora francese e, coi futuristi, italiano, e questi tedeschi freneticamente innovatori non hanno fatto che condurlo fuori dall'arte e di quella umana simpatia la quale, dacché l'uomo sta ritto su due piedi ha legato l'artista allo spettatore con un linguaggio comune³⁶.

Giorgio Nicodemi, che ne scrive su "Rassegna d'Arte"³⁷, definisce Kokoschka un «giovane terribile, fondatore di un presunto modo nuovo di vedere le cose con l'intuizione pura, con la metafisica per dare i linguaggi interiori dell'anima»³⁸. Ne riconosce in chiave positiva «la tecnica del colore» e il «modo di saper dare le più complicate sensazioni coloristiche», confermando la derivazione da Van Gogh e dai francesi. Ma in definitiva, prosegue, «l'artista non riesce a concludere nessuna decisa forma nuova che sappia convincere»³⁹, salvo poi reputare di maggiore interesse le opere non recenti, citando indistintamente la litografia *Ritratto di donna* e il dipinto *Porto di Stoccolma*, «che hanno ragioni ritmiche e di colore un po' sfrenate e fantastiche, ma efficaci»⁴⁰.

Includendo Kokoschka tra *Gli artisti d'Austria*⁴¹, quale «caposcuola ammalato di sadismo e di masochismo estetico»⁴², Elpidio Piccoli sostiene su "Emporium" che «se l'arte austriaca è proprio destinata a morire, la scuola di Kokoschka trionferà ancora di più»⁴³. Per effetto di tale scuola, «oggi in Austria i pittori che fanno ritratti non somiglianti alle persone che ritraggono sono numerosi; invece di ritrarre i lineamenti del volto, ritraggono i lineamenti dell'intelligenza e dell'anima, fanno cioè una pittura spiritica»⁴⁴. E indica in Klimt, «continuatore dell'arte tradizionale tedesca», il modello da seguire: «La deformazione stilistica è sentita da Klimt, dai suoi derivati è voluta. Ecco la grande differenza»⁴⁵.

36 Cfr. U. Ojetti, *L'esposizione di Venezia*, "Corriere della Sera", 4 maggio 1922, p. 3.

37 Cfr. G. Nicodemi, *La XIII Biennale veneziana*, "Rassegna d'arte antica e moderna", 1922, pp. 239-251.

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*.

41 Cfr. E. Piccoli, *L'arte contemporanea in Europa. Gli artisti d'Austria*, "Emporium", CCCXXVI, 1922, pp. 93-104. Cfr. anche H. Tietze, *Disegnatori viennesi dopo Klimt*, "Nuova Antologia", 1927.

42 *Ibidem*.

43 *Ibidem*.

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*.

È Oppo, infine, a riassumere il tenore generale delle recensioni, affermando che al cospetto di Kokoschka preferirebbe «avere un paio di occhi di ricambio». Se *Gli emigranti* sono «miserabili figure composte dentro serpentelli colorati con una tecnica simile a quella di Agostino Bosia», nelle opere più recenti, come *Mania*, *Saul e Davide* e *Consonanza verde-rosso*, «può cogliersi la capacità di Kokoschka di eccellere sugli altri espressionisti secondo il principio del colore concepito a sé, e una frenesia coloristica maggiormente orgiastica». E si dilunga divertito:

Ma si sa! I tedeschi sono stati sempre i primi ad accettare ogni movimento di ribellione artistica, infatti: chi ha apprezzato prima di tutti gli impressionisti francesi? I tedeschi. Chi ha apprezzato prima di tutti Van Gogh, Gauguin, Cézanne? I tedeschi. Chi ha apprezzato prima di tutti Matisse, Picasso e i cubisti? I tedeschi. Chi ha apprezzato prima di tutti i futuristi italiani? I tedeschi. Chi ha apprezzato prima di tutti i metafisici italiani? I tedeschi. Da tutto questo sembrerebbe di dover concludere essere i tedeschi i più grandi intenditori di pittura. E invece, a giudicare dal modo come i pittori tedeschi hanno scopiazzato e interpretato francesi e italiani non si può che venire a una conclusione addirittura opposta [...]⁴⁶.

Come riporta l'elenco generale delle vendite, di Kokoschka vengono vendute soltanto le litografie, in linea con la preferenza accordata alle sue qualità di incisore⁴⁷. In una lettera del 4 settembre 1922, inviata forse a Romolo Bazzoni, Posse si esprime riguardo alla «svalorizzazione catastrofica» della moneta tedesca:

I proprietari si sentono danneggiati, perché i prezzi in primavera erano basati su un altro calcolo cioè su 1500 marchi in circa su 100 lire. La prego gentilmente di voler prendere in considerazione la possibilità di fare alcune concessioni agli artisti e ai possessori degli oggetti venduti. Oltre vorrei pregarla, che almeno nelle vendite seguenti o si porti considerazione all'enorme svalorizzazione del marco, o in seguito dichiarare invendibili il resto degli oggetti del padiglione tedesco⁴⁸.

46 Oppo, *Alla XIII Biennale veneziana. Il padiglione tedesco*, cit. (vedi nota 29), p. 3.

47 Cfr. A. Lancellotti, *Le Biennali italiane del dopoguerra: XII, XIII, XIV, XV*, Roma 1926, p. 105.

48 Il destinatario non è specificato. Segue la risposta di Bazzoni: «Noi abbiamo venduto le opere tedesche esposte alla nostra mostra al prezzo segnato nelle rispettive schede e in marchi non già in lire. Se il marco – non certo per colpa nostra – è disceso nel cambio a condizioni disastrose, noi non potevamo di nostra iniziativa né aumentare i prezzi in proporzione né sospendere le vendite. Questo provvedimento – il quale, benché contrario ai nostri regolamenti, avrebbe potuto essere da noi preso in eccezionale considerazione – non ci venne mai chiesto né a voce né per iscritto», cfr. Lettera di Romolo Bazzoni a Hans Posse, datata 5 settembre 1922, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, Fondo Storico, serie Attività 1894-1944 (serie cosiddetta scatole nere), Segnatura b. 06, Germania 1904-1934, «XIII Biennale 1922. Padiglione della Germania. Corrispondenza».

Un disastro prevedibile, come ammetterà lo storico dell'arte qualche giorno dopo: «Avremmo dovuto muoverci a tempo, aregarvi di voler alzare i prezzi per causa del ribasso del marco. D'altra parte, data la generale freddezza della critica italiana, io stesso non avrei mai pensato che nemmeno un pezzo potesse essere venduto a Venezia. Perciò anche a me è riuscita una vera sorpresa la partecipazione delle vendite»⁴⁹, dichiarando come ancora vendibile, di Kokoschka, il dipinto *Porto di Stoccolma* per la cifra di 120.000 lire.

Kokoschka nella critica di Carlo Carrà

Su un piano completamente diverso si pone Carlo Carrà che, su *Il Convegno* nel luglio del 1922, afferma: «Nel padiglione germanico io non salvo che Oskar Kokoschka, che a nessuno va giù e a me piace. [...] Kokoschka è uno dei pittori più interessanti di tutta l'esposizione, meglio, uno dei migliori artisti che siano fioriti in quest'ultimo ventennio»⁵⁰:

Disposti all'ingiuria o alla burla secondo l'indole, i nostri cari critici, incoraggiati al fine dal pubblico disdegno, sputarono il verdetto. Kokoschka è un fumista, un mostro, un ciarlatano, un laido ciurmatore, un brutale imbrattatele, un epilettico, un degenerato, un pazzo, e via di seguito. Ma dunque, da dove nasce lo scandalo? È difficile precisarlo, poiché le accuse che gli si fanno non reggono ad un esame spassionato⁵¹.

L'interesse di Carrà è attestato dalla lettera scritta il 3 agosto 1922 ad Hans Posse: «Ho l'idea di fare su Kokoschka un volumetto tipo quelli che ho stampato presso i *Valori plastici* di Roma su Derain e su Soffici»⁵², testo che tuttavia non vedrà mai la luce.

Carrà ben conosce l'opera di Kokoschka, avendo partecipato da futurista alle iniziative espositive a Berlino di "Der Sturm", la rivista fondata da Herwarth Walden nel 1910⁵³. Il primo incontro con l'artista avviene nel novembre del 1914 alla mostra *Campendonk, Jacoba van Heemskerck*, momento importante per la definizione critica dell'Espressionismo, che vede la presenza di opere di Marc, Kokoschka, Severini, Carrà e Boccioni⁵⁴.

49 Cfr. Lettera di Hans Posse a Romolo Bazzoni, datata 15 settembre 1922, in *La Biennale di Venezia*, ASAC, Fondo Storico, serie Attività 1894-1944 (serie cosiddetta scatole nere), Segnatura b. 06, Germania 1904-1934, "XIII Biennale 1922: Padiglione della Germania. Corrispondenza".

50 C. Carrà, *L'arte mondiale alla XIII Biennale di Venezia*, "Il Convegno", VII, 25 luglio 1922, pp. 412-413.

51 *Ibidem*.

52 Lettera di Carrà a Hans Posse, 3 agosto 1922, Zentralbibliothek Zürich, Fondo «Kokoschka, Oskar und Olda (1886-1980 und 1915-2004)», 31.19A.

53 Cfr. Messina, *L'espressionismo nell'area di Valori Plastici*, cit. (vedi nota 1), p. 63.

54 Cfr. A. Behne, *Deutsche Expressionisten. Vortrag zur Eröffnung der neuen Sturm-Ausstellung*, "Der

Ben presto, con la guerra alle porte, Carrà prenderà le distanze dal Futurismo, iniziando quel ripensamento del rapporto tra antico e moderno che lo avvicinerà, nel dopoguerra, alle istanze della rivista “Valori Plastici”, fondata nell’autunno del 1918 dal mercante Mario Broglio. Dal 1918 al 1922 “Valori Plastici” si impone come una realtà attiva e dinamica nel panorama nazionale e internazionale, proponendo analisi, confronti e studi dedicati ad alcune delle maggiori tendenze artistiche e culturali europee, non di rado organizzando mostre in Italia e all’estero⁵⁵.

Proprio mentre è in corso la prima mostra berlinese della rivista, *Die junge Italien*⁵⁶, tenutasi alla Nationalgalerie nella primavera del 1921, Carrà e Kokoschka si ritrovano a Venezia per i preparativi della Biennale dell’anno successivo.

In una lettera destinata a Broglio e datata 17 maggio 1921 Carrà scrive: «Carissimo Broglio, a giorni mi metterò al lavoro sull’Esposizione di Venezia. Fra le molte persone conosciute colà vidi Oskar Kokoschka e il dottor Posse coi quali parlammo dei Valori Plastici di cui mostrarono di apprezzarne l’operato»⁵⁷. In questo contesto va dunque situata la positiva recensione di Kokoschka presentato alla Biennale del 1922.

Per la prima volta, la Biennale del 1922 presenta anche due opere di Carrà: *I Dioscuri* e *La casa dell’amore*, esposte nel padiglione delle presenze internazionali, vicino alla sala di Modigliani e agli scultori africani⁵⁸. Fra i più noti del suo itinerario, questi dipinti sono intessuti di un’eco di aura metafisica allentata dalla rilettura della lezione classica, dove lo spaesamento è dato dalla fissità dei gesti delle figure, emblematiche e arcane. Ma nel panorama tradizionale di questa rassegna non trovano acquirenti. Per Antonio Muñoz, che ne scrive sul “Marzocco”,

se si fossero collocate le vetrine con i feticci di legno nella stessa sala che accoglie i dipinti futuristi di Carrà, si sarebbero riscontrate molte analogie, ma il raffronto sarebbe tornato certo a vantaggio dei negri, che nella loro spontanea ingenuità, nell’immediatezza di espressione, parlano il loro naturale linguaggio senza base di teorie, senza principi di scuola, mentre artisti come Carrà e Modigliani, fuorviati da osservazioni stilistiche

Sturm. Halbmonatsschrift für Kultur und die Künste”, XVII-XVIII, 1914, pp. 114-115. Sui rapporti tra il Futurismo e Der Sturm: J. White, *Futurismo and German Expressionism*, in *International Futurism in Arts and Literature*, a cura di G. Berghaus, Berlin 2000, pp. 39-74; M. Bressan, *Der Sturm e il Futurismo*, Gorizia 2010; M. Isgro, *A Futurism of Place: Futurist Travel and the European Avant-Garde, 1910-1914*, in *Italian Futurism, 1909-1944. Reconstructing the Universe*, catalogo della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum), a cura di V. Greene, New York 2014, p. 137.

55 Cfr. L. Finicelli, *Le Biennali romane. Le Esposizioni Biennali d’Arte a Roma 1921-1925*, Roma 2010.

56 Cfr. *Die junge Italien*, catalogo della mostra (Berlin, Nationalgalerie, 22 maggio-19 giugno 1921), in GNAM Archivio Storico, Roma, Fondo «Valori Plastici». Studio fondamentale dedicato al periodico è P. Fossati, «Valori Plastici» 1918-1922, Torino 1981.

57 Lettera di Carlo Carrà a Mario Broglio, 17 maggio 1921, GNAM Archivio Storico, Roma, Fondo «Valori Plastici».

58 Cfr. L. Iamurri, *Espressionismo e identità ebraica: il caso Modigliani alla XVII Biennale di Venezia e la scuola romana di via Cavour*, in *L’Expressionnisme: une construction de l’autre*, cit. (vedi nota 1), pp. 153-162.

ignote agli scultori africani, difettano della stessa evidenza e freschezza ingenua. Per questo gli scultori del Congo possono insegnare molte cose al critico e allo psicologo⁵⁹.

Altrettanto negativa è la critica alle opere di Carrà da parte di Enrico Thovez che, sulla “Gazzetta del Popolo” di Torino, scrive:

Carlo Carrà, già pittore futurista marinettiano e poi convertito all'ordine, autore di un libro di *Pittura metafisica* in cui si inneggia a Giotto e si dichiara Hayez uno dei pittori che hanno il dono di scoprire con l'arte loro la forma immanente dello spirito e di rivelarlo sotto le spoglie dei colori e delle linee, espone alla Biennale di Venezia due tele, *I Dioscuri* e *La casa dell'amore*, che io non descrivo, perché non è facile darne un'idea senza adoperare parole che per quanto giuste sembrerebbero oltraggiose, ma che essendo assolutamente inimmaginabili, nemmeno dalla fantasia più feroce, vorrei che tutti vedessero, vorrei che fossero riprodotte a milioni di copie in tutti i giornali, se questa è la pittura metafisica, che deve rinnovare l'arte, se è la forma pura, se è quella in cui rivivono le virtù plastiche della razza e il principio nazionale, se è l'arte che fonde l'originalità con la tradizione, uscita da uno di quelli che si sentono figli non degeneri di una grande razza di costruttori (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio), più di uno fra noi sentirà il bisogno urgente di chiedere la nazionalità cafra o ottentotta. Almeno così potrà esporre nelle sale della scultura negra, che in linea d'arte è a un livello infinitamente più alto⁶⁰.

Carrà, da parte sua, scrive una lunga recensione a questa Biennale, criticandola nei criteri di scelta e di programma, definendola «una mostruosità democratica dal carattere puramente mercantile» e aggiungendo che «chi voglia farsi un'idea del grave disorientamento che attraversa l'arte contemporanea, non ha che da venire a vedere questa tredicesima biennale veneziana, specchio dell'attuale periodo artistico per il numero enorme di opere e gli indirizzi vari raccolti»⁶¹. A proposito dell'accostamento con Modigliani, scrive:

Affianco al Modigliani, ho piacere di vedere le mie due tele *I Dioscuri* e *La casa dell'amore* [...]. Modigliani è fra gli italiani, uno dei pochi che sanno sacrificare la reputazione e il guadagno, e sanno che la nostra sostanza è fatta di cielo e di terra, di realtà e di sogno, di caducità e di eternità. È questa la ragione per cui le immagini del livornese non possono

59 A. Muñoz, *All'esposizione di Venezia. Da Canova alla scultura negra*, “Il Marzocco”, 14 maggio 1922, p. 7.

60 E. Thovez, *L'arte a Venezia. I mostri (Modigliani, Cézanne, Carrà)*, “La Gazzetta del Popolo”, Torino 5 maggio 1922. Cfr. anche: M. Biancale, *La XIII Esposizione d'Arte Internazionale di Venezia. Modigliani, Carrà*, “Il Tempo”, Roma 14 maggio 1922.

61 C. Carrà, *L'arte mondiale alla XIII Biennale di Venezia. I mistici*, “Il Convegno”, pp. 444-453.

apparire che ingenua e primitiva, essendo egli un esempio di coraggio estetico e morale, di giovinezza spirituale, raro ai nostri giorni di feroce arrivismo e di mediocrità timorosa⁶²,

sottolineando il carattere mistico della sua pittura. In questo momento delicato della cultura, di riflessione sulle esperienze artistiche europee e di ricostruzione di valori formali, in Carrà si viene a modellare un misticismo fantastico, naturale sviluppo del suo pensiero metafisico. «Io intendo la tradizione come un ritorno ai veri principi dell'arte. Ma questi principi non vanno intesi come canoni fissi, sibbene come forza spirituale in continuo accordo coi tempi», scrive Carrà in *Misticismo e ironia nella pittura contemporanea*, apparso su "Valori Plastici" nell'estate del 1920⁶³.

Questo desiderio di assoluto e di unità è il filo rosso che lega le esperienze precedenti alle attuali: se nel futurismo l'idealismo prevaleva negli assunti teorici, in questa fase la contemplazione e lo spiritualismo permeano ogni dichiarazione dell'artista: «Potrà ancora il pittore moderno rievocare nelle sue opere, quelle vere risonanze formali che sono l'aspetto umanizzato del mistero armonico del mondo? Potrà egli riesprimere quelle realtà delicate e profonde dell'anima, che un dì fecero grandissimi i nostri padri?» si chiede Carrà, trovando un'immediata risposta ai suoi dubbi:

Sono bastati pochi anni di dure esperienze per farci veder chiaro che era follia insistere nella via di chi, per accecamento e orgoglio, aveva immaginato di sconvolgere gli ordini naturali dell'arte. Nondimeno sarebbe esagerato credere che l'epoca attuale sia contraria in tutto alla precedente, perché opera con più vigore per ristabilire la funzione delle forme prime. Soltanto non rinnegando nulla noi possiamo sentirci nella attualità un anello di congiunzione a ricollegare il trascorso col divenire⁶⁴.

È questa una chiara definizione di intenti, che rispecchia l'evolversi della sua teoria artistica nella prassi della pittura. La ricerca di un ideale assoluto, senza tempo, spinge Carrà a realizzare forme immote, dalla fissità bloccata in una costruzione visiva d'impianto classico⁶⁵.

Su questa linea di "aura magica", e pur nella differenza di esiti, egli rileva una comunità di intenti con Kokoschka, concludendo che «l'arte contemporanea non ha per scopo la bellezza bensì l'espressione, ovvero un portato dell'emozione»⁶⁶. Scrive il 3 agosto 1922 a Posse:

62 Carrà, *L'arte mondiale alla XIII Biennale di Venezia*, cit. (vedi nota 50), pp. 412-413.

63 C. Carrà, *Misticismo e ironia nell'arte contemporanea*, "Valori Plastici", VII-VIII, luglio-agosto 1920, pp. 69-73, in Carrà. *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, Milano 1978, p. 215.

