

CRITICA D'ARTE

NONA SERIE - ANNO LXXVII - TRIMESTRALE - N. 1-2, gennaio-giugno 2019

1-2





Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti
Presidente: Alberto Fontana
Direttore: Paolo Bolpagni

Complesso monumentale di San Michele
Via San Michele, 3
55100 Lucca
Tel. 0039 0583 467205
Fax 0039 0583 490325
info@fondazioneragghianti.it
www.fondazioneragghianti.it

Nona serie: Anno LXXVII
n. 1-2, gennaio-giugno 2019

Direzione e proprietà

Edizioni Fondazione Ragghianti Studi
sull'arte

Via San Michele, 3

55100 Lucca

Tel. 0039 0583 467205

Fax 0039 0583 490325

info@fondazioneragghianti.it

<https://www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/>

Redazione, distribuzione e abbonamenti

Editoriale Le Lettere

Via Meucci, 19

50012 Bagno a Ripoli (Firenze)

Tel. 0039 055 645103

www.lelettere.it

periodici@lelettere.it

abbonamenti.distribuzione@

editorialefirenze.it

Direttore

Francesco Gurrieri

Comitato editoriale

Paolo Bolpagni

Antonino Caleca

Marco Collareta

Francesco Gurrieri

Maria Teresa Leoni Zanobini

Mattia Patti

Chiara Savettieri

Comitato scientifico

Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni,

Julia Barroso, Johannes Beltz, Fabio

Benzi, Andrea Branzi, Marco Brizzi,

Giorgio Busetto, Francesco Paolo

Campione, Richard Yerachmiel Cohen,

Lorenzo Cuccu, Gigetta Dalli Regoli,

Enrico Maria Dal Pozzolo, Maria

del Mar Díaz, Francesco Di Chiara,

Cristina Donati, Annamaria Ducci,

Marco Fagioli, Elena Filippi, Francesca

Flores d'Arcais, Alessandra Galizzi

Kroegel, Pietro Graziani, Philippe

Junod, Alessandra Lischi, Cesare

Molinari, Adolfo Natalini, Antonio

Paolucci, Emanuele Pellegrini, Marco

Pierini, Piero Pierotti, Carlo Arturo

Quintavalle, Roland Recht, Federica

Maria Rovati, Francesco Tedeschi,

Maria Laura Testi Cristiani, Ranieri

Varese, Timothy Verdon, Edoardo

Villata, Adachiara Zevi

Prezzo di ogni singolo fascicolo:

Italia € 35,00 - Estero € 60,00

Prezzo di ogni fascicolo doppio:

Italia € 70,00 - Estero € 95,00

Abbonamento annuo:

PRIVATI

Italia € 125,00 - Estero € 160,00

ISTITUZIONI

Italia € 150,00 - Estero € 180,00

CRITICA D'ARTE

nuova serie

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

Hanno collaborato a questo numero

Ezio Bassani †, Paolo Bolpagni, Anna Rosa Calderoni Masetti, Antonino Caleca, Marco Collareta, Gigetta Dalli Regoli, Marco Fagioli, Elena Filippi, Alberto Fontana, Francesco Gurrieri, Sidonie Lemeux-Fraitot, Maria Teresa Leoni Zanobini, Mattia Patti, Chiara Savettieri, Matilde Stefanini, Edoardo Villata

«Critica d'Arte», scusandosi anticipatamente per l'involontaria omissione di referenze fotografiche, è disponibile ad assolvere eventuali diritti.

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

L'abbonamento annuo può essere sottoscritto in qualsiasi periodo a mezzo versamento su CCP n. 1037409925 intestato a Editoriale s.r.l.

Pubblicazione trimestrale. La rivista esce con due numeri doppi all'anno.

Registrazione presso il Tribunale di Firenze n. 839 del 15 dicembre 1954

L'IVA di questa rivista è condensata nel prezzo di vendita ed è assolta dall'editore ai sensi dell'art. 01/00, D.M. 9 aprile 1993

ISSN 0011-1511

La nuova serie della rivista «Critica d'Arte», fedele alla linea indicata da Carlo Ludovico Ragghianti, accoglie contributi di storia dell'arte dalla preistoria fino al contemporaneo, di storia della critica d'arte, architettura, design, museologia, restauro e cinema, in due formati: per la sezione *Saggi* saggi lunghi (fino a 45.000 caratteri spazi inclusi, con massimo 15 immagini); per la sezione *Note* saggi brevi per puntuali precisazioni o messe a fuoco di tipo filologico (a 10.000 a 20.000 caratteri spazi inclusi, con massimo 5 immagini). La rivista inoltre accoglie, nella sezione *Osservatorio*, interventi su temi di politica e attualità culturale, universitaria, tutela del patrimonio etc.

