

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

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

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDING

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2020 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 979125950101
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

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

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

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

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

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

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

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

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

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

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

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

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

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

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

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

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

Abstract 104

INEDITI E RIPROPOSTE

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

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

Abstract 140

LETTERATURA ARTISTICA

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

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

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

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

Abstract 222

CRITICA E STORIOGRAFIA

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

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

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

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

Francesco Lofano

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

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

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

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

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

I Memory and the Sense of Self

II On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust

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

IV Great Men Past and Present

V Equestrian Monuments: The Indomitable Horseman

VI Collective Commemoration and the Family Chapel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 La frequentazione dello storico dell'arte torinese è stata ricordata in due scritti di Lavin. Il primo è costituito dal discorso tenuto nell'aula magna dell'Università di Pisa il 9 ottobre 2005 in occasione del conferimento del Premio internazionale Galileo Galilei dei Rotary Club Italiani – Anno XLIV: «Dobbiamo lasciare la città come l'abbiamo trovata», successivamente edito in inglese come «*We must leave the city to our children exactly as we found it*», in *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, a cura di P. Helas et alii, Berlin 2007, pp. 491-498 e in italiano in Lavin, *L'arte della storia dell'arte*, cit. (vedi nota 3), pp. 188-189, poi riedita in *Storie di artisti. Storie di libri. L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Modena-Roma 2008, pp. 241-247. Il secondo scritto è *Argan's Rhetoric and the History of Style (Retorica e Barocco)*, in *Giulio Carlo Argan: intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. Gamba, Milano 2012, pp. 256-263. La bibliografia dedicata a Giulio Carlo Argan si è sensibilmente accresciuta negli ultimi decenni, con particolari sviluppi in occasione del centenario della nascita dello storico dell'arte (2009); rinvio pertanto oltre al citato volume curato da Claudio Gamba; a G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, pp. 299-303; O. Rossi Pinelli, *Diaspore e rinascite intorno al 1945*, in *Le storie della storia dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014, pp. 398-451, alle pp. 435-437; e, infine, a L.P. Nicoletti, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Macerata 2018. All'interno di questo volume si segnala la densa *Postfazione* di O. Rossi Pinelli, pp. 169-193; tutti con ampia bibliografia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

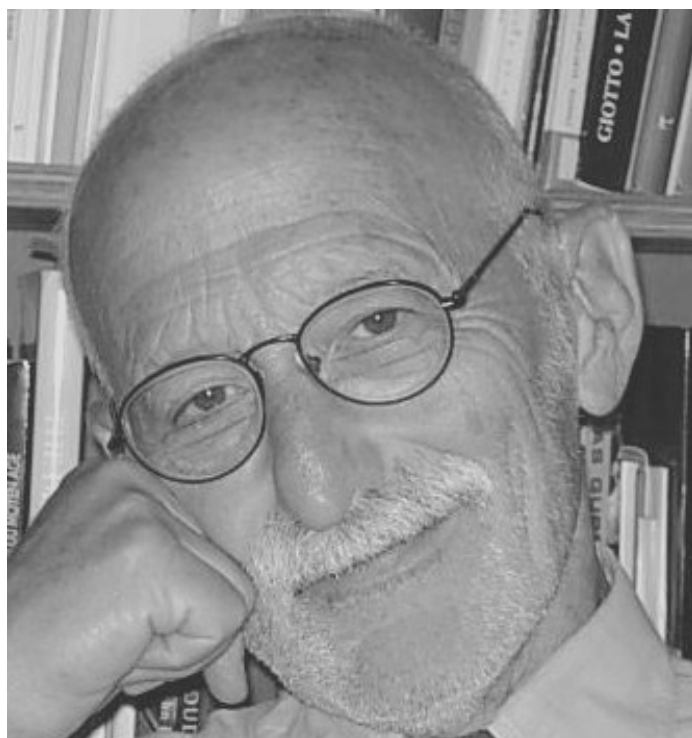
28 Non sarà inutile ricordare che lo stesso Panofsky, nella sua celebre analisi del rapporto tra filosofia scolastica e architettura gotica, avesse inteso schernirsi dalla possibile obiezione di adottare «lo schema hegeliano di “tesi, antitesi e sintesi”» ribadendo l'idea che «il principio del *videtur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

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

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

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

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



1. Irving Lavin, Archivio privato Lavin-Aronberg

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

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

Francesco Lofano

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