64 *Ibidem*.

65 Cfr. E. Coen, Carrà e i "Valori Plastici", in Carrà, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile-28 giugno 1987), a cura di M. Carrà e G.A. Dell'Acqua, Milano 1987, p. 38.

66 Carrà, *L'arte mondiale alla XIII Biennale di Venezia*, cit. (vedi nota 61), p. 450.

Sui quadri che il suo amato Kokoschka ha a Venezia, ho già scritto su due riviste, e ho spedito per il mio Convegno un terzo articolo nel quale parlo di Kokoschka come di nessun altro ho parlato. È inutile che le dica che finora sono il solo che su Kokoschka abbia scritto favorevolmente in Italia. Tutti gli altri critici ne hanno stampato delle volgarissime stroncature, chi più chi meno. [...] Il pubblico italiano, almeno nella sua élite, mi darà presto ragione. In questo mio lavoro mi guida l'amore che ho per l'arte senza distinzione di nazionalità⁶⁷.

Di Kokoschka, evidenziandone la serietà degli intenti, Carrà sottolinea la «ricerca di una speciale penetrazione della realtà» e rileva come, «viste alle radici, al fondo occulto, le sue visioni appaiono diversamente congiunte che non siano nell'apparenza»⁶⁸. Così, nella «paradossale deformazione» di *Loth e le sue figlie*, nelle sue «rozzezze stilistiche» egli rileva «un senso e una ragione nell'unità e nella costruzione», nonché «in una sotterranea armonia e spiritualità»⁶⁹.

Elementi che in Kokoschka vengono intanto duramente avversati da Ojetti, il quale dalle pagine del «Corriere» lo definisce «terribile giovane in libertà», ribadendo che

l'arte deve essere vicina allo spettatore ma attraverso l'uso di un linguaggio trasfigurato, e dunque la via della salvezza per la pittura tedesca non va verso Parigi ma verso Roma, come è sempre stato da un secolo e mezzo, da Mengs a Genelli, da Lenbach a Marées, da Böcklin a Hildebrand. [...] Gli scultori tedeschi hanno ripreso quel vecchio viaggio. Benvenuti. A Genova o a Roma, si accomodino e, per calmarsi, si rileggano, come noi facciamo, Goethe⁷⁰.

Il disappunto di Kokoschka è attestato dalla lettera scritta, qualche giorno dopo, a Carrà, per metterlo al corrente della dura risposta inviata a Ojetti⁷¹, schermendosi e

67 Lettera di Carrà a Hans Posse, 3 agosto 1922, Zentralbibliothek Zürich, Fondo «Kokoschka, Oskar und Olda (1886-1980 und 1915-2004)», 31.19A.

68 Carrà, *L'arte mondiale alla XIII Biennale di Venezia*, cit. (vedi nota 50), p. 412.

69 Ivi, p. 413.

70 Cfr. Ojetti, *L'esposizione di Venezia*, cit. (vedi nota 36).

71 Così recita la lettera: «Egregio Signore, mi permetta in risposta della sua critica del padiglione tedesco dell'esposizione internazionale ai giardini di Venezia di ricordarle questo fatto storico, il quale lei può verificare nella biografia di Rossini scritta da Stendhal: la musica italiana stagnante nel periodo del suo più banale ecletticismo, mantenuta da grossi padroni, non volenti esser disturbati durante il "chilismo" deve il suo rinascimento al giovanile Mozart, sporcato vigliaccamente dagli ospiti italiani perché tedesco! Erede di Mozart e Rossini è l'opera italiana dell'Ottocento, innanzi l'influsso wagneriano. Anche V.S., alla quale piace tanto di parlare di ospitalità italiana, non cessa di far politicinella sulla terza pagina del Corriere della Sera [...] per dilettare la stessa razza di ben pasciuti mangia tedeschi! Si constata che V.S. tenti di sabotare a Venezia quello che si sta operando a Genova sotto gli auspicci della veramente ospitale e pacifica Italia. Io sarei proprio felice se potessi persuaderla che non la tranquilla digestione del vittorioso pescecane è lo scopo dell'arte, ma il trionfo sulla bestia umana. Gradisca, egregio signore, i miei più distinti ossequi». Cfr. Lettera di Kokoschka a Ugo Ojetti, s.d., Fondo Carrà, I, 75/2, Rovereto, Archivio del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART).

sottolineando come, in fondo, Ogetti fosse motivato da una «critique seulement politique de mon art et de l'art de mes collègues allemands»⁷². Carrà lo invita quindi a pubblicizzare il dissenso, intervenendo in prima persona sulla sostanza del proprio lavoro:

Caro Kokoschka ho pensato, circa l'affare Ogetti, che lei potrebbe mandare a me una lettera nella quale venisse discussa meno affrettatamente e meno risentitamente dal suo punto di vista, che è anche il mio, la vera posizione delle cose. Io penso che la lettera così come l'ha formattata lei presti il fianco ai nostri avversari e ponga lei in una situazione sbagliata. Questo le consiglio di fare per il bene che le voglio come artista. Appena riceverò la sua lettera deciderò su quale rivista fra quelle a mia disposizione pubblicarla⁷³.

E ancora, qualche giorno dopo:

Ho ricevuto la sua lettera e ho parlato della sua arte in due articoli, ora vorrei fare uno studio più completo e profondo come le ho detto. Penso di essere il solo in Italia a comprenderla e ammirarla. Quanto all'affare Ogetti, l'importante, a mio avviso, è che lo scritto che lei mi manderà abbia il giusto tono. Io la scriverei meno irata e più ragionata. E quando mi farà avere le fotografie dei suoi quadri? Desidero parlare molto di lei in Italia, dove purtroppo finora la sua pittura è vastamente ignota⁷⁴.

In risposta a Ogetti, che l'anno dopo proporrà di istituire una sorta di autarchia espositiva «poiché l'arte nazionale non necessita di confronto, ma porta in sé e nella sua storia una proprietà di autosufficienza alla quale attingere per ritornare grandi»⁷⁵, Carrà si domanda allora se «è proprio vero che l'arte debba cercare di esprimere il bello. Il caratteristico non ha forse in altri tempi sgominato il concetto neoclassicista di Winckelmann e di Mengs?»⁷⁶. E rivendica: «Non c'è un codice unico, assoluto, che imponga a tutti gli artisti di vedere le forme e i colori ad un modo [...]. A che valgono, dunque, le sparate a salve dei nostri critici? Forse a fare al nostro la fama di un *enfant terrible* della pittura»⁷⁷.

72 Cfr. Lettera di Kokoschka a Carrà, Dresda 20 maggio 1922, Zentralbibliothek Zürich, Fondo «Kokoschka, Oskar und Olda (1886-1980 und 1915-2004)», 31.19A.

73 Cfr. Lettera di Carrà a Kokoschka, Dresda 6 giugno 1922, Zentralbibliothek Zürich, Fondo «Kokoschka, Oskar und Olda (1886-1980 und 1915-2004)», 31.19A.

74 Cfr. Lettera di Carrà a Kokoschka, Dresda 11 giugno 1922, Zentralbibliothek Zürich, Fondo «Kokoschka, Oskar und Olda (1886-1980 und 1915-2004)», 31.19A.

75 U. Ogetti, *La Biennale di Roma e primi segni della restaurazione*, «Corriere della Sera», 21 dicembre 1923, p. 3.

76 Cfr. Carrà, *L'arte mondiale alla XIII Biennale di Venezia*, cit. (vedi nota 50), p. 413.

77 *Ibidem*.

La diversità di queste due linee interpretative appare tanto più chiara di fronte alle critiche che Carrà muove a un artista come Maurice Denis, presente in questa Biennale con ben cinquantaquattro opere, il quale gode del consenso di Ojetti:

Il Denis predilige i travestimenti luccicanti del cromatismo dei primitivi, ma per essere considerato come tale gli manca la peritonite e il forte amore di quella lontana e sognante gente. Le sue ambizioni troverebbero qualche freno se egli potesse rifarsi un po' più umile dinnanzi alla realtà, e si limitasse a delle realizzazioni puramente decorative: ma per convincersi di questa necessità egli dovrebbe anzitutto sbarazzarsi di certi pregiudizi teoretici, che troppo inquinano la sua sincerità artistica. Qualora la sua pittura venisse paragonata a quella di un vero antico si vedrebbe che la differenza che passa è grande non meno di quella che distanzia un eroe vero da un attore che lo rappresentasse. Costui può fare studiosamente tutte le azioni e movimenti dell'originale, ma non certo così naturali come l'eroe che opera per impulso⁷⁸.

Una prospettiva analoga a quella di Ojetti muove il pensiero di Ardengo Soffici, che in un articolo su "L'esame" denuncia «l'idea della corruzione e della decadenza dell'arte universale», citando i tedeschi come esempio di 'anarchia estetica':

Da Dürer a Cranach la pittura nordica, e soprattutto quella tedesca, è priva assolutamente di istinto plastico, di quella capacità di coordinar con agio i propri significanti, linee, colori, piani, volumi, espressione visibile di spiriti poetici ottusi, torbidi, stravolti, impacciati e infelici. [...] I loro dipinti, d'essenza prevalentemente letteraria, difettano in modo assoluto di comodità, di fluenza lineare e luminosa, di beatitudine musicale⁷⁹.

Sullo stesso piano, Soffici pone «le giapponeserie», poiché «non è il colore ma il disegno, non è il decorativismo ma la costruzione il nucleo della pittura, di una pittura cosciente dello spirito che testimonia», mentre «la leziosità, la mancanza di solidità dei corpi, la tecnica diffusa degli orientali volge ad arbitrario, a inconcluso»⁸⁰.

Si comprende allora perché, in Kokoschka, Carrà difenda «il bisogno prepotente di gettare lo sguardo al di là della figurazione plastica occidentale», citando possibili fonti nei greci, nei cinesi, negli indiani o nei negri: «Qua e là vedrete occhieggiare dalla sua poliedrica produzione gli italiani, i primitivi tedeschi, i cinesi, gli indiani: ma ciò non turba il nostro giudizio, perché sentiamo che dietro a queste influenze c'è uno spirito

78 Nel padiglione francese Carrà salva Émile Bernard che «denota una percezione superiore dei problemi dell'arte, mostrando, in aperto contrasto con le correnti democratiche dell'arte francese ed europea contemporanea, la tendenza ad abbassare le cose sublimi più che uno sforzo inteso ad innalzare quelle plebee», cfr. Carrà, *L'arte mondiale alla XIII Biennale di Venezia*, cit. (vedi nota 50), pp. 408-409.

79 A. Soffici, *Pensieri sull'arte. Pittura tedesca*, "L'Esame", I, 15 aprile 1922, pp. 15-17.

80 *Ibidem*.

che le assimila e le fa proprie»⁸¹. Soffici aveva condannato in questo senso un artista come André Derain, uno dei primi a portare in Europa la moda dei feticci d'Africa e d'Oceania, di cui Carrà si mostra ammiratore entusiasta. Non è un caso che il confronto concreto de *I Dioscuri* sia da ricercare in alcune versioni della *Toilette* di Derain, dove la fanciulla nuda risalta per l'assetto formale e per la bilanciata architettura dei vuoti e dei pieni. Derain, che nel frattempo Carrà viene indicando come «il parametro valutativo più recente dell'arte contemporanea»⁸².

Punti di contatto con le teorie di Max Dvořák

Nel recensire Kokoschka tra «i mistici»⁸³, Carrà sembra ribadire il fondamento stesso della sua idea di pittura: «un sentimento mistico», senza tempo, «che si riversa unicamente nella forma considerata in sé medesima», ovvero «una spiritualità non risolta in sé ma ragione di azione morale e di pathos operativo, com'era accaduto in Giotto nella sua espressiva incapacità formale»⁸⁴.

Giotto rappresenta per il critico la via del ritorno alle vere origini dell'espressione, il filo conduttore verso un nuovo sentimento formale che lo induce a stabilire un contatto più spontaneo con la natura: «L'artista toscano – scriverà nel 1924 – al pari di Dante, si sollevò con la sua arte a una passione universale ed umana, in una sfera di armonia spirituale, dove il sogno e la realtà si fondono in un accordo supremo»⁸⁵.

Nelle opere presentate a Venezia, *I Dioscuri* e *La casa dell'amore*, il recupero degli stilemi giotteschi si unisce a una voluta sgradevolezza, una tipizzazione quasi deformante. Si tratta di ritrovare l'archetipo del principio italiano: «forme concrete poste nello spazio attraverso l'assoluta semplicità di rapporti tonali e lineari», capaci di trasfigurare il linguaggio che le esprime. In questo senso «la tecnica, da vocabolo fisso, ridiventa movenza di linguaggio espressivo, da reinventare ogni volta»⁸⁶. Ecco perché, nelle parole di Carrà, l'arte di Kokoschka «non è più un modo di dipingere, ma quasi un modellare con la materia colorante»⁸⁷.

Benché non vi siano fonti che attestino una conoscenza diretta, da parte di Carrà, della letteratura artistica viennese, esiste una tangenza tra le sue teorie e un testo fon-

81 Cfr. Carrà, *L'arte mondiale alla XIII Biennale di Venezia*, cit. (vedi nota 50), p. 413.

82 Cfr. M.G. Messina, *Valori Plastici. Il confronto con la Francia e la questione dell'arcaismo nel primo dopoguerra*, in *Il futuro alle spalle: Italia-Francia, l'arte tra le due guerre*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1998), a cura di F. Pirani, Roma 1998, pp. 19-35.

83 Carrà, *L'arte mondiale alla XIII Biennale di Venezia. I mistici*, cit. (vedi nota 61), pp. 444-453.

84 Carrà, *Misticismo e ironia nell'arte contemporanea*, cit. (vedi nota 63), p. 215.

85 Cfr. C. Carrà, *Giotto*, Roma 1924.

86 Carrà, *Misticismo e ironia nell'arte contemporanea*, cit. (vedi nota 63), p. 215.

87 Carrà, *L'arte mondiale alla XIII Biennale. I mistici*, cit. (vedi nota 61), pp. 444-453.

damentale per la critica di Kokoschka, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*⁸⁸ di Dvořák, uscito nel 1918⁸⁹.

In questo saggio, il valore mistico della pittura di Giotto è programmaticamente connesso con l'evoluzione del post-impressionismo tedesco. Quando Dvořák scrive su Kokoschka nel 1921, infatti, lo pone in continuità con le grandi innovazioni che nel saggio del 1918 aveva messo in evidenza come lo specifico contributo del Gotico all'arte occidentale.

La serie dei disegni con cui Kokoschka ha raffigurato Camilla (la moglie dell'allievo di Dvořák, Karl Maria Swoboda) è, rispetto ai *Covoni* di Monet, una «rivoluzione nella concezione dell'arte» e dell'intera visione del mondo. Attraverso questo mutamento, «per la prima volta dopo il Medioevo il dominio della natura sull'arte fu fatto saltare in aria», mentre «l'esperienza dei sensi fu trasformata apertamente, fino all'arbitrio soggettivo, in una espressione dell'esperienza spirituale dell'esistenza». Proprio come nel nuovo naturalismo gotico, nei disegni di Kokoschka, che sono «studi dello spirito», l'elemento corporeo è solo un «rispecchiamento dell'elemento spirituale»; in queste immagini di potenza visionaria, l'artista si concentra ai limiti della deformazione sulle espressioni intensissime dei volti e sulle mani, di cui impietosamente mette in evidenza ogni vena, mani che sembrano contrarsi nervosamente o essere state fissate nell'attimo di un movimento quasi incontrollato, rivelatore di una febbrile attività intellettuale⁹⁰.

Sostiene Dvořák che l'idealismo artistico medievale, rivolgendosi all'occhio dello spirito e al vedere spirituale, farebbe riferimento a un processo di costituzione della forma basato sulla semplificazione e sull'astrazione. Su queste basi, egli imposta la sua interpretazione dell'arte di Giotto, affermando:

Ai due mondi che nel Medioevo dominano la volontà, il sentimento e il pensiero, se ne unì un terzo, quello della concezione artistica, che seguiva le sue specifiche leggi e trovava in se stessa i suoi compiti, i suoi scopi e i suoi criteri. Questa terza grande potenza spirituale del Medioevo, quella dell'opera d'arte autonoma, emerge pienamente sviluppata e chiara nei dipinti di Giotto, in cui il dominio di forze soprannaturali viene espresso solo negli eventi raffigurati⁹¹.

88 Cfr. M. Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, "Historische Zeitschrift", 1918, traduzione italiana M. Dvořák, *Idealismo e naturalismo nella scultura e nella pittura gotica*, a cura di R. Marchi, Milano 2003.

89 La lettura del testo di Dvořák da parte di Carrà potrebbe essere avvenuta per il tramite di Julius Meier-Graefe, il critico tedesco che dal 1920 si pone a favore di artisti contemporanei, fra cui Kokoschka. Meier-Graefe fu anche importante fautore del dialogo tra la contemporanea arte tedesca e quella francese. Cfr. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, cit. (vedi nota 16), p. 199. Inoltre, un saggio di Meier-Graefe, *Il contributo della Germania all'arte europea*, i cui caratteri, fin da Grünewald o Lutero sono ravvisati nella «confessione personale» e nell'urgere della «verità dell'espressione», viene pubblicato nel corso dell'estate 1922 sulla rivista "L'esame", cfr. J. Meier-Graefe, *Il contributo della Germania all'arte europea (I-II)*, "L'Esame", I, 4-5, luglio-agosto 1922, pp. 170-178 e 231-245.

90 Cfr. Dvořák, *Idealismo e naturalismo nella scultura e nella pittura gotica*, cit. (vedi nota 88), p. 154.

91 Ivi, p. 87.

Inoltre, questa conformità a una legge artistica, indipendente da relazioni metafisiche, non viene considerata, come nell'antichità, alla stregua di una conformità a una legge fondata solamente sugli oggetti, sulla loro bellezza e "causalità", ma significa invece qualcosa affidato, in maniera maggiore rispetto a quanto non si fosse mai visto prima, al giudizio artistico soggettivo: «Da questa esperienza si schiusero alla visione artistica nuove categorie di verità e nuovi sistemi di valori formali, espressione dello sforzo personale di dominare artisticamente il mondo visibile». Ed ecco introdotto il legame con Kokoschka:

A Nord delle Alpi, le nuove forme dell'invenzione figurativa, prese a prestito dalle conquiste di Giotto, vennero collegate [...] con motivi che si erano sviluppati dal vecchio sforzo gotico di rendere la realtà individuale. Inoltre, nel loro insieme, gli schemi compositivi italiani vennero mescolati con tratti del naturalismo soggettivo del Gotico settentrionale, compresi in modo unilaterale solo dal punto di vista dell'osservazione della natura. Il canone di bellezza antichizzante dei tipi giotteschi, collegato con quelle idee di grazia e delicatezza che si erano sviluppate nell'ambito dell'arte gotica, divenne il punto di partenza di un concetto di bellezza in cui l'enfasi passò dalla idealità religiosa a quella puramente artistica, collegando l'armonia e la grazia delle forme con una caratterizzazione psicologica più intensa rispetto a quella antica⁹².