Le immagini a corredo dei saggi devono essere fornite dagli autori libere da diritti. La collaborazione da parte degli autori è a titolo gratuito. Non è prevista alcuna forma di collaborazione stabile.

Si accettano contributi in italiano, inglese, francese e spagnolo.

Le proposte di saggi e testi – di carattere esclusivamente scientifico – possono essere inviate all'attenzione del Comitato editoriale della rivista sotto forma di *abstract*, corredate da nome e cognome, qualifica e afferenza dello scrivente. Il Comitato editoriale vaglierà le proposte pervenute mano a mano che arriveranno, accettandole o meno e destinandole al primo numero disponibile. Per richieste di informazioni e invio di proposte rivolgersi a laura.bernardi@fondazioneragghianti.it.

Gli autori devono attenersi alle norme editoriali scaricabili dalla pagina *web* www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/, al link <https://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2019/04/Norme-grafiche-e-redazionali.pdf>

Tutti i testi che appaiono nella rivista sono sottoposti al vaglio preventivo del Direttore e del Comitato editoriale, che svolge anche funzioni operative e di indirizzo.

I testi della sezione *Saggi* e della sezione *Note* sono sottoposti a *double-blind peer review*.

I libri di cui gli autori o gli editori intendono proporre la recensione alla rivista vanno spediti al seguente indirizzo:

«Critica d'Arte»

c/o Fondazione Ragghianti

Via San Michele, 3

55100 Lucca

In copertina: O. Licini, Angelo ribelle su fondo rosso scuro, 1946, by SIAE 2019.

CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

nuova serie

indice

5 Prefazione

7 Editoriale

saggi

9 Antichi strumenti musicali dell'Africa Nera
Ezio Bassani

27 "Sapientia" al Nord al tempo di Massimiliano I d'Asburgo.
Per una lettura contestuale delle immagini
Elena Filippi

43 *La Philosophie du polythéisme ou l'illustration d'une savante
amitié: François Noël et Anne-Louis Girodet*
Sidonie Lemeux-Fraitot

57 Le "visualizzazioni sceniche" di Luigi Veronesi
Paolo Bolpagni

65 Per filo e per segno, dall'arazzo alla Fiber Art. Il filo conquista lo spazio
Matilde Stefanini

note

77 Il "gioiello di Gisulfo" a Cividale del Friuli
Marco Collareta

81 Il pulpito di Nicola Pisano nel Duomo di Siena e le *Cantigas de Santa María*
Antonino Caleca

87 Per Giovannangelo Montorsoli a Genova
Anna Rosa Calderoni Masetti

93 Il Bauhaus, un secolo dopo. Nota breve
Francesco Gurrieri

97 Su un dipinto astratto di Osvaldo Licini: chiarificazione
Mattia Patti

- 105 Biblioteca
- 111 Il vedere “naturale”
Antonino Caleca
- 117 Postilla ad *Avantgarde!* La terza notte di Valpurga e la contaminazione del nazismo
Marco Fagioli
- 127 Verrocchio, il maestro di Leonardo
Gigetta Dalli Regoli
- 137 Le modèle noir de Géricault à Matisse
Chiara Savettieri

Prefazione

L'acquisizione di «Critica d'Arte» da parte della Fondazione Ragghianti rappresenta un atto di grande responsabilità e di coraggio.

La responsabilità è quella di mantenere saldo il legame tra la rivista e il suo fondatore e, attraverso questa, allargare ulteriormente il raggio d'azione degli studi da lui avviati, affinché si possa attrarre e interessare un numero sempre più ampio di lettori.

Il coraggio è quello di investire nella rinascita di un'idea editoriale che unisca la ricerca scientifica, l'autorevolezza degli autori e la piacevolezza della lettura.

È una scommessa ardua, ma siamo guidati dalla certezza che non si possa prescindere, pur in un contesto sociologico e culturale in continua evoluzione, dal cercare di indirizzare i nostri lettori verso temi che si cercherà di rendere appassionanti.

Abbiamo riservato grande cura alla costituzione di un Comitato scientifico che desse un segnale forte di innovamento e internazionalizzazione, e speriamo di aver fatto un buon lavoro. Affidiamo al direttore e al Comitato editoriale che lo affianca il compito di condurre e coordinare quest'impresa. La 'rinascita' di «Critica d'Arte» in tempi così agitati e confusi vuole rappresentare un momento di sana e pacata riflessione, scevra da condizionamenti e aperta a qualificati contributi esterni.