L'interpretazione di Dvořák riprende e applica all'arte medievale temi comuni a una importante linea della critica e della teoria artistica europea tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Il concetto di «occhio dello spirito», in particolare, emerge in modo significativo almeno in *Expressionismus* del critico austriaco Hermann Bahr. Egli afferma che «se guardiamo con gli occhi dello spirito quello che normalmente vediamo con gli occhi del corpo, vedremo un mondo che, in confronto a quello, ci apparirà deformato, divergente da esso. Occorrerebbe allora intendere in questa luce gli scopi dei pittori moderni, i quali non si propongono di imitare la natura, e quindi si fa loro torto quando si misurano i loro quadri sulla natura. [...] Quando pittori abituati a far prevalere l'occhio dello spirito entrano in contatto con un pubblico che usa affidarsi agli occhi del corpo o viceversa, è facile immaginare che confusione sia destinata a nascerne»⁹³.

A individuare la linea evolutiva che dal Medioevo conduce agli espressionisti tedeschi era stato Wilhelm Worringer nel 1911, con il saggio *Formprobleme der Gotik*⁹⁴,

⁹² Ivi, p. 90.

⁹³ Cfr. H. Bahr, *Expressionismus*, München 1916. Cfr. anche H. Walden, *Expressionismus: Die Kunstwende*, Berlin 1918.

⁹⁴ Lo studio dell'arte medievale a cavallo tra XIX e XX secolo si sviluppa in tutta Europa e negli Stati Uniti anche in sintonia con le novità figurative contemporanee. Il Gotico, in particolare, fu molto popolare nel periodo dell'Espressionismo in Germania. Stile non classico per eccellenza, poté valere come simbolo in cui identificare l'essenza stessa dell'arte tedesca. Esempio tipico di questa tendenza fu il saggio *Formprobleme der Gotik* di W. Worringer, München 1911, traduzione italiana *Problemi formali del Gotico*, a cura

che contrapponeva l'ornamento astratto e l'inquietudine nordica del Gotico con l'armonia mediterranea. Worringer aveva parlato per la prima volta di espressionismo come di «un'arte spirituale che si oppone nel nostro tempo al predominio della ragione, sorta di prosecuzione del gotico sovrastorico»⁹⁵.

Proprio Worringer, nel giro di mostre organizzate da “Valori Plastici” in Germania nel 1925, leggerà il quadro *Pino sul mare* di Carrà in un'ottica espressionista, dove l'espressionismo è collegato al concetto di *Einfühlung*, simile a un sentimento della natura⁹⁶: «I tempi passati conoscevano un paesaggio eroico sotto altra forma, questa è la sua forma moderna. Un'eco espressionista, e classica al tempo stesso, l'individuazione di una grandezza tetra e pesante – nel paesaggio italiano, a cui sempre si trova, sotto la superficie piena di sole, un fondo irredento di gravità primordiale, che corrisponde ai colori foschi dell'epica del quadro. C'è un legame, dunque, con la madre terra»⁹⁷.

Dopo il 1922

Nel 1923 la Biennale romana, alla sua seconda edizione, presenta una sola opera di Kokoschka: *Giacobbe, Rachele e Lia*. Quando il commentatore de “La Fiamma” critica gli organizzatori «per aver concesso spazio, sia pur limitato, dimostrando con ciò di dar serio valore ad esse, alle espressioni pittoriche dei cosiddetti avanguardisti dello

di G. Franck e G. Gurisatti, Venezia 1985. In generale su Worringer si veda J. Nigro Covre, *Introduzione a Astrazione e empatia* [1908], Torino 1975, pp. 7-16. Nel 1914 Paul Fechter pubblicava per lo stesso editore *Der Expressionismus*, punto di arrivo di una lettura in chiave primitivistica e spiritualizzante, che aveva lo scopo di far emergere i possibili collegamenti della pittura d'avanguardia con epoche significative della storia dell'arte tedesca (P. Fechter, *Der Expressionismus*, München 1914). Fechter si richiama insistentemente alla spiritualità del periodo dell'arte gotica e cita Grünewald, che è diventato «il più potente patrono della nuova arte tedesca», cfr. L. Passarelli, *La definizione critica di Espressionismo sulle riviste d'arte tedesche: 1911-1914*, in «*Der Sturm*» (1910-1932): rivista di letteratura, arte e musica dell'Espressionismo tedesco, a cura di F. La Manna e F. Ottavio, Napoli 2018, pp. 41-51.

95 Cfr. Dvořák, *Idealismo e naturalismo nella scultura e nella pittura gotica*, cit. (vedi nota 88), p. 113.

96 W. Worringer, «*Pinie am meer*», *Wissen und leben*, “Neue Schweizer Rundschau”, 10 novembre 1925; cfr. J. Nigro Covre, *Wilhelm Worringer prima e dopo: da un equivoco a un 'tramonto'*, “Ricerche di storia dell'arte”, XII, 1980, pp. 65-76. Ricorda Carrà nella sua autobiografia: «*Pino sul mare* del 1921 [...], esposta in Germania nel giro delle mostre organizzate da “Valori Plastici” nel medesimo anno, destò un vivo interesse. La Photographische Gesellschaft di Berlino lo riprodusse nell'opera *Sieg der Farbe*; il noto storico e critico d'arte Wilhelm Worringer dell'Università di Bonn mi scrisse una lettera entusiastica in cui fra l'altro diceva: “Non posso tacerle che nessun quadro moderno mi ha fatto in questi ultimi anni così forte impressione come il suo”. Mi annunciava un prossimo studio sul quadro che avrebbe pubblicato in una rivista svizzera, come infatti fece», cfr. C. Carrà, *La mia vita* (1942), a cura di M. Carrà, Milano 2002, p. 221.

97 Cfr. W. Worringer, «*Pinie am meer*», *Wissen und leben*, cit. (vedi nota 96); cfr. J. Nigro Covre, *Il ritorno alla natura di Wilhelm Worringer negli anni Venti. Il rapporto con Carlo Carrà e con l'ideale di razionalismo mediterraneo nell'architettura italiana*, in *L'Expressionnisme: une construction de l'autre*, cit. (vedi nota 1), pp. 142-149. Cfr. *Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, a cura di N.H. Donahue, Pennsylvania 1995, pp. 105-118.

stampa di Matisse⁹⁸, di Kokoschka, ed impossibili derivati»⁹⁹, dà voce a un sentimento generale. Definito da Oppo «barbaro e orgiastico»¹⁰⁰ e da Emilio Cecchi addirittura «un idiota»¹⁰¹, Kokoschka è incluso da Roberto Papini tra «i frenetici», i quali «si danno all'orgia del colore pazzesco e insultano la prospettiva e sovvertono ogni valore tradizionale»¹⁰², proponendo «visioni da incubo coperte di lebbra colorata», e mostrando «un equivalente pittorico delle degenerazioni di moda negli ambienti equivoci per abuso di oppio e cocaina»¹⁰³.

È ancora una volta Carrà a contrapporsi alla linea generale, in un lungo articolo apparso su «L'Ambrosiano»:

Affermo, e se fosse il caso potrei dimostrarlo, che tutta l'opera di Oskar Kokoschka, avvicinata senza preconcetti, ha una sua particolare fisionomia e di conseguenza una importanza sua speciale. Sotto le sue superfici stridule e, dicasi pure, senza profondità di tono, sotto quei suoi colori acerbi, dissonanti e se vuoi velenosi, sta una ricerca, sta uno spirito torturato. Cercare di definire, di caratterizzare quale sia questa ricerca, è, forse, un compito difficile, lo ammetto, ma è soltanto per questa via che si può arrivare a comprendere i meriti e le deficienze di Oskar Kokoschka¹⁰⁴.

La XV Biennale di Venezia del 1926, ancora sotto la gestione di Pica, presenta il Kokoschka rassicurante dei paesaggi più recenti, *Venezia e Ponte di Dresda*, mentre il commissariato del padiglione tedesco viene affidato a Richard Graul, conservatore del Museum der bildenden Künste di Lipsia¹⁰⁵.

98 Per la ricezione in Italia di Matisse, si veda G. Di Natale, *La ricezione critica di Henri Matisse in Italia, 1920-1944. Il dibattito intellettuale e l'incomprensione*, «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo. Università degli Studi di Firenze», V, 2004, pp. 283-328.

99 Cfr. *Italiani e stranieri*, «La Fiamma», 15 novembre 1923.

100 Cfr. C.E. Oppo, *Pittura e scultura tedesche*, «L'Idea Nazionale», 11 marzo 1924. Sulle Biennali romane si veda Finicelli, *Le Biennali romane*, cit. (vedi nota 55).

101 Cfr. E. Cecchi, *La Seconda Biennale Romana – II*, «L'Esame», IV, 1924, p. 291.

102 R. Papini, *La Seconda Biennale Romana. Gli stranieri e noi*, «Emporium», CCL, 1924, p. 106.

103 *Ibidem*.

104 C. Carrà, *Pittori d'oggi. Oskar Kokoschka*, «L'Ambrosiano», 24 marzo 1924.

105 La presenza di Kokoschka alla Biennale del 1926 sarà ricordata da Margherita Sarfatti nel 1949: «La città di San Marco pareva soggetto proibito, tanto ce l'avevano reso stucchevole i dolciastrici pittori uso Fortuny e anche Favretto e seguaci, col brillantismo dei colori spruzzati come con la pompetta dello zucchero sulla ghiaccia delle torte [...]. Poi, un bel giorno, molti anni fa, venne Oskar Kokoschka alla Biennale, con un quadro del bacino che fu e rimane fra le migliori opere di questo disuguale e talvolta ottimo pittore austriaco, marezzato di curiose ascendenze e tradizioni, slave e latine [...]. E addio, la Venezia pseudo-romantica degli acquerelli per signorine! Era romantica anche questa del Kokoschka, e molto di più. Ma solidamente, grandiosamente romantica, con un afflato lirico nel quale confluiva la nostalgia tedesca dei paesi del sole, lo stupore mistico dello slavo e un senso ben meridionale e latino della forma plastica e della misura nella composizione. Per la prima volta, Kokoschka inventò un'acqua lagunare non più limpida, ma ferma e forte come la materia preziosa d'uno smalto: un crisoprasio, una gemma vitrea che esaltava la gamma degli altri marmi, non più circondati dal duttile fluido, ma rilevati dentro l'incastonatura pietrosa che li poneva in valore», cfr. M. Sarfatti, *Venezia e la pittura*, «L'Elefante», 2 giugno 1949.

Nel 1932, con la gestione della Biennale da parte di Antonio Maraini, subentrato a Vittorio Pica nel 1928, il padiglione tedesco viene sostituito con quello austriaco, affidato al pittore Carl Moll e a sua moglie Helma de Gironcoli. Kokoschka è presente con otto dipinti e ben venti disegni, le uniche opere che la critica sembra apprezzare, «per il fatto di seguire una linea più logica»¹⁰⁶.

Bisogna attendere la prima Biennale del dopoguerra, nel 1948, per vedere una vera e propria personale di Kokoschka, con una selezione di trentasei dipinti. Dai verbali delle riunioni della Commissione per le arti figurative, circa la scelta degli artisti, si rileva che tutti – dal segretario generale Rodolfo Pallucchini a Carrà, Giorgio Morandi, Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti, Lionello Venturi, Nino Barbantini, Pio Semeghini, Marino Marini, Felice Casorati – concordano sul nome di Kokoschka.

Lo slancio critico nei confronti dell'artista è ormai sensibilmente cresciuto, e Kokoschka è diventato «immenso»¹⁰⁷.

106 Cfr. Lancellotti, *Le Biennali italiane del dopoguerra*, cit. (vedi nota 47), p. 105.

107 Cfr. Marchiori, *Kokoschka*, "Il Mattino del Popolo", 1° luglio 1948.



1. Oskar Kokoschka, *Autoritratto a ventisei anni*, 1912



2. Oskar Kokoschka, *Annunciazione*, 1911



3. Oskar Kokoschka, *I fidanzati*, 1912



4. Oskar Kokoschka, *Signora con il colletto Stuart*, 1916



5. Oskar Kokoschka, *Susanna*, 1916



6. Oskar Kokoschka, *Gli emigranti*, 1916



7. Oskar Kokoschka, *Porto di Stoccolma*, 1917



8. Oskar Kokoschka, *Donna e schiavo*, 1920

9. Oskar Kokoschka, *Consonanza verde-rosso*, 1920



10. Oskar Kokoschka, *Loth e le sue figlie*, 1922





11. Oskar Kokoschka, *Mania*, 1922



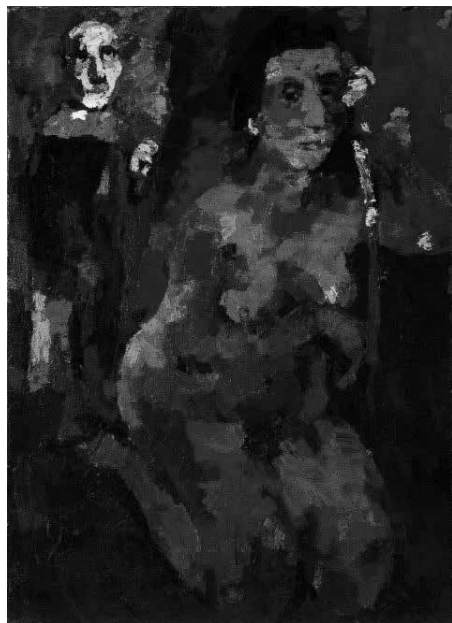
12. Oskar Kokoschka, *Saul e Davide*, 1922



13. Oskar Kokoschka, *Donna in blu*, 1919



14. Oskar Kokoschka, *Madre con il bambino*, 1921



15. Oskar Kokoschka, *La schiava*, 1921

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

UN EPISODIO DI CULTURA ARTISTICA DI FINE OTTOCENTO: L'ESPOSIZIONE DI ARTE ANTICA A PISTOIA DEL 1899*

Simona Anna Vespari

L'attenzione per le mostre d'arte non è un dato nuovo agli studi di Storia dell'arte, i quali, in particolare negli ultimi anni, hanno dimostrato un notevole interesse per l'argomento dando vita a contributi di grande spessore che hanno portato luce su numerose esposizioni.

In questa sede ci si focalizzerà in particolare sulla prima Mostra d'Arte Antica che ebbe luogo a Pistoia nel 1899, riguardo alla quale un primo studio è stato effettuato da Silvia Mauro¹; un ulteriore approfondimento su tale esposizione ha fornito nuovi elementi utili ad una riconsiderazione del contesto culturale in cui è nata: tali dati aiutano inoltre a comprendere il contributo critico dato dalla mostra allo studio della storia artistica di Pistoia e del suo territorio. Nel suo insieme questo evento offre oltretutto uno spaccato di grande interesse per lo studio della cultura artistica pistoiese tra la fine del XIX secolo e la prima metà del Novecento, con i conseguenti primi sintomi di un interesse verso la tutela e la valorizzazione del patrimonio artistico.

Attraverso le poche testimonianze fotografiche della mostra, unitamente alla lettura delle recensioni apparse su riviste e su giornali, si cercherà di individuare alcune delle opere esposte e di trarre ulteriori informazioni, non sempre facili da ricavare dallo scarso catalogo che venne pubblicato in occasione dell'evento².

La prima Mostra d'Arte Antica a Pistoia nacque in concomitanza dell'Esposizione circondariale del 1899 che si tenne dal 22 luglio al 2 ottobre³; è nell'adunanza svolta

* Desidero ringraziare la Biblioteca Comunale Forteguerriana di Pistoia (BCFP) per l'autorizzazione alla pubblicazione del materiale fotografico e per l'aiuto durante la ricerca; sono grata, inoltre, a don Simone Amidei per la sua disponibilità, Eliana Carrara, Giada Policicchio, Lorenzo Riccardi ed Emanuele Zappasodi per il reperimento di parte del materiale bibliografico.

1 Cfr. S. Mauro, *L'incanto malefico: l'Esposizione circondariale di Pistoia del 1899*, Signa 2015; Ead., *L'incanto malefico: l'Esposizione circondariale di Pistoia del 1899*, "Storia locale", XXIV, 2014, pp. 66-99. A questi studi si aggiungono ulteriori contributi: C. Alfaré, in *Per una ricognizione delle mostre d'arte antica in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di C. Prete, "Notizie da Palazzo Albani", XXXVI-XXXVII, 2007-2008, pp. 178-179; L. Tori, in *L'Italia delle mostre. 1861-1945*, a cura di C. Prete ed E. Penserini, II, Urbino 2020, pp. 254-257. All'esposizione è stata dedicata una mostra (Pistoia, Palazzo Comunale, 9-19 aprile 2015) a cura di S. Mauro e N. Benedetti e anche una mostra virtuale sul sito internet della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia per cui si rimanda al link: <https://www.forteguerriana.comune.pistoia.it/mostra-virtuale-6/>.

2 *Esposizione di Arte Antica*, Pistoia 1899.

3 L'Esposizione venne poi prolungata fino all'8 ottobre.

il 10 febbraio che ritroviamo per la prima volta, all'interno dei verbali, la proposta di organizzare una mostra che fiancheggiasse l'Esposizione circondariale, accolta con entusiasmo dai partecipanti convinti che «in Pistoia c'[era] molta roba da mettere in mostra»⁴. Fin dalla sua genesi⁵ si nota come essa dovesse rappresentare un'unica unità con l'Esposizione circondariale, non solo per la scelta di un biglietto cumulativo (fig. 1) che offrisse al visitatore un percorso obbligato ma anche dal punto di vista degli spazi espositivi. Ben presto fu quindi necessario occuparsi della scelta del locale, che si voleva non troppo distante dall'esposizione principale «per non correre il rischio che [venisse] preferita questa a quella»⁶; altra questione concerneva l'illuminazione: era infatti necessario trovare un locale in cui la luce naturale fosse in grande quantità così da rendere ben visibili le opere. Dopo aver esaminato attentamente vari edifici, dai palazzi nobiliari delle famiglie pistoiesi al Seminario, dal Palazzo Pubblico alla Chiesa di San Francesco⁷ – esclusa poiché «appariva buia e impossibile a qualunque riadattamento»⁸ – si optò per le stanze dell'ex convento delle Benedettine da Sala⁹ nonostante che l'utilizzo di questi spazi richiedesse una spesa economica più alta. L'idea di un allestimento nella chiesa di San Francesco non venne però rigettata totalmente: si decise infatti di mantenere nel percorso della mostra anche la Sala Capitolare «solo per far parte dell'Esposizione [...] le rinomate pitture di Puccio Capanna»¹⁰, ambiente che già fungeva da deposito delle opere raccolte dall'Ispettore ai Monumenti Francesco Bartolini¹¹ qualche anno prima, tra cui è possibile riconoscere da una fotografia (fig. 3) la lunetta con *Madonna con il*

4 *Verbali della Commissione di Arte Antica*, 10 febbraio 1899 (BCFP, Raccolta Alberto Chiappelli, Manoscritti, 92.47).

5 La commissione era formata dal presidente Dino Camici, Antonio Gelli, Gaetano Beani, Luigi Chiappelli, Alberto Chiappelli, Giulio De Rossi, Dante Mattani, Paolo Baldi, Edoardo Tarugi, Alfredo Manfredini, Rodolfo Nerucci.

6 Cfr. *Verbali della Commissione di Arte Antica*, 20 febbraio 1899 (BCFP, Raccolta Alberto Chiappelli, Manoscritti, 92.47).

7 All'interno della quale si allestì un'esposizione di carrozze, come testimonia una fotografia d'epoca (fig. 2) conservata nella BCFP (Raccolta Alberto Chiappelli).

8 Cfr. *Verbali della commissione d'Arte Antica*, 15 marzo 1899 (BCFP, Raccolta Alberto Chiappelli, Manoscritti, 92.46).

9 I locali erano stati già proposti dal presidente della commissione Dino Camici, nell'adunanza del 10 febbraio 1899 (cfr. *Verbali della commissione d'Arte Antica*, 10 febbraio 1899 (BCFP, Raccolta Alberto Chiappelli, Manoscritti, 92.47).

10 Come indicato dal presidente dell'Esposizione circondariale Aiace Trinci al sindaco di Pistoia in una lettera del 24 marzo 1899 (Collezione Giovanni Innocenti, Pistoia), riportata da Mauro, *L'incanto malefico*, cit. (vedi nota 1), p. 85. Si noti come ancora persisteva l'idea storiografica che, a partire da Giorgio Vasari passando per Francesco Tolomei nell'Ottocento e arrivando fino alla prima metà del Novecento, individuava la presenza dell'assiate Puccio Capanna a Pistoia; per tale questione si rimanda a V. Picchiarelli, *Vasari e Assisi dalle fonti fiorentine al confronto con la tradizione storiografica locale nei casi esemplari di Cimabue, Giotto e Puccio Capanna*, in *Giorgio Vasari tra capitale medicea e città del dominio*, a cura di N. Lepri, S. Esseni, M.C. Pagnini, Firenze 2012, pp. 179-201.

11 A tale proposito si veda M.C. Mazzi, *Formazione del Museo Civico*, in *Cultura dell'Ottocento a Pistoia. La collezione Puccini*, Firenze 1977, p. 21.

*Bambino*¹², oggi ricoverata nei depositi del Museo Civico di Pistoia e una *Resurrezione di Cristo*¹³ di Benedetto Buglioni, collocata in maniera infelice sul muro prospiciente lo scalone di accesso al salone del secondo piano del Museo.

Appare evidente, quindi, l'importanza che la Mostra d'Arte Antica rivestiva come corollario dell'Esposizione circondariale e ciò non sfuggì ai cronisti dell'epoca, i quali segnarono l'evento come la «*great attraction*»¹⁴ capace di attirare nella cittadina toscana «i forestieri e i passionisti di cose artistiche»¹⁵; essa, oltretutto, sarebbe stata una sorpresa non solo per coloro che visitavano la città per la prima volta ma anche e soprattutto per gli stessi pistoiesi, ignari di ciò che Pistoia offriva a livello artistico. E, in effetti, la mostra non tradì le aspettative del pubblico¹⁶: in un percorso che si snodava all'interno di diciannove sale¹⁷ (fig. 4), vennero esposte più di tremila opere d'arte, la maggior parte delle quali sconosciute perfino allo stesso Ispettore regionale ai Monumenti, Guido Carocci, «stupito di fronte all'entità del patrimonio conservato nelle chiese della campagna pistoiese» – come veniva sottolineato dalle colonne de *Il Popolo Pistoiese*¹⁸. Le cronache dell'epoca restituiscono la meraviglia dei visitatori che ebbero l'opportunità di visitare «la più interessante esposizione [...], che sia stata fatta fin qui»¹⁹ e tutti erano concordi nel ritenere che sia «per la qualità che per la varietà degli oggetti e per il loro numero tiene il primato fra quelle fatte finora in Italia»²⁰; la mostra venne ritenuta «superba, che si impone anche ai profani, che fa ammirare e pensare»²¹, ma soprattutto si sottolineava come «tutti i secoli, tutte le manifestazioni

12 Per un inquadramento sull'opera si rimanda a M. Boskovits, *The origins of Florentine paintings, 1100-1270*, I, Firenze 1993, pp. 264-267. Si veda da ultimo anche A. Tartuferi, *Questioni sulla pittura a Pistoia dal romanico al gotico. Problemi e proposte*, in *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico*, a cura di A. Tartuferi, E. Neri Lusanna, A. Labriola, Firenze 2021, p. 54 e M. Cobuzzi, *Riflessioni dalla mostra Medioevo a Pistoia. Temi di scultura e pittura pistoiese tra Romanico e Gotico*, «Bullettino Storico Pistoiese», CXXIII, 2021 [2022], p. 16.

13 Sull'opera cfr. P. Bacci, *Una «Resurrezione» di Benedetto Buglioni*, «Rivista d'Arte», II, 1904, pp. 49-63; L. Gai, *Arredi della cappella di S. Iacopo a Pistoia: la «Resurrezione» di Benedetto Buglioni e le sue vicende nel secolo XVII*, «Bullettino Storico Pistoiese», LXXX, 1979, pp. 77-89.

14 «Il Pistoia», III, 10, 11 marzo 1989.

15 *Ibidem*.

16 Il successo della mostra fu garantito anche grazie all'ampia pubblicità raccomandata nelle stazioni e tramite inserti nei giornali italiani e stranieri (cfr. *Verbalì della commissione d'Arte Antica*, 28 luglio 1899 (BCFP, Raccolta Alberto Chiappelli, Manoscritti, 92.47). Per incrementare la partecipazione, inoltre, si decise di procedere con le riduzioni ferroviarie per coloro che avessero visitato l'esposizione (cfr. *Il Popolo Pistoiese*, 19 agosto 1899).

17 Inizialmente le sale dovevano essere diciotto, ma si decise di aggiungerne un'altra probabilmente per sopperire alla mancanza di spazi, utilizzando quindi uno dei corridoi del piano nobile. L'aggiunta della diciannovesima sala viene, infatti, segnalata a matita in una copia del catalogo generale conservato nella Biblioteca Forteguerriana di Pistoia; cfr. Mauro, *L'incanto malefico*, cit. (vedi nota 1), p. 136.

18 «Il Popolo Pistoiese», XX, 17, 29 aprile 1899. Per la figura di Guido Carocci si rimanda a S. Papaldo, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, Roma 1977.

19 «La Nazione», 23 luglio 1899.

20 «La Penna», 27 agosto 1899.

21 «La Gazzetta del Popolo della Domenica», XVII, 40, Torino 1° ottobre 1899.

dell'arte sono riunite e di ogni oggetto si può constatare la cura armoniosa e paziente della conservazione. Dalle chiese al Municipio, dalle grandi famiglie aristocratiche alla minor borghesia, tutti, si vede evidentemente, hanno sentito il dovere e il piacere di non lasciar disperdere quei documenti che ciascuno aveva l'invidiata fortuna di possedere»²².

È attraverso la lettura della stampa che possiamo cercare di ricostruire in parte il percorso che il visitatore compiva: sappiamo che «appena [entrava] nella prima sala spaziosissima l'impressione che ne riceve è ottima. È un alternarsi di quadri e statue, di vetrine ricche di serafiche stoffe, di oggetti d'argento, di mille curiosità»²³; alle pareti erano «disposte vetrine e quadri e lungo il mezzo del salone sono altre grandi vetrine contenenti oggetti d'ogni genere [...] stoffe e broccami di tutti i colori e di tutti i paesi, con ricami meravigliosi in seta, argento e oro; dei paliotti, calici, guanciali, vassoi da lavande, turiboli, messali, navicelle, piviali, veli da calici, lampade, postergali, [...] anfore, ostensori, statuette, libri di capitoli, ecc, preziosissimi e splendidi. [...]»²⁴ (fig. 5). Ancora si legge che «nelle vetrine laterali sfoggiano i loro ricami dai colori vivaci, dai riflessi aurei, pianete, postergali, stolonii, veli di omerali, frammisti a crocifissi, messali, turiboli, urnette, reliquari ed altri oggetti ecclesiastici»²⁵, mentre nelle vetrine centrali si potevano ammirare «graziosi ventagli stile impero, crocifissi, cofanetti, codici, pergamene, libri miniati e vari oggetti di curiosità»²⁶ (fig. 6).

Tra le opere, la rivista *La Penna* segnalava un *Crocifisso* trecentesco, definito una «rozza e primitiva scultura in legno ma la cui testa esprime al vero il dolore materiale dell'uomo» identificabile nel *Crocifisso* ligneo dell'Ospedale del Ceppo di Pistoia²⁷ e un *San Sebastiano*, «geniale ed elegante figura scolpita in legno della fine del XV secolo»²⁸ oggi nel Museo Civico. Dalla riproduzione fotografica, inoltre, si può notare alle pareti, sulla sinistra, «un letto di legno con sculture del 1336 di proprietà dello Spedale del Ceppo, letto pregevolissimo per essere l'unico esemplare dell'epoca»²⁹, che

22 «Il Don Chisciotte di Roma», VII, 210, Roma 1° agosto 1899.

23 «La Penna», 27 agosto 1899.

24 «La Nazione», 23 luglio 1899.

25 «La Penna», 27 agosto 1899.

26 *Ibidem*.

27 *Esposizione di Arte Antica*, cit. (vedi nota 2), p. 9, cat. 129. Per l'opera si veda I. Larenza, C. Napoli, *Il restauro del Crocifisso ligneo dell'Ospedale del Ceppo di Pistoia*, «OPD Restauro», XXXI, 2019, pp. 278-284.

28 «La Penna», 27 agosto 1899; cfr. *Esposizione di Arte Antica*, cit. (vedi nota 2), p. 9, cat. 131. Per l'opera si rimanda a D. Lucidi, in «*Fece di scultura di legname e colori*»: *scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, a cura di A. Bellandi, Firenze 2016, pp. 232-233, cat. 36 con bibliografia precedente.

29 «La Penna», 27 agosto 1899; Cfr. *Esposizione di Arte Antica*, cit. (vedi nota 2), p. 9, cat. 128. Si precisa che il letto non presentava delle sculture, come erroneamente indicato dalla testata giornalistica, ma una tavoletta lignea dipinta e datata 1336, inserita nel letto come testiera e un'altra, datata 1337, posta ai piedi. Sull'opera si veda L. Gai, *La costruzione rinascimentale di Santa Maria delle Grazie, in Il patrimonio monumentale della città fra restauro, riuso e abbandono. S. Maria delle Grazie e i suoi tesori*, atti della giornata di studio (Pistoia, 18 settembre 2011), Pistoia 2013, pp. 68-78.

La Nazione ricorda «completo con pagliericci, materasse e coperta»³⁰ (fig. 7); sopra di esso era disposta la *Santa Caterina* lignea oggi al Museo Civico³¹. Sulla parete di fondo, il visitatore poteva ammirare alcune delle testimonianze artistiche più antiche di Pistoia: dalla fotografia sono ben riconoscibili, partendo da destra, la pala agiografica duecentesca raffigurante *San Francesco e storie della sua vita* visibile ancora nel formato rettangolare che le aveva conferito l'intervento seicentesco³², il trittico con *Annunciazione e i santi Nicola e Giuliano* di Mariotto di Nardo e Rossello di Jacopo Franchi³³, la *Madonna con il Bambino ed angeli* sempre di Mariotto di Nardo³⁴ ed infine, in alto, si coglie chiaramente il dossale dipinto dal Maestro del 1310³⁵, riportato in catalogo semplicemente come opera di scuola toscana³⁶. Sempre nella prima sala, all'interno di una vetrina, erano esposti vari reliquiari e croci processionali provenienti da varie chiese della Diocesi di Pistoia, alcuni dei quali oggi confluiti nel locale Museo Diocesano e riconoscibili attraverso una fotografia (fig. 8); è possibile individuare partendo dall'alto a destra: le *Croci processionali* provenienti da San Giovanni a Valdibure, da Santa Maria e San Biagio a Piuve, dalla chiesa di Valdibranza, dalla chiesa di Santa Maria Assunta a Masiano; in basso invece è visibile il *Cofanetto* attribuito alla bottega degli Embriachi, proveniente dalla chiesa di Sant'Ilario a Le Piastre, la *Croce processionale* dalla chiesa di San Sebastiano a Piuve e oggi nel Museo Capitolare di Pistoia, il *Calice degli Umiliati* del Museo Civico opera di Andrea di Jacopo d'Ognabene³⁷, il *Turibolo* proveniente dalla chiesa di Santa Maria a Spazzavento, la *Croce astile* dalla chiesa di Santa Maria a Lizzano, la *Cassetta reliquiario* proveniente dalla chiesa di Santo Stefano a Serravalle Pistoiese ed infine la *Croce* da Vignole, la quale stranamente era stata esposta senza i due dolenti che appaiono oggi³⁸.

La seconda sala risultava di più modeste dimensioni con i suoi 35 oggetti esposti, tra cui era possibile ammirare «vari parati ecclesiastici di stoffa orientale e una elegantissima brocca di rame del XVII secolo rimarchevole per la forza in puro stile

30 "La Nazione", 23 luglio 1899.

31 Cfr. *Museo Civico di Pistoia. Catalogo delle collezioni*, a cura di M.C. Mazzi, Firenze 1982, pp. 101-102.

32 La pala è stata infatti rimaneggiata in antico, nel 1613, probabilmente dal pittore Francesco Leoncini, il quale aveva inserito in alto due porzioni lignee triangolari entro le quali venne dipinta un' *Annunciazione*, e aggiunte nuove riquadrature pittoriche. Per l'opera si rimanda almeno agli ultimi contributi di M. Cobuzzi, *Pistoia "città coppesca"? riflessioni sulla pittura pistoiese: 1250-1275*, "Ricche Minere", XIII, 2020, pp. 5-18; E. Tronconi, in *Medioevo a Pistoia*, cit. (vedi nota 12), p. 168.

33 Cfr. G. Guazzini, in *Medioevo a Pistoia*, cit. (vedi nota 12), p. 292.

34 Ivi, p. 290.

35 Si rimanda da ultimo ad A. Tartuferi, in *Medioevo a Pistoia*, cit. (vedi nota 12), p. 232.

36 Per la definitiva ascrizione al Maestro del 1310 si sarebbe dovuto attendere P.P. Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento, I. Il Maestro del 1310*, "Paragone", CCXCV, 1974, pp. 3-26.

37 Cfr. M. Santanicchia, in *Medioevo a Pistoia*, cit. (vedi nota 12), p. 224, cat. 31.

38 La Croce ha una breve menzione in G. Marchini, *L'Altare argenteo di S. Jacopo e l'oreficeria gotica a Pistoia*, in *Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana*, atti del convegno (Pistoia, 24-30 aprile 1966), Pistoia 1966, p. 146.

fiorentino, un paliotto e un drappo di velluto»³⁹, mentre la terza sala, riservata interamente alle opere di proprietà della famiglia Forteguerri, si presentava ai visitatori in tutta la sua severità, con le pareti ricoperte da dipinti e, al centro, vetrine contenenti documenti e libri appartenenti a quel casato (fig. 9).

Tutti i generi artistici erano quindi esperibili, comprese quelle che all'epoca erano definite arti minori alle quali era dedicata un'intera sala con maioliche, ceramiche e cristalli, mentre in un'altra si potevano ammirare «merletti e trine di grandissimo valore e importanza artistica»⁴⁰.

Anche il Capitolo della Cattedrale aveva esposto i tesori di quella che Dante aveva definito la *Sagrestia de' belli arredi*⁴¹ e che, come scrisse Alfredo Melani, costituivano «il *Sancta Sanctorum* dell'esposizione»⁴² (fig. 10): proprio dal Duomo pistoiese proveniva «una ricca collezione di calici smaltati, reliquiari gotici in argento, cuspidati ora a foggia di tabernacolo e traforati da formelle stellate e a croce, o da finestrelle bifore di stile ogivale, ora terminanti in figure di angeli “*coll'ali aperte e ferme*” e “*dritte verso 'l cielo*” che ti fanno pensare all’“*uccel divino*” descritto da Dante»⁴³. Dalla fotografia è possibile riconoscere al centro lo splendido *Reliquiario di san Jacopo* attribuito a Lorenzo Ghiberti⁴⁴ e alla sua sinistra il *Reliquiario di san Sebastiano*, il *Reliquiario della Croce (poi della Vergine)* di Romolo di Senuccio Salvi⁴⁵, il *Calice* detto di sant'Atto, probabile opera di Pace di Valentino⁴⁶ e una *Croce processionale*; a destra invece erano disposti il *Calice* di Andrea di Pietro Braccini⁴⁷, il *Reliquiario del braccio di san Zeno* firmato da un maestro Enrico⁴⁸, la *Croce* detta di sant'Atto⁴⁹ ed infine il *Reliquiario di sant'Eulalia* dell'orafo Gualandi del 1444⁵⁰.

Dalle pagine della stampa notiamo come fossero proprio le opere di oreficeria a colpire maggiormente l'attenzione dei visitatori, in particolare il calice firmato “Andrea de Pistoris”, i reliquiari di San Iacopo e di San Zeno che, con le loro forme

39 “La Penna”, 30 agosto 1899.

40 “La Gazzetta del Popolo della Domenica”, XVII, n. XL, Torino, 1° ottobre 1899.

41 *Inferno*, canto XXIV, verso 138.

42 A. Melani, *L'Esposizione di Pistoia*, “Emporium”, X, 56, 1899, p. 154.

43 A. Chiappelli, *Per la Mostra pistoiese di Arte Antica*, “Direzione della Nuova Antologia”, Roma 1899, p. 10.

44 Cfr. L. Gai, in *Medioevo a Pistoia*, cit. (vedi nota 12), pp. 304-305, cat. 68.

45 Cfr. M. Santanicchia, in *Medioevo a Pistoia*, cit. (vedi nota 12), p. 280, cat. 57.

46 Ivi, p. 178, cat. 11.

47 Ivi, p. 282, cat. 58.

48 Cfr. L. Gai, *Note per i rapporti commerciali ed artistici di Pistoia con la Provenza nella seconda metà del '300. Il Braccio reliquiario di S. Zeno nel tesoro della cattedrale di Pistoia*, “Bullettino Storico Pistoiese”, LXXV, 1973, pp. 3-38 e N. Coulet, *Les origines du Bras Reliquaire de Saint Zenon: une confirmation*, “Bullettino Storico Pistoiese”, LXXX, 1978, pp. 91-99.

49 Cfr. M. Santanicchia, in *Medioevo a Pistoia*, cit. (vedi nota 12), p. 180, cat. 12.

50 Il reliquiario ha una breve menzione in Marchini, *L'Altare argenteo di S. Jacopo*, cit. (vedi nota 38), p. 147.

gotiche, apparivano «veramente meravigliosi» e capaci di «rappresentare il trionfo dell'architettura e della scultura insieme»⁵¹, il già citato cofanetto in ottone con smalti e la *Croce processionale* di Valdibure⁵². Insieme ad esse spiccava il meraviglioso *Arazzo Millefiori*, riportato semplicemente come «Arazzo fiammingo»⁵³ e lodato da Melani come «una delizia di composizione e di colore; un intreccio di foglie verdegianti; una delle più vaghe e fantasiose cose dell'esposizione»⁵⁴, e un tabernacolo «alla maniera d'Agnolo Gaddi» raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*, conoscibile attraverso una foto nel catalogo ma le cui vicende, allo stato attuale delle conoscenze, non sono ricostruibili⁵⁵. Infine nella quarta sala (fig. 11), oltre ai numerosi arazzi e alla ricca collezione di monete appartenente al cav. Tommaso Gelli, si segnalava la presenza «di una preziosa statuetta attribuita al Della Robbia e trovata in pezzi in una chiesuola ne' pressi di Pistoia»⁵⁶ identificabile con la *Vergine orante* in terracotta proveniente dalla chiesa di Santo Stefano a Lucciano (Quarrata) e oggi conservata nel Museo Diocesano.