La Fondazione Ragghianti continua nel suo progetto di aprirsi e confrontarsi con il mondo, e «Critica d'Arte» vuole esserne un segnale concreto.

Alberto Fontana

Presidente della Fondazione Ragghianti

Editoriale

Nôtre-Dame. Dopo l'incendio, le provocazioni

Non c'è dubbio che l'incendio di Nôtre-Dame, consumatosi la sera del 15 aprile scorso, sia un trauma che ha colpito l'intera comunità internazionale e il mondo della cultura artistica, in particolare. Ancora inspiegabile nella sua dinamica, ci dice tuttavia come il patrimonio artistico – perfino il più prestigioso – sia sempre fragilmente soggetto a distruzioni, anche in una stagione come la nostra, in cui crediamo che ogni prevenzione ed esercizio di salvaguardia siano garantiti. Evidentemente, non è così. Bisogna prenderne atto e lavorare per garantire più puntuali attenzioni alle nostre opere d'arte. Spento l'incendio, con le nomine per una dignitosa 'commissione internazionale di consulenza', si è già acceso il dibattito sul 'che fare'. Il tema della 'ricostruzione' è troppo ghiotto perché possa restare indenne dalle pressioni politiche e da quelle professionali. Il dilemma metodologico fra ricondurre allo stato *ante quem* e privilegiare una libera interpretazione delle parti distrutte sembra già bruciato dall'apertura di un concorso internazionale per la ricostruzione della *flèche* di Viollet-le-Duc (di cui, paradossalmente, disponiamo persino dei disegni esecutivi originali). Si invocano già 'creatività' e 'competenza', dando per scontato che la *flèche* non sarà più quella. Noi diciamo qui che quelle sono provocazioni pretestuose, perché il tutto, questa volta, è veramente riconducibile a *l'identique*, senza alcun bisogno di nuovi virtuosismi.

Sul piano interno, nazionale, ci auguriamo che i rinnovati organi di consulenza del nostro ministero preposti ai beni culturali abbiano autorevolezza, capacità ed equilibrio per concorrere concretamente e senza faziosità alle politiche culturali delle 'soprintendenze' e dei 'poli', a suo tempo ridisegnate con qualche leggerezza. Continuiamo ad assistere a decisioni alterative dei nostri musei. Sarebbe forse utile anche introdurre maggiori controlli delle spese, oggi lasciate alla completa autonomia (talvolta, per veri e propri capricci di gusto) dei super-soprintendenti. Si cambiano allestimenti museali profondamente storicizzati, si scivola in personali protagonismi: una materia delicata che si è acutizzata proprio in questi ultimi anni. Dall'attuale ministro ci aspetteremmo un ragionevole rilancio di un 'programma' per il nostro patrimonio artistico, per il personale, per la formazione dei restauratori, ma soprattutto per una politica culturale capace di coinvolgere anche gli altri Paesi dell'Unione.

Ci sono due motivi di crescente preoccupazione: il pericolo di una progressiva 'politicizzazione' del MiBACT, così come si profila anche dal 'Decreto Musei', con la figura del nuovo 'Direttore Generale', che dovrebbe decidere cose fondamentali «secondo i criteri dettati dal ministro»; e la svalutazione del ruolo scientifico-tecnico del personale, di cui troppo poco si parla. In questo senso, vorremmo essere rassicurati dal ministro Dario Franceschini. Questo numero – come annunciato nel precedente editoriale co-firmato da Paolo Bolpagni, direttore della Fondazione Ragghianti – è il primo della nuova serie della rivista. Molte cose sono rinnovate, nella prospettiva di una maggiore qualità del contenuto; non a caso, l'attivazione della *double-blind peer review* va in questa direzione. Ciò che invece resta assolutamente fedele è la linea culturale a largo spettro, che fu propria di Carlo Ludovico Ragghianti, garante di apertura e coinvolgimento verso ogni modalità espressiva del fare artistico.