Per quanto riguarda le scelte espositive anche queste si possono ricostruire attraverso la stampa e alcune fotografie d'epoca: come si nota da quest'ultime, l'allestimento non rispettava alcun ordine razionale ma gli ambienti si presentavano colmi di opere d'arte, in una sorta di *horror vacui* senza soluzione di continuità, tralasciando quindi scelte cronologiche o tematiche che favorissero una maggiore comprensione delle opere nel loro contesto storico artistico. La tipologia e le epoche dei pezzi erano talmente varie che la priorità sembrò quella di evidenziare la ricchezza del territorio piuttosto che fornire al visitatore un percorso chiaramente comprensibile; tale sensazione emerge anche dallo scarso catalogo che si presenta piuttosto come una guida contenente la lista delle opere esposte e pressoché privo di riproduzioni fotografiche. Tale scelta fu dettata, oltre che dalla quantità degli oggetti in mostra, anche dalla mancanza di studi specifici, il che portò ad alcuni errori attributivi, prontamente segnalati dalle recensioni⁵⁷. Tornando all'allestimento, bisogna dire che esso dovette essere causato, oltretutto, da un'esplicita richiesta da parte dell'aristocrazia pistoiese che per evitare la dispersione dei propri beni, e in una sorta di competizione tra i vari espositori, pretese sale speci-

51 "La Nazione", 23 luglio 1899.

52 *Ibidem*.

53 *Esposizione di Arte Antica*, cit. (vedi nota 2), p. 42, cat. 69. Sull'opera si veda P. Peri, *L'arazzo "Millefiori" di Pistoia*, Pistoia 2016.

54 Melani, cit. (vedi nota 42), p. 154.

55 Cfr. *Esposizione di Arte Antica*, cit. (vedi nota 2), pp. 10-11, cat. 154; l'opera era di proprietà del nobile Giovanni Baldi Papini. La tavola venne attribuita da Miklos Boskovits al fiorentino Cenni di Francesco per cui si veda M. Boskovits, *Ein Vorläufer der spätgotischen Malerei in Florenz*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXXI, 1968, p. 268; Id., *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370-1400*, Firenze 1975, p. 292. Ringrazio Emanuele Zappasodi per l'aiuto nell'identificazione dell'opera.

56 "La Nazione", 23 luglio 1899.

57 Cfr. Melani, *L'Esposizione di Pistoia*, cit. (vedi nota 42), p. 156.

ficamente dedicate ai propri oggetti⁵⁸, come riportato anche dall'erudito Alessandro Chiappelli che, in riferimento ai suoi nobili concittadini, sostenne come essi «posero per condizione del loro contributo, l'avere per sé una sala speciale, affinché questa portasse il nome della famiglia di cui raccoglieva le avite memorie e le anticaglie»⁵⁹; ciò, di conseguenza, se da un lato permise l'autocelebrazione della famiglia che offriva alla pubblica visione le proprie opere, dall'altro impedì qualsiasi allestimento razionale. Tale scelta venne, in alcuni casi, duramente criticata dai visitatori che lamentavano «il disordine nella disposizione [delle opere] che poteva essere più razionale»⁶⁰, suggerendo che «sarebbe stato molto più savio il disporre gli oggetti per classificazione di scuola o di specie o di epoche»⁶¹; c'era poi chi affermava che «pretendere di girare tutto minutamente, fermandosi innanzi a tutti gli oggetti meritevoli di attenzione troppo sarebbe [stato]»⁶². In altri casi, tuttavia, si cercò di giustificare il criterio allestitivo adottato poiché «di quanto ci perde l'esigenza metodica, di tanto ci guadagna il gusto e la fantasia»⁶³ o ancora, pur consapevoli che una selezione più accurata delle opere avrebbe dato un maggior respiro, «tuttavia si resta così sorpresi dal buono che contiene l'esposizione, che si chiude un occhio e si respinge questo desiderio»⁶⁴.

Nonostante ciò, la mostra svolse in pieno la funzione civica che si era proposta, sviluppando un inedito sentimento di orgoglio nella popolazione⁶⁵ già anticipato dalla nascita, proprio nel 1898, della Società Pistoiese di Storia Patria con la conseguente fondazione della sua rivista, il "Bullettino Storico Pistoiese" tuttora attivo. L'esposizione favorì certamente l'interesse e in alcuni casi la conoscenza della cittadinanza verso le opere che la città conservava ed accrebbe lo studio dell'arte medievale pistoiese, all'epoca ancora poco nota come denunciava Chiappelli, secondo cui il miglior lavoro illustrativo risultava essere quello pubblicato nel 1882 sul giornale inglese *The Builder* dal titolo *Pistoia and its monuments*⁶⁶ e a cui lo studioso aveva dedicato un opuscolo dal titolo *Il giudizio straniero sopra Pistoia e i suoi monumenti*.

L'evento era stato, inoltre, un'ottima occasione per dimostrare che la città «raccolgesse nelle case private e nelle chiese e nei palagi pubblici, tesori d'arte»⁶⁷ e, con particolare riferimento alla sezione dedicata al Capitolo della Cattedrale di Pistoia,

58 Cfr. Mauro, *L'incanto malefico*, cit. (vedi nota 1), p. 135. Ne è un esempio la Sala VIII dedicata a Giovan Battista Rospigliosi, la cui raccolta è oggi confluita nella collezione del Museo Diocesano di Pistoia. Per la collezione museale si rimanda a M. Chiarini, *Il Museo Diocesano di Pistoia*, Firenze 1968.

59 Chiappelli, *Per la Mostra pistoiese*, cit. (vedi nota 43), p. 4.

60 "Il Popolo pistoiese", X, 30, Pistoia 29 luglio 1899.

61 "Il Popolo pistoiese", XX, 29, Pistoia 22 luglio 1899.

62 "Gazzetta del Popolo della Domenica", XVII, 40, Torino, 1° ottobre 1899.

63 "Il Pistoia", III, 29, Pistoia 22 luglio 1899.

64 Melani, cit. (vedi nota 42), p. 147.

65 Cfr. Mauro, *L'incanto malefico*, cit. (vedi nota 1), p. 77.

66 Chiappelli, *Per la Mostra pistoiese*, cit. (vedi nota 43), p. 5.

67 G. Volpi, *Cronaca*, "Bullettino Storico Pistoiese", I, 1899, pp. 158-159.

si sottolineò come questa occasione fosse stata certamente una novità per moltissimi pistoiesi e non solo che probabilmente, fatta eccezione per la citazione dantesca, non conoscevano nulla del Tesoro del Duomo, sconosciuto anche ai fotografi⁶⁸; anche se il celebre *Altare di San Jacopo*⁶⁹ non fu fisicamente esposto, il visitatore era dunque invogliato a vederlo e poteva integrare autonomamente il suo *tour* ammirandolo all'interno del Duomo.

L'evento, accrescendo la conoscenza della città, si tradusse in una cittadinanza sempre più attiva che portò a prese di posizione di autorità o di semplici studiosi che si opposero fermamente alla vendita di alcune delle opere esposte, per le quali era indicato all'interno del catalogo la possibilità di acquisto: Chiappelli, ad esempio, scrisse che «questo raccogliere in un luogo e in un tempo opere d'arte disperse o ignote o mal note, è occasione troppo propria ag'incettatori e agli antiquari [...] quello che monta e più giova sperare, è che lo Stato, con tutti i modi che le leggi attuali consentono, dia opere a preservare dall'avidità degli speculatori oggetti, nei quali è tanta parte dell'anima e della storia delle generazioni passate»⁷⁰. Tali appelli furono comunque vani poiché molte opere andarono disperse⁷¹, ma essi servirono come stimolo di riflessione alla creazione di uno spazio adibito a museo⁷²; si trattò di una gestazione lenta che portò di fatto, solo nel 1912, alla nascita del Museo Civico pistoiese.

68 Melani, *L'Esposizione di Pistoia*, cit. (vedi nota 42), pp. 153-154.

69 Per l'Altare si rimanda a L. Gai, *L'altare argenteo di San Jacopo nel duomo di Pistoia. Contributo alla storia dell'oreficeria gotica e rinascimentale italiana*, Torino 1984 e da ultimo Ead., *L'altare argenteo di san Jacopo*, in *Medioevo a Pistoia*, cit. (vedi nota 12), pp. 129-145.

70 Chiappelli, *Per la Mostra pistoiese*, cit. (vedi nota 43), pp. 1, 10.

71 Mauro, *L'incanto malefico*, cit. (vedi nota 1), p. 172.

72 La proposta arrivò da Chiappelli che propose di fare un voto al Municipio (cfr. *Verbali della Commissione di Arte Antica*, 22 settembre 1899 (BCFP, Raccolta Alberto Chiappelli, Manoscritti, 92.47).



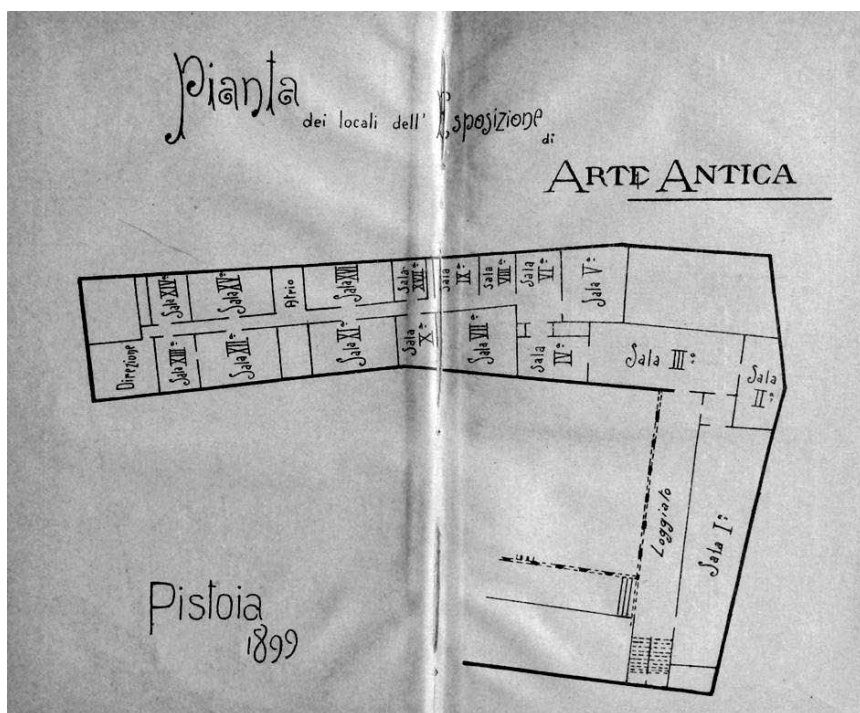
1. Il biglietto di ingresso all'Esposizione (BCFP, Raccolta Alberto Chiappelli, Fogli volanti 33 S)



2. L'esposizione di carrozze all'interno della navata della chiesa di San Francesco a Pistoia (Raccolta Alberto Chiappelli, fotografia n. 32)



3. Sala capitolare della chiesa di San Francesco a Pistoia (Raccolta Alberto Chiappelli, Fotografia n. 24)



4. Piantina della mostra (BCFP, Raccolta Alessandro Sozzifanti)



5. Sala I della Mostra d'Arte Antica (BCFP, Pistoia Esposizione Arte Antica. Album ricordo 1899)



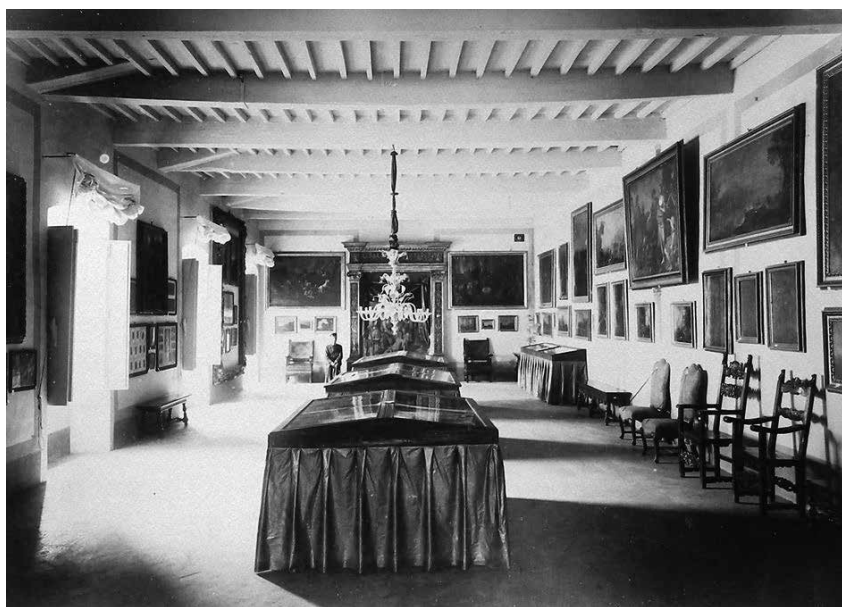
6. Sala I della Mostra d'Arte Antica (BCFP, Pistoia Esposizione Arte Antica. Album ricordo 1899)



7. BCFP, Pistoia Esposizione Arte Antica. Album ricordo 1899



8. Sala I della Mostra d'Arte Antica, vetrina con opere provenienti dalla diocesi di Pistoia (BCFP, Pistoia Esposizione Arte Antica. Album ricordo 1899)



9. Sala III della Mostra d'Arte Antica (BCFP, Pistoia Esposizione Arte Antica. Album ricordo 1899)



10. Vetrina con opere provenienti dal Capitolo della cattedrale di Pistoia (BCFP, Pistoia Esposizione Arte Antica. Album ricordo 1899)



11. Sala IV della Mostra d'Arte Antica (BCFP, Pistoia Esposizione Arte Antica. Album ricordo 1899)

INDICE DEI NOMI

- A
- Abbate, Vincenzo 46n
- Acciarino, Damiano 53n
- Accolti, Francesco 136, 136n
- Accorsi, Maria Grazia 194n
- Achverdov, N.I. 80n
- Acidini Luchinat, Cristina 55n
- Acquarelli, Luca 243n
- Agosti, Barbara 112n, 174n
- Al Kalak, Matteo 21n
- Albani, Francesco 7, 31, 31n, 32, 32n, 33-34, 34n, 35-37, 83, 87, 187
- Alberti, Leon Battista 113n, 115n, 119
- Alberti, Pietro Francesco 59, 73
- Alberti, Romano 52-53
- Albertinelli, Mariotto 93
- Albiker, Karl 275
- Albl, Stefan 48n, 182n
- Aldrovandi, Ulisse 93n
- Alekseevna, Elizaveta (nata Maria Luisa di Baden) 79, 102n
- Alfaré, Claudia 301n
- Alfaroli, Gaetano 21n, 23n
- Alferi, Giovan Giuseppe 49n
- Alfonzetti, Beatrice 172n, 187n
- Algardi, Alessandro 97
- Aliberti Gaudioso, Filippa Maria 216n
- Alighieri, Dante 120, 286, 306
- Allori, Alessandro 59, 59n, 60, 60n, 93n
- Allori, Cristofano 161
- Álvarez-Ossorio, Antonio 164n
- Ameri, Gianluca 85n
- Ames-Lewis, Francis 114n
- Amidei, Simone (Don) 301n
- Anacreonte 160, 206
- Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo Vannucchi *detto*) 57n, 87n, 91, 145, 160-161
- Androso, Sergej 77n, 78n, 88n
- Angeli, Diego 270
- Angiò, Carlo I 175
- Angiò, Filippo 167
- Angiò, Roberto 173
- Anguissola, Sofonisba 159
- Antelli, Jacopo 95
- Antonelli, Attilio 164n, 168n
- Antonio da Faenza (Antonio Gentile *detto*) 94n
- Apollonio 115n
- Apollonio, Umbro 247n
- Aragona, Niccolò Gaetani 169, 171
- Aragona, Pasquale Gaetano 172n
- Aretino, Niccolò 128
- Aretino, Pietro 56
- Argan, Giulio Carlo 244, 247, 247n
- Ariani, Agostino 178
- Aristofane 206
- Aristotele 51, 53, 62, 64
- Armano, Giovanni Antonio 29
- Armellini, Guido 243n
- Armenini, Giovanni Battista 57
- Arnolfini, Pompeo 159
- Arsenio, Giovanni 145
- Asburgo, Carlo 167
- Asburgo, Maria Maddalena 89n
- Asburgo-Lorena, Ferdinando III 27
- Asburgo-Lorena, Pietro Leopoldo 23, 90
- Astarita, Gennaro 84, 84n
- Aurenhammer, Hans H. 272n, 273n
- B
- Bacci, Giorgio 246n
- Bacci, Peleo 303n
- Baffetti, Giovanni 184n
- Baglione, Giovanni 46, 46n, 48, 48n, 65, 65n, 190
- Bahier-Porte, Christelle 202n
- Bahr, Hermann 288, 288n
- Bailey, Gauvin Alexander 46n
- Bajou, Valérie 200n
- Baldi, Paolo 302n
- Baldin, Luca 219n
- Baldinucci, Filippo 28, 28n, 60n, 162, 189, 189n
- Bandinelli, Baccio 153, 160
- Banti, Anna 244n
- Barbantini, Nino 228n, 267, 291
- Barbera, Gioacchino 188n
- Barbolani di Montauto, Novella 233n
- Barjatinskij, Ivan Sergeevič 78
- Barocchi, Paola 21n, 26n, 59n, 118n, 127n, 140n
- Barriault, Anne B. 128n
- Bartoli, Lorenzo 119n
- Bartolini, Francesco 302
- Bassano, Jacopo (Jacopo da Ponte *detto*) 21, 86n, 226
- Bassi, Laura 88n
- Bassi Verati, Laura Maria Caterina 88
- Basso, Alberto 84n
- Battaglia, Roberta 230n
- Battistini, Andrea 157n, 158n
- Battistini, Luca 147n
- Baudi di Vesme, Alessandro 81n, 83n
- Bausi, Francesco 112n
- Bava, Annamaria 82n
- Baxandall, Michael 111, 111n, 136n
- Bayard, Marc 208n
- Bazzoni, Romolo 278, 278n, 279n
- Beani, Gaetano 302n
- Beato Angelico 129
- Becattini, Francesco 26
- Becchio, Domenico 159
- Becker, Christoph 269n

- Behne, Adolf 279n
 Belgioioso, Giulia 185n
 Bell, Janis 61n
 Bellandi, Alfredo 304n
 Bellarmino, Roberto 40
 Bellenger, Sylvain 199
 Belli Pasqua, Roberta 176n
 Bellini, Giovanni 83, 132n, 226, 226n, 229, 229n, 235
 Bellori, Pietro Giovanni 33, 181, 186n, 190
 Bellosi, Luciano 134n
 Benati, Daniele 55n
 Benedetti, Nilo 301n
 Benedetto XIV (Prospero Lorenzo Lambertini) 88-89
 Benzi, Fabio 249n
 Berenson, Bernard 129, 227
 Berghaus, Günter 280n
 Bernard, Émile 260-261, 264, 285n
 Bernardini, Albinio 233n
 Bernardini, Maria Grazia 82n
 Berra, Giacomo 113n, 115n
 Bertinet, Arnaud 225n
 Bettarini, Rosanna 118n, 127n
 Bevilacqua, Luigi Alessandro 216n
 Biancale, Michele 281n
 Bianchi, Giovanni 219n
 Biedenkopf, Kurt 275n
 Biffis, Mattia 215, 222n
 Bignamini, Ilaria 101n
 Billiani, Francesca 243n
 Birolli, Zeno 243n
 Biscontin, Guido 224n
 Böcklin, Arnold 271, 271n, 272, 272n, 283
 Bohn, Babette 31n
 Boi, Marta 215n
 Bologna, Ferdinando 81n, 168n, 171n
 Bolzoni, Marco Simone 48n, 59n
 Bonfait, Olivier 33n, 209, 209n
 Boni, Mauro 22, 22n, 28, 28n, 29, 29n
 Boni, Onofrio 26
 Bonini, Girolamo 31-32, 32n, 33-35, 37
 Bonnet, S. 102n
 Borbone, Carlo 166, 169n
 Borbone-Parma, Filippo I 89
 Borbone-Spagna, Maria Antonia 80
 Bordon, Paris 86n, 227, 227n, 234, 236
 Bordoni, Carlo 243n
 Borea, Evelina 33n
 Borea, Vincenzo 114n
 Borelli, Giovanni Alfonso 164n
 Borghini, Raffaello 143, 144, 144n
 Borghini, Vincenzo 137, 138n
 Borremans, Guglielmo 188n
 Borro, Luigi 228, 228n
 Borzelli, Angelo 147n
 Borzone, Luciano 159
 Boscolo Marchi, Marta 229n
 Bosia, Agostino 278
 Boskovits, Miklós 303n, 307n
 Bosso, Raffaella 170n
 Botero, Giovanni 159
 Bottaro, Silvia 159n
 Botter, Mario 221
 Botticelli, Sandro 10, 111, 111n, 112, 112n, 113-114, 114n, 115-116, 116n, 117, 117n, 118, 118n, 119-120, 120n, 121-123, 130
 Boucher, François 84, 199, 259
 Bourgin, Georges 41n
 Bourne, Molly 114n
 Bozzolini, Silvano 251
 Braccini, Andrea di Pietro 306
 Bradford, Martha Wilmot 79n
 Braque, Georges 250, 257, 259, 261-262, 265
 Breglia Pulci Doria, Luisa 164n
 Bressan, Martina 280n
 Brevetti, Giulio 129n, 208n
 Brilli, Attilio 78n, 79n, 96n
 Briquet, Charles-Moïse 44n
 Broglio, Mario 280, 280n
 Brown, David Alan 116n
 Brueghel il Vecchio, Jan 82
 Brunelleschi, Filippo 95
 Bucarelli, Palma 255n
 Buffalmacco (Buonamico di Martino *detto*) 137
 Buglioni, Benedetto 303
 Buonarrodi, Michelangelo 8, 11, 42, 45, 47-48, 54, 56-57, 57n, 58-59, 87n, 93, 93n, 95, 98, 117, 126, 128, 130, 130n, 138-140, 140n
 Buonconsiglio, Giovanni 227
 Burioni, Matteo 183n
 Bury, Michael 140n
 Burzer, Katja 135n, 183n
 Busati, Luc'Antonio 227n
 Busiri Vici, Andrea 100, 100n
 Byatt, Lucinda 140n
 C
 Cacciari, Massimo 192n
 Cacciatore, Giuseppe 178n
 Caccini, Giovanni 89n
 Cacho Casal, Martha 32
 Caldani, Leopoldo 29n
 Calderoni Masetti, Anna Rosa 85n
 Caleca, Antonino 128n, 133n
 Calella, Michele 273n
 Calì, Maria 46n, 48n
 Calìo, Luigi Maria 176n
 Callegari, Paola 215n
 Caloprese, Gregorio 164, 171, 177, 179, 184-185, 185n
 Calvi, Domenico Maria 27n

- Calvi, Francesco Saverio 27n
 Calvi, Giovan Battista 27n
 Calvo, Fabio 136n
 Camarero Bullón, Concepción 166n
 Cambry, Jacques 208-209, 209n, 210
 Camici, Dino 302n
 Campagnola, Domenico 146, 159-160
 Campanelli, Maurizio 187n
 Campigli, Massimo 251, 253-254, 261, 263, 265
 Campori, Giuseppe 6, 21, 50n
 Canalis, Rinaldo Fernando 58n
 Cannatà, Roberto 46n
 Canova, Antonio 221, 221n, 222n, 223n, 228, 235, 270
 Cantillo, Clementina 185n
 Capanna, Puccio 302, 302n
 Capo, Antonietta 50n
 Cappelletti, Francesca 82n
 Caprucci, Marino 49n
 Capucci, Martino 21n, 27n
 Caputo, Giuseppe Baldassare 172n
 Caputo, Vincenzo 132, 132n, 147n, 178n
 Caracciolo, Battistello 189n, 193
 Caracciolo, Daniela 163
 Caracciolo, Raffaele 132n
 Caresana, Giuseppe Salvatore 81
 Carini Dainotti, Virginia 40n
 Carletti, Giuseppe 26
 Carletti, Mario 253, 264
 Carli, Maddalena 243n, 249n
 Carlone, Taddeo 85n
 Carocci, Guido 303, 303n
 Carotenuto, Simona 163n
 Carpentieri, Chiara 82n
 Carrà, Carlo 17, 268, 279, 279n, 280, 280n, 281, 281n, 282, 280n, 283, 283n, 284, 284n, 285, 285n, 286, 286n, 287n, 289, 289n, 290, 290n, 291
 Carracci, Annibale 31, 34, 37, 50, 180-181, 181n, 182-183
 Carrara, Eliana 152n, 301n
 Casini, Matteo 30n
 Casorati, Felice 291
 Cassanello, Angiola 253
 Cassirer, Paul 275n
 Castello, Bernardo 12, 145, 145n, 146, 146n, 148, 148n, 149n, 152-153, 155, 157, 159-161
 Castelnuovo, Enrico 111n, 133n
 Caterina II di Russia (Caterina la Grande) 77, 79n, 90, 99
 Catto, Michela 25n
 Catullo, Gaio Valerio 26
 Causa, Stefano 183n
 Cavallaro, Anna 81n
 Cavazzini, Patrizia 39n, 95n
 Cavazzoni, Francesco 60n
 Cecchi, Alessandro 92n, 93n
 Cecchi, Emilio 147n, 290, 290n
 Cecchini, Silvia 230n
 Čečulin, Nikolaj Dmitrevič 86n
 Celio, Gaspare 8, 44-46, 46n, 47-48, 48n, 49-50, 55, 58, 62-66
 Cennini, Cennino 28, 115-116
 Centurioni, Luigi 150, 150n
 Cerchiai, Claudia 40n
 Ceriana, Matteo 230n
 Cesare, Adolfo 23n
 Ceschi, Chiara 215n
 Ceserani, Remo 143n
 Cesura, Pompeo 49
 Cézanne, Paul 258, 265, 269, 278
 Chadour, Anna Beatriz 94n
 Chastel, André 253n
 Chaussard, Jean-Baptiste 210, 210n
 Chenique, Bruno 210n
 Chessa, Monica 245n, 248n
 Chiabrera, Gabriello 4, 12, 145, 145n, 146, 146n, 147-148, 152-154, 154n, 155, 155n, 156-162, 162n
 Chiappelli, Alberto 302n, 309n, 310
 Chiappelli, Alessandro 306n, 308, 308n, 309, 309n
 Chiappelli, Luigi 302n
 Chiarini, Marco 308n
 Chimienti, Michele 27n
 Ciardi, Roberto Paolo 57n, 59n
 Ciavolella, Massimo 58n
 Cignani, Carlo 34, 36, 36n
 Cigoli (Lodovico Cardi *detto*) 161
 Cimabue (Bencivieni di Pepo *detto*) 136, 162, 174-175
 Cinelli, Barbara 269n, 270n, 272n
 Cioffi, Rosanna 164, 164n, 170n, 171, 171n, 172n, 175, 175n, 184n, 208n
 Ciotti, Giovan Battista 12, 149, 149n, 150, 150n, 151n
 Cirulli, Beatrice 125n
 Clark, Kenneth 134, 134n
 Clemente XII (Lorenzo Corsini) 98, 98n
 Clemente XIV (Giovanni Vincenzo Antonio Ganganelli) 27n
 Cobuzzi, Mario 303n, 305n
 Coccapani, Guido 149, 149n
 Coccoli, Carlotta 215n, 224n
 Cocke, Richard 34n
 Coen, Ester 282n
 Cogniat, Raymond 248

- Cole, Alison 114n
 Coletti, Luigi 4, 15, 215-216, 216n, 217, 217n, 218, 218n, 219, 219n, 220, 220n, 221, 221n, 222, 222n, 223, 223n, 224, 225, 225n, 226, 226n, 227, 227n, 228, 228n, 229, 229n, 230, 230n, 231, 231n, 232, 232n, 233-234, 234n, 235n, 236n, 237, 241
 Collareta, Marco 115n, 135n
 Colombo, Realdo 57
 Colonna, Vittoria 48
 Comanini, Gregorio 57
 Comencini, Luigi 248
 Comparato, Vittor Ivo 170n
 Condivi, Ascanio 57
 Conforti, Maria 39n, 177n
 Conte, Laura 245n
 Contessi, Gianni 244n, 245n
 Conticelli, Valentina 94n
 Coonin, Victor 114n
 Corenzio, Belisario 182, 191
 Corinth, Lovis 270, 272n, 275-276
 Correggio (Antonio Allegri *detto*) 8, 23, 42, 47, 54-57, 57n, 64, 86, 86n 87, 87n, 93, 105, 148, 183, 183n
 Corsini, Andrea 98, 98n
 Cort, Cornelis 59, 73
 Corte, Cesare 159-160
 Cortesi, Paolo 125, 125n, 137
 Costa, Gustavo 169n
 Coulet, Noël 306n
 Coupin, Pierre-Alexandre 200, 200n, 204n, 205n, 212
 Coypel, Antoine 199
 Coypel, Jouvenet 199
 Cozzi, Enrico 225n, 235n
 Cradaniso, Giuseppe 30
 Cranach, Lucas 285
 Cremonini, Cinzia 164n
 Cremonini, Leonardo 252, 253n, 261
 Crescimbeni, Giovanni Mario 186n, 187, 187n
 Criscuolo, Giovan Agnolo 167
 Crispolti, Enrico 243n
 Cristofari, Fabio 98n
 Croce, Franco 159n
 Crowe, John Archer 117, 117n
 Croy, Maria Maddalena 172n
 Cunial, Giancarlo 221n
 Curie, Pierre 118n
 Curzi, Valter 215n, 255n

 D
 D'Agostino, Guido 175n, 176n
 D'Alcolzo, Paola 166n, 168n
 D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond 80
 D'Alessandro, Giuseppe 188n, 189n
 D'Amelia, Antonella 77n, 88n
 D'Amico, John F. 125n
 D'Annunzio, Gabriele 131n
 D'Attorre, Rita 244n, 245n
 D'Ovidio, Stefano 173n, 174n
 Dal Pozzolo, Enrico Maria 227n
 Dalbajewa, Brigit 275n
 Dalla Volpe, Lelio 24n
 Daniele, Elisa Antonietta 39n
 Dantini, Michele 243n, 244n, 252, 252n
 Dardanello, Giuseppe 82n
 Daškova, Ekaterina Romanovna 79n, 80, 102
 Davis, Charles 135n, 183n
 De Angelis, Filippo 186n
 De Azara, José Nicolás 86n
 De Blasi, Margherita 147n
 De Cavi, Sabina 180n
 De Chirico, Fabio 125n, 132n
 De Dominici, Bernardo 4, 13, 163, 163n, 164, 167, 167n, 168, 168n, 169, 170n, 171, 171n, 172, 172n, 173, 173n, 174, 174n, 175, 175n, 176, 176n, 177, 177n, 179, 179n, 180, 180n, 181n, 182, 182n, 183, 183n, 184, 187n, 189, 189n, 190, 190n, 191, 191n, 192, 193, 193n, 194, 194n
 De Giovanni, Biagio 164n, 170n
 De Gironcoli, Helma 191
 De Grada, Raffaele 251n
 De Marinis, Elisa 218n
 De Matteis, Paolo 167, 179
 De Milo, Domenico Andrea 187, 187n, 188n
 De Nolhac, Pierre 45n
 De Pistoris, Andrea 306
 De Rossi, Giulio 302n
 De Ruggieri, Maria Beatrice 190n
 De Seta, Cesare 78n, 101n, 102, 102n
 De Stefani, Lorenzo 215n
 De Venuto, Liliana 170n
 Debenedetti, Ana 118n
 Degand, Leon 248, 251n
 degli Stefani, Piero 173
 degli Stefani, Tommaso 176
 Deimling, Barbara 57n
 Del Bianco, Baccio 95n
 Del Donzello, Pietro 180n
 Del Donzello, Polito 180n
 Del Duca, Jacopo 91, 91n
 Del Po, Pietro 33-35
 Del Vaga, Perin 146, 161
 Delfini, Gabriella 222n, 231n
 Dell'Acqua, Gian Alberto 282n
 Dell'Era, Giovanni Battista 100n
 Della Casa, Giovanni 179, 184-185, 185n, 186

- Della Porta, Giovanni Battista 44
Della Rovere, Domenico 81
Della Valle, Filippo 97
Delle Donne, Roberto 176n
Demidov, Nikita 81, 81n, 86, 87, 87n, 89n, 90, 90n, 91n, 98, 98n, 101n
Demidov, Pavel 86, 101
Demidov, Pëtr 86, 101
Denis, Maurice 285
Derain, André 260, 263, 279, 286
Di Benedetto, Almerinda 129n
Di Costanzo, Angelo 175
Di Fabio, Clario 85n
Di Franco, Luca 170n
Di Franco, Saverio 175n
Di Macco, Michela 31n
Di Marco, Antonio 170n
Di Martino, Giancarlo 170n
Di Natale, Giuseppe 290n
Di Stefano, Eva 275n
Diano, Antonio 216n
Diderot, Denis 80, 203
Divenuto, Francesco 174n
Dodero, Eloisa 170n
Dodi, Romolo 27n
Dolce, Ludovico 136n
Dolci, Carlo 91, 93
Domenichino (Domenico Zampieri *detto*) 31, 33, 86n, 144, 182-183, 191
Dominici, Francesco 227
Donahue, Neil H. 289n
Donati, Pier Paolo 305n
Doni, Anton Francesco 113n, 114n
Doria, Andrea 85n
Doria, Giovanni Andrea 85n
Doria, Giovanni Carlo 149, 150n, 151n
Doria, Paolo Mattia 170, 177-178, 178n, 185n
Doria, Zenobia 159
Dou, Gerrit 83
Dragoni, Patrizia 224n
Driussi, Guido 224n
Drouais, François-Hubert 199
Dubuffet, Jean 252, 260, 262-263, 266
Dubus, Pascale 55n
Ducci, Annamaria 224n
Dukes, Paul 78n
Dürer, Albrecht 82, 83n, 258, 285
Dvořák, Max 272, 272n, 273, 273n, 274, 274n, 286, 287, 287n, 288, 289n
E
Egizio, Matteo 170, 170n, 171
El Greco (Domínikos Theotokópoulos *detto*) 273n
Ensor, James 262, 265, 269
Epifani, Mario 180n
Ercoli, Giuliano 87n
Erfurth, Hugo 274
Esopo 206
Esposito, Maria Rosaria 166n
Esseni, Simona 302n
Euripide 206
F
Fabbrizzi, Fabio 255n
Fabri, Lorenzo 145, 159
Failla, Maria Beatrice 220n, 230n
Faini, Paola 41n
Falchi, Ettore 251
Falcone, Aniello 190
Fantuzzo, Mariano 221
Faraglia, Nunzio Federigo 167, 167n
Farago, Claire 61n, 194n
Farina, Viviana 182n, 190, 190n
Farnese, Alessandro 40n
Farnese, Odoardo 40n, 45, 88n
Farnese, Ranuccio 88n
Faschilli, Claudio 192n
Fayen, Arnold 41n
Fechter, Paul 289n
Federici, Domenico Maria 28, 29
Feliciano, Pierluigi 174n
Ferrara, Daniele 229n
Ferrari, Mario 248
Ferrero, Francesco 159
Ferrero, Giambattista 159
Ferretti, Massimo 246n
Ferroni, Giulio 156n, 165n
Feser, Sabine 135n, 183n
Fialetti, Odoardo 59, 59n
Fiammingo, Errico 190
Fileti Mazza, Miriam 246
Fillitz, Hermann 273n
Filostrato, Lucio Flavio 155n
Finicelli, Loredana 280n, 290n
Finiguerra, Maso 28-29
Fiorani, Francesca 61n
Flores, Angelo 270
Fogolari, Gino 216n, 217, 217n, 218, 218n, 219, 219n, 220n, 221n, 226n, 228n, 231n, 267
Fontana, Mauro Vincenzo 188n
Fonvizin, Denis Ivanovič 91n
Foresta, Simone 170n
Fornari Schianchi, Lucia 55n
Fornari, Milena 88n
Fornasari, Liletta 128n, 136n
Forzano, Giambattista 159
Fossati, Paolo 243n, 280n
Foulkes, Nicholas 96n
Fradeletto, Antonio 269
Francesco di Paolo da Montereale 49, 49n
Francescutti, Elisabetta 232n
Franchi, Elena 215n, 224n
Franchi, Rossello di Jacopo 305
Franchini, Caterina 245n

- Franck, Giorgio 289n
 Franco, Tiziana 226n
 Francqueville, Pierre de 89n
 Frank, Christoph 99n
 Franzoni, Claudio 183n
 Frapiccini, David 22n, 23n
 Frasca-Rath, Anna 182n
 Frey, Carl (Karl) 118n, 125n, 139n, 141n
 Frezzato, Fabio 115n
 Frigo, Daniela 165n
 Fumagalli, Elena 21, 21n, 32n, 208n
 Fumaroli, Marc 147n, 156n, 157n, 194n, 202n, 203
 Fusconi, Giulia 145n, 146n, 152n, 154n, 155n, 159n, 160n
- G
- Gabrielli, Noemi 82n
 Gaddi, Nicolò 162n
 Gaeta Bertelà, Giovanna 26n
 Gaetani d'Aragona, Niccolò 169, 169n, 171, 185n, 192, 192n, 196
 Gai, Lucia 303n, 304n, 306n, 309n
 Galassi, Cristina 125, 127n, 129n, 137n
 Galasso, Giuseppe 175n
 Gallo, Francesca Fausta 165n, 167n, 245n
 Gallo, Luigi 215n
 Galluzzi, Paolo 164n
 Galtarossa, Massimo 24n
 Gamba, Bartolomeo 21, 21n
 Gamlickij, Andrej Viktorovič 83n
 Gamurrini, Niccolò 142n
 Gandolfi, Riccardo 46n, 47n, 48n
 Garda, Emilia Maria 245n
 Garibaldi, Vittoria 125n, 132n
 Garinei, Silvia 270n, 271n
- Garnier, Tony 247, 257
 Gerolamo da Carpi 29
 Gasparini, Flavia 230n
 Gasparri, Carlo 92n, 93
 Gauguin, Paul 260, 263, 278
 Gavotto, Luigi 159
 Gaye, Giovanni 57n
 Geigy-Hagenbach, Karl 32, 32n, 33, 33n, 37
 Gelao, Clara 46n
 Gelli, Antonio 302n
 Gelli, Tommaso 307
 Gennaioli, Riccardo 94n
 Gensini, Stefano 192n
 Gensler, Thisbe 58n
 Gentile da Fabriano 225, 225n, 236
 Gentile, Sebastiano 120n
 Gentilini, Franco 252, 261
 Gentilini, Giancarlo 128n, 136n
 Gerhardinger, Maria Elisabetta 228n
 Gessa Kurotschka, Vanna 178n
 Ghelli, Raimondo 26
 Ghersetti, Francesca 217n
 Ghiberti, Lorenzo 95, 113n, 119, 119n, 121, 157, 306
 Ghidini, Maria Candida 78n
 Ghirlandaio, Domenico 111n, 130
 Giacomini, Federica 230n
 Giambologna (Jean de Boulogne *detto*) 95, 95n, 143
 Gianandrea, Manuela 233n
 Giannantonio, Valeria 184n
 Giannone, Pietro 166-167, 170
 Giannotti, Alessandra 128n, 136n
 Gilio, Giovanni Andrea 56, 56n, 138, 140, 140n, 143
 Gimma, Giacinto 187n
 Ginzburg, Silvia 31n, 152n, 174n
- Giolito de' Ferrari, Gabriele 114n
 Giordano, Davide 271, 271n, 272, 272n
 Giordano, Luca 183, 183n, 184, 187n
 Giordano, Paolo 48n
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco *detto*) 219-220, 220n, 221-222, 226, 226n, 227, 227n
 Giotto di Bondone 138, 140n, 175, 281, 286-288
 Giovanni da Fiesole 135n, 139
 Giovanni da Nola 182
 Giovio, Paolo 128, 140n, 152, 152n, 153, 153n
 Giovo, Niccolò 169
 Girard, Pierre 170n
 Girodet, Anne-Louis 14, 199, 199n, 200, 200n, 202, 202n, 203, 203n, 204, 204n, 205, 205n, 206, 206n, 207, 207n, 208, 208n, 209, 209n, 210-212
 Girolamo da Treviso il Vecchio (Girolamo Pennacchi *detto*) 226
 Giunta, Fabio 152n
 Giunti, Jacopo 93n
 Giustiniani, Benedetto 40
 Giustiniani, Pier Giuseppe 154, 154n, 155n
 Giustiniani, Vincenzo 155
 Giusto, Rosa Maria 174n
 Goethe, Johann Wolfgang 100, 283
 Golovina, Varvara 79
 Golovkin, Fëdor 102, 102n
 Gombrich, Ernst Hans 111n, 114n, 115, 115n, 119n, 133n
 Gonzaga, Luigi 97
 Gonzaga, Pietro 90, 90n
 Gradante, Ilenia 170n

- Gradenigo, Giuseppe 30
 Graf Bethusy-Huc, Reinhold 173n
 Graffione, Ornella 82n
 Granata, Giovanna 170n
 Grandesso, Stefano 78n
 Grassi, Luigi 135n, 136n
 Graul, Richard 290
 Gravina, Francesco Antonio 179, 184
 Gravina, Gian Vincenzo 164, 185n, 186, 186n
 Grayson, Cecil 119n
 Graziani, Irene 27n
 Graziosi, Elisabetta 194n
 Greco, Ciro 192n
 Greene, Vivien 280n
 Gregori, Gino 250, 250n, 251, 251n, 252, 261-263, 266
 Gregorio XIII (Ugo Boncompagni) 46n
 Greist, Alexandra Arvilla 59n
 Grillo, Angelo 159
 Grillo, Paolo 159
 Grimaldi Prati, Margherita 230
 Griseri, Andreina 81n
 Grossmann, Georg 224n
 Grünewald, Matthias 287n, 289n
 Gualtieri, Gaetano Antonio 186n, 187n
 Guarini, Guarino 81
 Guarino, Francesco 191
 Guaris Calvi, Giuseppe 27, 27n
 Guazzini, Giacomo 305n
 Guderzo, Mario 221n
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri *detto*) 182
 Guerrieri Borsoi, Maria Barbara 33n
 Guerrini, Roberto 111n
 Gurisatti, Giovanni 289n
 Guzzo, Pietro Giovanni 166n
- H
 Hamilton, Gavin 23, 23n, 24
 Hayez, Francesco 270, 281
 Heckel, Erich 272n
 Henry, Tom 125n, 128, 128n, 129n, 131n, 132n, 134n, 136n, 138n, 142n
 Hercolani, Filippo 27
 Hessel, Katy 245n
 Hildebrand, Adolf 283
 Hillard, Caroline 57n, 59n
 Hinz, Bertholt 243n
 Hochmann, Michel 2, 45n, 55n
 Hoffmann, Josef 247
 Holbein, Hans 271
 Hope, Charles 133, 133n
 Horne, Herbert P. 111, 111n, 112n, 117, 117n, 118, 118n
 Howard, Thomas (lord Arundel) 162n
 Hub, Berthold 182n
 Humfrey, Peter 229n
- I
 Iamurri, Laura 243n, 280n
 Iannetti, Francesca 215n, 224n
 Iannuzzi, Silvia 40n
 Ignazio di Loyola 51-52, 97
 Imolesi Pozzi, Antonella 32n
 Imperiale, Giovan Vincenzo 159
 Infelise, Mario 21n
 Isgro, Marina 280n
 Iskenderov, Akhmed Akhmedovich 77n
 Iskjul', Sergej N. 86n
 Israel, Jonathan Irvine 185n
 Israëls, Matchtelt 129n
- J
 Jacobsen, Emil 83n
 Jakobson, Aleksander 83n
 James, Sara Nair 128n
- Jarrassé, Dominique 269n
 Jedin, Hubert 52n
 Jenkins, Thomas 79n
 Jones, Robert E. 78n
 Jordaens, Jacob 83, 104
 Juvarra, Filippo 81, 84
- K
 Kallab, Wolfgang 137
 Kanter, Laurence B. 129n, 138n, 142n
 Kauffmann, Angelika 99, 99n, 100, 108
 Keazor, Henry 181n
 Keysler, John George 95n
 Kircher, Athanasius 41
 Kirchner, Ernst Ludwig 272n
 Klimt, Gustav 266
 Knight, Carlo 100n
 Kokoschka, Oskar 17, 266, 269-270, 272, 272n, 273-275, 275n, 276-280, 282-283, 283n, 284, 284n, 285-287, 287n, 288-290, 290n, 291-297
 Kollwitz, Käthe 269n
 Kornell, Monique 58n
 Krasil'nikov, Aleksandr 79n
 Kris, Ernst 111n, 113, 113n, 115n, 133n, 141, 141n
 Krutisch, Petra 224n
 Kurz, Otto 111n, 113, 113n, 115n, 133n, 141, 141n
- L
 L'vov, Nikolaj 79n, 91-92, 92n, 93, 93n
 La Manna, Federica 289n
 Labriola, Ada 303n
 Lacagnina, Davide 269n
 Lachterman, David 178n
 Laganà, Annalisa 16, 243, 249n
 Laínez, Diego 40, 52, 52n
 Lambertini, Prospero Lorenzo 89n

- Lancellotti, Arturo 278n, 291n
Landini, Taddeo 89n
Langlois, Henri 248
Lanzi, Luigi 6, 21, 21n, 22, 22n, 23, 23n, 24, 24n, 25, 25n, 26, 26n, 27, 27n, 28, 28n, 29, 29n, 30n, 83n, 91n, 95n
Lappo-Danilevskij, Konstantin J. 92n
Larenza, Iolanda 304n
Lattuada, Riccardo 129n, 182n, 194n, 208n
Laurenti, Aurora 82n
Lavagnino, Emilio 255n
Lazzari, Marino 221n
Le Brun, Charles 199, 209
Lecoq, Anne-Marie 202n, 209n
Legros, Pierre 81, 97, 97n, 98n
Lehmbruck, Wilhelm 275
Lemeux-Fraitot, Sidonie 199n, 200n, 202n, 205n, 206n, 210n
Lenbach, Franz 283
Lenza, Concetta 168n
Leonard, Carol S. 77n
Leonardo da Vinci 10, 72, 87n, 111-112, 114n
Leoncini, Francesco 305n
Leone de Castris, Pier Luigi 174n
Leone, Francesco 78n
Leone, Giorgio 46n
Leoni, Ottavio 146
Lepri, Nicoletta 302n
Liberti, Giuseppe Andrea 147n
Liebermann, Max 270, 272n, 276
Ligozzi, Jacopo 95n, 146, 159, 161
Linzi, Carlo 229n
Lippi, Emilio 216n
Lippi, Filippino 130
Livadiotti, Monica 176n
Lollini, Fabrizio 111n
Lomazzo, Giovanni Paolo 57, 57n, 64, 64n, 136n, 187, 188n
Lomonaco, Fabrizio 164n, 178n, 179n, 185n
Longhi, Roberto 125, 125n, 227, 235, 291
Lorizzo, Loredana 170n
Lotoro, Valentina 184n
Lottieri d'Aquino, Andrea 165, 165n, 166, 195 (dida)
Lotto, Lorenzo 219, 222n, 226, 226n, 227, 230, 230n, 231n, 232
Lucas Fiorato, Corinne 55n
Lucidi, David 304n
Lugaro, Giovanni Maria 159
Lugo, Juan de 40
Luigi XVI di Francia 78n
Lukehart, Peter M. 57n, 65n
Lupieri, Maria 253
Lutero, Martin 287n
Luzzi Traficante, Marcelo 166n
M
Maccarinelli, Mauro 215n
Macchioni, Silvana 57n
Mafessanti, Mariangela 48n
Maffei, Paolo Alessandro 93n
Maffei, Sonia 101n, 140n
Magnani, Antonio 27
Magnavini, Giovan Battista 186, 186n
Magnelli, Alberto 251, 263
Mahler, Alma 275n
Malvano, Laura 243n
Malvasia, Carlo Cesare 31, 31n, 32, 32n, 33, 34, 34n, 35, 35n, 181
Mancini, Francesco Federico 125n, 129n, 132n
Manfredini, Alfredo 302n
Manfron, Anna 27n
Manlio, Torquato 26
Manni, Domenico Maria 27-28
Mantegna, Andrea 130, 132n
Manuzio, Paolo 159
Manzato, Eugenio 216n, 219n, 230n, 234n
Maraini, Antonio 291
Maratta (Maratti), Carlo 186, 186n, 187, 187n
Marcenaro, Mario 85n
Marchi, Riccardo 287n
Marchini, Giuseppe 305n
Marchiori, Giovanni 228, 228n
Marchiori, Giuseppe 291n
Maréchal, Roland 251n
Marées, Hans 283
Mariani Canova, Giordana 227n
Mariani, Benedetto 159
Mariani, Irene 114n
Mariette, Pierre Jean 162
Marin, Chiara 245n
Marini, Marino 291
Marini, Paola 21n
Marino, Giambattista 12, 146-147, 147n, 148, 148n, 149, 149n, 150, 150n, 151, 151n, 152, 154, 154n, 155
Mariotto di Nardo 305
Martines, Giacomo 176n
Martínez Millán, José
Martini, Alberto 125n
Martinoli, Livia 40n
Marullo, Giuseppe 191
Masaccio (Tommaso di ser Giovanni Cassai *detto*) 128, 138, 281
Masi, Giuseppe 176n
Mastellone, Salvo 164n, 170n
Masucci, Agostino 98n
Matisse, Henri 263-265, 278, 290, 290n
Mattani, Dante 302n

- Mattiello, Simone 82n
 Mauro, Silvia 301, 301n, 302n, 303n, 308n, 309n
 Mazza, Angelo 27n, 48n
 Mazzalupi, Matteo 138n
 Mazzarelli, Carla 32n
 Mazzi, Maria Cecilia 302n, 305n
 Mazzocca, Fernando 78n, 96n
 Mazzotti, Giuseppe 219, 219n, 237-238, 240
 Mechel, Christian 79n
 Medici, Cosimo I 130, 152-153
 Medici, Cosimo II 89n
 Medici, Lorenzo (Lorenzo il Magnifico) 126, 138
 Megale, Claudia 178n
 Meier-Graefe, Julius 287n
 Melani, Alfredo 306, 306n, 307, 307n, 308n, 309n
 Melani, Margherita 128n, 133n, 134n
 Melli, Piera 85n
 Melograni, Anna 226n, 233n
 Menchi, Alessandro 60
 Mendoza, Anna 46n
 Menegazzi, Luigi 225, 229n, 235n
 Menezes Ramos, Renato 130n
 Mengs, Anton Raphael 79, 79n, 86, 86n, 92, 99, 283-284
 Menzel, Adolph 270
 Mérot, Alain 208n
 Messere, Gregorio 185n
 Messina, Maria Grazia 269n, 279n, 286n
 Metastasio, Pietro 184
 Metelli, Orneore 252, 261
 Meyer, Joachim 180n
 Meyer, Susanne Adina 220n
 Miarelli Mariani, Ilaria 31, 32n
 Micheli, Maria Elisa 27n
 Micheli, Mino 250n
 Michelini Tocci, Luigi 125n
 Michelozzi, Girolamo 143n
 Mignon, Abraham 83
 Milantoni, Gabriello 35n
 Millevoye, Charles Hubert 209n
 Millin de Grandmaison, Aubin-Louis 21n, 82n
 Mino da Fiesole 137
 Minonzio, Franco 152n
 Mirandola, Giorgio 246n
 Mirto, Alfonso 185n
 Modigliani, Amedeo 280-281
 Moeller, Magdalena M. 272n
 Mola, Pier Francesco 34, 34n, 36, 36n
 Molajoli, Bruno 255n
 Moll, Carl 275n, 291
 Monaco, Lucio 250n
 Monaco, Maria Chiara 94n
 Monaldi, Carlo 98n
 Monet, Claude 261, 263-264, 273, 287
 Monopoli, Rossella 39, 49
 Montagu, Jennifer 119n
 Montanari, Tomaso 200n
 Montefeltro, Federico III 125
 Montorsoli, Giovanni Angelo 85n
 Morales, Martín María 46n
 Morandi, Giorgio 291
 Morandi Manzolini, Anna 89n
 Morando, Simona 145n
 Morassi, Antonio 273n
 Morelli, Francesca Romana 275n
 Moreni, Domenico 27, 28n, 29, 29n
 Moreni, Francesco 27, 27n, 28n
 Morghen, Giovanni 98, 98n
 Morghen, Raffaello 100n
 Morselli, Raffaella 31n, 32n, 33n, 215n
 Moschini, Vittorio 218, 218n, 219, 219n, 220, 220n, 221n, 222, 222n, 223, 223n, 224n, 231, 231n, 232, 232n
 Mosin, A.G. 81n
 Movšenson, A.G. 90n
 Mozart, Wolfgang Amadeus 87n, 283n
 Munch, Edvard 269n
 Muñoz, Antonio 280, 281n
 Murari, Andrea 192n
 Muraro, Maria Teresa 90n
 Muratori, Ludovico Antonio 167, 183n, 184n, 189, 189n, 194, 194n
 Muret, Marc-Antoine 157, 159-160
 Musi, Aurelio 164n, 166n, 171n
 Mušič, Zoran 251
 Muzio, Gennaro 195-196
 Muzio, Michele Luigi 172n
 Muzio, Vincenzo 195-196
 Muzzarelli, Carlo Emanuele 21n
 Mylius, Christian-Friedrich 83n
 Mylnikov, Aleksandr Sergeevich 77n
 N
 Nano, Gian Geronimo 159
 Nanobashvili, Nino 59n
 Napoli, Claudia 304n
 Natali, Antonio 91n, 92n, 116n
 Nealce 113, 115
 Negri, Antonello 248n
 Negro, Emilio 35n
 Nelson, Jonathan Katz 57n, 111n, 114n
 Nepi Scirè, Giovanna 220n
 Neri Lusanna, Enrica 303n
 Nerucci, Rodolfo 302n
 Neumann, Jaromir 273n

- Nezzo, Marta 215n, 219n, 222n, 224n, 231n, 233, 233n
- Niccolai, Alfonso 23, 23n
- Nicodemi, Giorgio 277, 277n
- Nicolai, Fausto 48n
- Nicoletti, Luca Pietro 248n
- Nicolini, Fausto 147n
- Nigro Covre, Jolanda 272n, 289n
- Nikulin, Nikolai N. 99n, 101n
- Nodarse, Alejandro 39n
- Noè, Enrico 218n
- Nolde, Emil 269n
- Norman, Larry F. 202n
- Norman, Mathew 59n
- Nova, Alessandro 92n, 135n, 137n, 174n, 183n
- Nuzzo, Enrico 178n, 185n
- O
- Oberholzer, Paul 52n
- Ognabene, Andrea di Jacopo 305
- Ojetti, Ugo 270-271, 276, 277n, 283, 283n, 284, 284n, 285
- Olbrich, Joseph Maria 247
- Olivato, Loredana 28n
- Olmi, Giuseppe 58n, 59n
- Olmo, Carlo 245n
- Ongaro, Max 225n
- Onians, John 119n
- Oporini, Ioannis 58n
- Oppo, Cipriano Efisio 275, 275n, 277, 278n, 290, 290n
- Orazio (Quinto Orazio Flacco) 155n
- Oretti, Marcello 27, 27n
- Orsini, Fulvio 45
- Ossanna Cavadini, Nicoletta 166n
- Ostrow, Steven F. 57n
- Ottaviani, Giovanni 99n, 107
- Ottavio, Francesca 289n
- Oud, Jacobus Johannes Pieter 247
- Ovidio (Publio Ovidio Nasone) 145
- P
- Pace di Valentino 306
- Pacia, Amalia 220n
- Pacioli, Luca 125, 125n, 132, 132n, 137
- Pagan, Angelo 222
- Pagani, Anton Giuseppe 28n
- Paggi, Giovanni Battista 155n, 159
- Pagnini, Maria Camilla 302n
- Palagiano, Sergio 39n
- Palazzotto, Pierfrancesco 129n
- Paleotti, Gabriele 53, 53n, 63
- Palladino, Franco 178n
- Pallavicini, Pietro Sforza 40, 99n
- Pallucchini, Rodolfo 222, 231, 291
- Palma, Cristina 249n
- Palma il Giovane (Jacopo Negretti *detto*) 143
- Palmezzano, Marco 132n
- Palmucci, Ivano 22n, 23n
- Palomba, Pamela 147n
- Panarella, Valentina 147n
- Pancino, Claudia 59n
- Pandimiglio, Angelo 40n
- Panzeri, Miriam 245n, 247n, 248n
- Paolucci, Antonio 142n
- Paolucci, Fabrizio 94n
- Papagna, Elena 166n
- Papaldo, Serenita 303n
- Paparello, Caterina 303n
- Papi, Federica 125n
- Papini, Roberto 290, 290n
- Parisi Presicce, Claudio 94n, 125n
- Parisi, Francesco 41n
- Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola *detto*) 86n, 146
- Paroletti, Modesto 82n
- Passante, Bartolomeo 190
- Passarelli, Leonardo 289n
- Passeri, Giovanni Battista 190, 190n
- Passerini, Silvio 138, 142
- Passignano (Domenico Cresti *detto*) 159, 161
- Pastres, Paolo 22n, 25n, 27n, 28n, 29n
- Patrizi, Giorgio 127, 127n, 128n, 131n
- Paulhan, Jean 153n
- Pavese, Lelio 145
- Pavone, Sabina 23n
- Pechstein, Max 269n, 272n
- Pedretti, Carlo 112n, 113n
- Pellegrini, Emanuele 129n, 229n
- Pellegrino, Emanuele 143n
- Pellegrino, Francesca 128n
- Pelliccioli, Mauro 220n, 222, 222n, 231
- Penserini, Elisa 301n
- Pepe, Mario 135n
- Pepoli, Roderico 60n
- Péquignot, Jean-Pierre 199
- Perella, Rosaria 170n
- Peri, Paolo 307n
- Perini Folesani, Giovanna 27n, 55n
- Perugino, Pietro 125, 129, 129n, 130, 137, 139-140, 140n, 141n, 144, 153
- Petraccia, Arianna 46n, 49n
- Petrarca, Francesco 184, 186
- Petrocchi, Stefano 81n
- Petrovna, Elisabetta 77, 108
- Petrucchi, Francesco 34n
- Petteruti Pellegrino, Pietro 187n
- Pezzella, Nicola 216n
- Pezzuto, Luca 49n

- Pfister, Federico 87n
 Pia, Maria Grazia 185n
 Piazza, Emanuele 166n
 Pica, Vittorio 267-269, 269n, 270-271, 271n, 275n, 290-291
 Picasso, Pablo 257-265, 267, 278
 Picchiarelli, Veruska 302n
 Piccoli, Elpidio 277, 277n
 Pierguidi, Stefano 55n, 233n
 Pieri, Maurizio 152n
 Piero della Francesca (Piero di Benedetto de' Franceschi *detto*) 11, 128, 130, 132, 137, 138n
 Pietro da Cortona (Pietro Berrettini *detto*) 82
 Pietro I di Russia (Pietro il Grande) 77
 Pietro III di Russia 77, 79n
 Pigozzi, Marinella 59n, 60n
 Pindaro 157-158, 160
 Pino, Paolo 136n
 Piovani, Pietro 164n
 Piovene Cevese, Claudia 78n
 Pippal, Martina 273n
 Pirani, Francesco 286n
 Pirondini, Massimo 35n
 Pirri, Pietro 45n, 46n, 49n, 50n, 52n, 57n
 Pisano, Giovanni 137
 Pisano, Nicola 95, 137
 Piscitello, Patrizia 183n
 Piva, Chiara 220n, 230n
 Pizzoni, Maria Rosa 49n
 Platone 51, 53, 165n, 178n
 Plauto 206
 Plinio il Vecchio (Gaio Plinio Secondo) 52, 54
 Pobedimova, Yevgenia Georgievna 86n
 Poccetti, Bernardino 95n
 Poggioli, Luigi 83n
 Poldi, Gianluca 222n
 Policicchio, Giada 301n
 Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara *detto*) 8, 23, 42, 54, 57
 Pollaiuolo, Antonio 130
 Pollaiuolo, Pietro 112n
 Pommier, Édouard 137n
 Porreca, Paolo 249n
 Posse, Hans 269, 272, 274, 274n, 275, 278, 278n, 279, 279n, 280, 282, 283n
 Possevino, Antonio 46n, 57, 57n
 Possino, Pietro 40
 Potter, Paulus 83
 Poussin, Nicolas 33-34, 36n 199, 204, 208, 208n, 209-212, 259
 Pozzo, Andrea 64, 64n, 97, 97n, 106
 Pradeau, Christophe 202n
 Prandi, Alberto 221n
 Pregnolato, Monica 225n
 Prete, Cecilia 301n
 Preti, Lodovico 22, 22n, 23, 23n, 24, 24n, 25-27
 Preti, Mattia 183-184, 189
 Previtali, Giovanni 28n, 134n, 168n, 174n
 Procaccioli, Paolo 187n
 Prosdocimo, Domenico 220n, 221
 Protogene 10, 112-113, 115
 Puglisi, Catherine 34n
 Pulzone, Scipione 46n
 Puppi, Lionello 272n

 Q
 Quarenghi, Giacomo 90
 Quattromani, Sertorio 179, 184
 Quondam, Amedeo 170n, 172n, 179n, 187n, 193n

 R
 Radke, Gary M. 57n
 Ragghianti, Carlo Ludovico 244, 291
 Ragionieri, Giovanna 21n
 Rak, Michele 170n, 171n
 Raleigh, Donald J. 77n
 Rampley, Matthew 273n
 Rao, Anna Maria 164n
 Redi, Francesco 187n
 Reguig, Delphine 202n
 Reiffenstein, Johann Friedrich 99
 Reilly, Patricia Louise 59n
 Reina, Luigi 185n
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 82n, 83, 99
 Renault, Camille 251
 Reni, Guido 86, 93, 98n, 99n, 144, 148, 182-183, 183n, 191, 193n
 Riccardi, Lorenzo 194n
 Ricci, Corrado 225, 225n
 Ricci, Roberto 46n
 Riccò, Laura 127, 127n
 Riccomini, Eugenio 55n
 Richardson, Carol M. 140n
 Ricuperati, Giuseppe 164n, 171n, 185n
 Rigoni, Chiara 225n
 Rinaldi, Furio 48n
 Riva, Elena 164n
 Rivalta, Andrea 82n
 Rizzi, Daniela 77n, 88n
 Roberti, Giambattista 24, 24n
 Rocchetti, Jacopo 48
 Rodeschini, Maria Cristina 121n
 Roettgen, Steffi 99n
 Rogers, Mary 114n
 Rolfi Ožvald, Serenella 32n
 Romano, Antoniazio 81
 Romano, Giovanni 116, 117n
 Romano, Giulio 57n, 153, 160
 Romanov, Nikolaj Michajlovič 79n, 102n
 Romualdi, Antonella 91n
 Roos, Joseph 29

- Rosa, Salvator 190
 Rosenberg, Pierre 208n
 Rospigliosi, Giovan Battista 99n, 308n
 Rosselli, Cosimo 141n
 Rossi, Aldo 134n
 Rossi, Federica 79n
 Rossi, Gino 216
 Rossi, Massimiliano 22n, 39n, 92n, 215n
 Rossi, Paola 272n
 Rossi Bortolato, Luigina 216n
 Rossini, Gioachino 283n
 Rossi Pinelli, Orietta 244n
 Rousseau, Jean-Baptiste 206, 206n
 Rousseau, Jean-Jacques 206, 260, 265
 Rovere, Clemente 83n
 Rubens, Pieter Paul 83, 83n, 86n, 104, 262
 Rubin, Patricia Lee 128n, 134n, 137n
 Rudolph, Stella 187n
 Ruffini, Graziano 159n
 Ruffini, Marco 233n
 Ruffino, Alessandra 152n, 271n
 Ruggieri, Nicola 168n
 Ruggiero, Raffaele 167n
 Rusiti, Filippo 81
 Russo, Emilio 187n
 Russo, Luigi 184n
 Russoli, Franco 255n
- S
- Sabatini, Andrea 182
 Sabbatino, Pasquale 147n
 Saffo 206
 Salinieri, Ambrogio 159
 Salmerón, Alfonso 52
 Salvatore, Annadea 269n
 Salvi, Romolo di Senuccio 306
 Salviati, Francesco 132, 145, 159-161
- Salvucci Insolera, Lydia 46n, 52n
 Samadelli, Donata 220n
 Sander, Oscar 100n
 Sanna, Manuela 178n
 Sanseverino di Bisignano, Aurora 171, 172n, 188
 Santanicchia, Mirko 305n, 306n
 Santi di Tito 161
 Santi, Giovanni 125, 125n, 126, 137, 140, 153
 Santoni, Anna 133n
 Santucci, Anna 27n
 Sanzio, Raffaello 47, 90n
 Sapegno, Natalino 147n
 Saporì, Francesco 270n, 274n, 275, 275n, 276, 276n
 Saporiti, Teresa 84
 Sarfatti, Margherita 290n
 Sarnelli, Mauro 187n
 Saulini, Mirella 52n
 Savettieri, Chiara 199, 199n, 200n, 210n
 Savinskaja, Ljubov' Jur'evna 78n
 Savoia, Emanuele Filiberto 81
 Savoia, Eugenio 83
 Savoia, Vittorio Amedeo II 82
 Savoia, Vittorio Amedeo III 80-82
 Scala, Bartolomeo 218n
 Scalini, Mario 94n
 Scaramuccia, Luigi 144, 144n
 Scardellato, Chiara 220n
 Scarpellini, Pietro 125, 125n, 126, 126n, 128, 131, 137, 137n
 Schinosi, Francesco 50n
 Schleswig-Holstein-Sonderburg-Beck, Caterina 78
 Schleswig-Holstein-Sonderburg-Beck, Peter August Friedrich 100
 Schlosser Magnino, Julius 143, 157n, 158n
- Schmaltz, Tad M. 185n
 Schmidt-Rottluff, Karl 272n
 Schnettger, Matthias 165n
 Schulthesius, Gian Paolo 21-22, 22n
 Schütze, Sebastian 182n, 187n
 Sciolla, Gianni Carlo 273n, 274n, 287n
 Scognamiglio, Alessia 178n
 Scognamiglio, Ornella 129n, 208n
 Scoto, Lorenzo 149, 149n, 150, 150n
 Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani *detto*) 57n, 227
 Seiter, Daniel 82, 82n, 103
 Semeghini, Pio 291
 Serafin, Siro 221, 221n, 234
 Serain, Helena 245n
 Serrai, Alfredo 40n
 Sersale, Nicola 171
 Sertoli, Giuseppe 184n
 Servan de Gerbey, Joseph Marie 82, 82n
 Severini, Gino 248, 251, 253, 263, 279
 Severino, Marco Antonio 179
 Sforza, Carlo 271, 271n, 272, 272n
 Sgarbozza, Ilaria 215n
 Sickel, Lothar 48n
 Signorelli, Luca 11, 11n, 125-126, 126n, 127, 127n, 128, 128n, 129, 129n, 130, 130n, 131, 131n, 132, 132n, 133-135, 137-138, 138n, 139-141, 141n, 142, 142n, 143-144
 Silva, Umberto 243n
 Silver, Nathaniel 121n
 Simone, Gianluigi 49n
 Sirigatti, Ridolfo 143n
 Sironi, Mario 253-255, 264
 Sisto V (Felice Peretti) 96

- Slevogt, Max 270, 272n, 276
 Soffici, Ardengo 179, 285, 285n, 286
 Sofia-Moretti, Ugo 90n
 Sofocle 206
 Solimena, Francesco 163, 183-184, 184n, 185n, 187n, 188, 197 (dida)
 Sorelli, Luigi 218, 218n, 221
 Spagnoletto (Jusepe de Ribera *detto*) 86n, 182-183, 189n, 190, 190n, 191
 Spagnolo, Maddalena 87n, 128n, 133, 133n, 134n
 Spalletti, Ettore 91n
 Spataro, Elisa 39
 Speroni, Sperone 159
 Spiazzi, Anna Maria 225n
 Spinelli, Francesco Maria 184, 184n, 185n
 Spinelli, Parri 128
 Spione, Gelsomina 82n
 Spotti, Alda 40n
 Sricchia Santoro, Fiorella 163n, 167n, 168n, 170n
 Stabile, Aldo 147n
 Stanzione, Massimo 167, 182, 191, 193, 193n
 Stecchi, Giovanni Battista 28n
 Stendhal (Marie-Henri Beyle *detto*) 87n, 283n
 Stigliani, Tommaso 147n
 Stimato, Gerarda 174n
 Stradano (Jan Van der Straet *detto*) 59, 73
 Strehlke, Carl Brandon 129n
 Summonte, Giovanni Antonio 175
 Suppa, Silvio 171n
 Swoboda, Karl Maria 273n, 287
 Syrkina, Flora Jakovlevna 90n
- T
- Takahatake, Naoko 58n
- Takushinova, Bella 77, 101n
 Talman, John 94n
 Tartuferi, Angelo 303n, 305n
 Taruffi, Emilio 34, 36, 36n
 Tarugi, Edoardo 302n
 Tavassi La Greca, Bianca 57n
 Tega, Walter 88n
 Tempestini, Anchise 227n
 Tenace, Michelina 52n
 Teocrito 206
 Termanini, Tommaso 27n
 Tesauero, Filippo 176
 Testa, Fausta 182n
 Testa, Giuseppina 129n
 Théodon, Jean-Baptiste 98, 98n
 Thomson, James 205
 Thovez, Enrico 271, 271n, 276, 276n, 281, 281n
 Thurn, Nikolaus 112n
 Tiepolo, Giovanni Battista 223, 235, 261
 Tietze, Hans 277n
 Timante 10, 118-119, 119n, 120-121
 Tinti, Paolo 22n
 Tintoretto, Jacopo 86n, 143, 183, 223, 223n, 272-173, 273n, 274
 Tizio, Sigismondo 125, 125n
 Tognana, Lorenzo 232n
 Toledo Herrera, Francisco 40, 45
 Tolomei, Francesco 302n
 Tolomei, Giovan Battista 40
 Tolstaja, Anna Ivanovna 9, 77-79, 79n, 80, 82, 84-87, 89, 91-92, 94-95, 97-99, 101-102, 102n, 103
 Tolstoj, Nikolaj Aleksandrovič 78
 Tolstoj, Pëtr Andreevič 78
 Tommaso da Modena 28, 28n, 29, 217-218, 220, 222, 225, 236-238
 Tonini Steidl, Maria Lucia 90n
- Tori, Luisa 301n
 Torrentino, Lorenzo 127, 134n
 Torresi, Antonio P. 229n
 Torrini, Maurizio 164n, 169n, 170n
 Torriti, Paolo 128n
 Tosini, Patrizia 48n
 Travagliato, Giovanni 129n
 Travers, Erin 58n
 Trinci, Aiace 302n
 Tringue, France 208n
 Trivellini, Giuseppe 22n, 23n
 Trombetta, Vincenzo 166n
 Tronconi, Ester 305n
 Tufano, Roberto 166n
 Turriano, Francesco 40
- U
- Uccello, Paolo 281
 Ugolini, Paola 244n
 Unterperger, Cristoforo 79n, 99
 Urso, Carmelina 166n
 Ussia, Salvatore 170n
- V
- Vaccaro, Andrea 177, 189n, 193, 193n
 Vaccaro, Lorenzo 191
 Vagnucci, Iacopo 136
 Valentini, Lisa 22n
 Valeriano, Giuseppe 8, 45, 45n, 46-50, 50n, 51-61, 61n, 62-65, 70-71
 Valletta, Giuseppe 164, 170, 170n, 171, 172n, 177
 Valletta, Nicolò Saverio 187n
 Valori, Baccio 143n
 Van Cleave, Claire 126n
 Van der Heyden, Jan 94
 Van der Sman, Gert J. 114n
 Van der Werff, Adriaan 83
 Van Dyck, Antoon 82n, 83, 83n, 104
 Van Gastel, Joris 190n

- Van Gogh, Vincent 270, 277-278
 Van Loo, Charles-André 84, 104
 Vanni, Giovanni Battista 161
 Van Wittel, Gaspar 83
 Varanini, Gian Maria 216n, 225n
 Varchi, Benedetto 54
 Varese, Claudio 147n, 148n
 Varese, Ranieri 228n
 Vasari, Antonio 132
 Vasari, Giorgio 11, 28, 54, 57, 93, 95, 118, 118n, 125-126, 127n, 128, 128n, 129n, 130, 130n, 131, 131n, 132, 132n, 133, 133n, 134, 134n, 135, 135n, 136, 136n, 137, 137n, 138, 138n, 139, 139n, 140, 140n, 141, 141n, 142, 142n, 143, 143n, 144, 157, 161-162, 162n, 174, 174n, 175-176, 181-182, 188n, 302n
 Vasari, Lazzaro 127-128, 137
 Vecce, Carlo 61n, 112n
 Vecchiotti, Bernardo 143n
 Veneziani, Paolo 40n
 Ventra, Stefania 220n
 Venturi, Adolfo 129, 129n, 133, 133n, 141, 141n, 228
 Venturi, Franco 164n
 Venturi, Lionello 244, 248, 248n, 291
 Venturin, Andrea 219n
 Verdi, Richard 208n
 Verga, Marcello 165n, 194n
 Verhulst, Sabine 184n
 Verino, Ugolino 112, 112n
 Vermiglioli, Giovanni Battista 21
 Vernet, Horace 199
 Veronese, Paolo (Paolo Caliarri *detto*) 86n, 101, 108, 183, 219, 222-223
 Veronesi, Giulia 16, 244, 244n, 245, 245n, 246-247, 247n, 248, 248n, 249, 249n, 250, 250n, 251, 251n, 252, 252n, 253, 253n, 254, 254n, 255-256, 256n, 257n
 Verrocchio, Andrea 116, 130
 Vesalio, Andrea 58, 58n
 Vettore Ferraro, Paola 215n
 Viani, Simone 273n
 Vico, Giambattista 164, 166, 169-171, 172n, 177-178, 178n, 187n, 192, 192n
 Vigée Le Brun, Élisabeth 79n, 103
 Villa, Giovanni Carlo Federico 222n, 230n
 Villa, Marianna 141n
 Villano, Sofia 82n
 Villata, Edoardo 117n
 Villon, Jacques 250
 Vinco da Sesso, Giambattista 21n
 Viola, Corrado 187n, 194n
 Virgilio (Publio Virgilio Marone) 80, 120
 Visconti, Domenico 159
 Vitella, Maurizio 129n
 Vitelli, Vitellozzo 128, 139
 Vitolo, Paola 166n
 Vitruvio (Marco Vitruvio Polione) 135
 Viviani, Giuseppe 252
 Volpato, Giovanni 99, 99n, 107
 Volpi, Caterina 53n
 Volpi, Guglielmo 308n
 Vorontsov, Michail Illarionovič 77n, 88, 88n, 89n

 W
 Warburg, Aby 118
 Waschek, Matthias 111n
 Weil Garriss Brandt, Kathleen 125n
 Werkner, Patrick 273n
 White, John 280n
 Whitworth, Charles 102
 Wickhoff, Franz 273, 273n, 274, 274n
 Wilde, Johannes 273n
 Willette, Thomas 163n, 167n, 171n, 182n, 194n
 Wilton, Andrew 101n
 Winckelmann, Johann Joachim 79, 79n, 86n, 87n, 92, 284
 Wolf, Norbert 272n
 Worringer, Wilhelm 288, 288n, 289, 289n
 Wouwerman, Philips 83
 Württemberg, Sofia Dorotea 99n

 Z
 Zagarella, Roberta Martina 172n
 Zamboni, Camillo 22n, 24n
 Zambrano, Patrizia 114n, 118n, 121n
 Zanolandrea, Steno 218n, 230n
 Zanetti, Guido Antonio 27
 Zanolobi del Rosso 91
 Zanolotti, Giovanni Pietro 31n
 Zappasodi, Emanuele 301n, 307n
 Zeller, Ursula 269n
 Zeri, Federico 46n, 227
 Zeusi 112, 112n, 172
 Zevi, Bruno 244, 247, 247n, 247n
 Zezza, Andrea 163n, 167n, 168n, 172n, 173n, 174n, 180n, 182n, 191n, 193n
 Zuccari, Alessandro 46n
 Zuccari, Federico 143
 Zucchi, Enrico 187n
 Zucchi, Jacopo 96
 Zucconi, Francesco 243n