Secondo la nuova articolazione, sono presenti i saggi del compianto Ezio Bassani (collaboratore storico di «Critica d'Arte») sugli antichi strumenti dell'Africa Nera, di Elena Filippi sul concetto e l'iconografia della *Sapientia* in area tedesca tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del XVI secolo, di Sidonie Lemeux-Fraitot sulla collaborazione tra Anne-Louis Girodet-Trioson e François-Joseph Noël per l'illustrazione della *Philosophie du polythéisme*, di Paolo Bolpagni su un aspetto peculiare del lavoro di Luigi Veronesi nel campo della scenografia, di Matilde Stefanini sull'evoluzione contemporanea dell'arazzo, giunta agli esiti della *Fiber Art*. Seguono le sezioni *Note* (con saggi brevi per puntuali precisazioni filologiche o 'messe a fuoco', a firma di Marco Collareta, Antonino Caleca, Anna Rosa Calderoni Masetti, Mattia Patti e del sottoscritto), *Biblioteca* (le consuete recensioni di libri) e *Osservatorio*. Quest'ultima include testi teorico-fondativi, di 'polemica' culturale, nonché interventi dedicati a mostre recenti di particolare rilevanza, con i contributi di Antonino Caleca, Marco Fagioli, Gigetta Dalli Regoli e Chiara Savettieri.

Con ciò ci auguriamo di soddisfare i nostri lettori, alzando sempre di più l'orizzonte internazionale, forti anche del supporto di un Comitato scientifico ampliato e rappresentativo di discipline, metodologie, provenienze e aree geografiche diverse.

Francesco Gurrieri

Antichi strumenti musicali dell'Africa Nera

Ezio Bassani

Premessa

La musica e la danza sono state e sono tuttora, in altra forma beninteso, manifestazioni importanti della creatività artistica dei popoli africani. Gli strumenti con i quali gli abitanti del continente nero hanno prodotto la loro musica e accompagnato le loro cerimonie, le loro danze e le loro azioni militari occupano un capitolo importante degli studi di organologia africana. Questi si riferiscono però prevalentemente agli esemplari tutt'ora in uso o raccolti in questo secolo o nei due secoli passati, in epoca coloniale cioè, quando i reperti etnografici sono entrati a migliaia nei musei d'Europa. Io intendo invece occuparmi qui degli strumenti creati e usati dagli africani nei secoli precedenti.

Purtroppo, la maggior parte di questi strumenti è andata perduta a causa della fragilità del materiale di cui erano fatti. Molti altri esemplari, creati probabilmente prima della fine del XVIII secolo (termine che ho posto alla mia ricerca), sono invece arrivati in Europa dopo tale data e conservati in musei e collezioni private, ma la mancanza di documentazione impedisce di stabilirne l'età con certezza.

È il caso di molti dei reperti dell'antico regno del Benin, portati come bottino dai membri della spedizione punitiva britannica del 1897 che distrusse la città nigeriana di Benin. Diversa è invece la situazione di quelli (pochi, purtroppo) venuti alla luce anche in epoca recente a seguito degli scavi archeologici sempre più numerosi in Africa, datati, sia pure con approssimazione, sulla base di elementi ottenuti scientificamente. L'antichità di altri esemplari, infine, è provata dall'essere riprodotti in opere d'arte africane che gli studiosi ritengono anteriori al 1800 e in illustrazioni di volumi pubblicati prima di tale data.

Nella mia esposizione cercherò di seguire la classificazione e l'ordine proposti dagli studiosi di organologia.

Comincerò con gli strumenti presenti nelle antiche collezioni europee e identificati, precisando però che il solo elemento certo per ipotizzare l'epoca di creazione è (e neppure per tutti, purtroppo) la data di registrazione in un inventario o la menzione in una qualsiasi opera manoscritta o a stampa europea. Desidero anche avvertire che la mia esposizione avrà un carattere generale, tenuto conto della vastità del tema e dei limiti di un lavoro propedeutico. Ogni strumento o gruppo di strumenti, infatti, deve essere studiato sia dal punto di vista organologico che da quello del suo uso e della sua posizione nella cultura d'origine. E qui il problema si complica ulteriormente, perché le società africane in cui sono stati creati e utilizzati gli strumenti sono mutate nel corso dei secoli e quindi, in assenza di documenti quasi mai disponibili, potranno essere formulate soltanto delle ipotesi. Aggiungo infine che non sono né un musicologo né un organologo (mi occupo prevalentemente di storia dell'arte dell'Africa sub-sahariana) ma che mi sento incoraggiato dall'affermazione del grande Curt Sachs (1929,¹) secondo il quale lo studio degli strumenti musicali non riguarda soltanto i musicisti e i musicologi ma necessita anche del contributo di altre discipline.

** Questo articolo, frutto di una ricerca certamente non esaustiva, è lo sviluppo di un testo che avrebbe dovuto essere un capitolo del catalogo di una mostra di strumenti musicali africani non realizzata. Considerando che molte delle informazioni e delle illustrazioni qui contenute, apparse in occasioni diverse, non sono mai state riunite, si è ritenuto opportuno raccoglierle con l'intento di soddisfare qualche curiosità e, forse, di sollecitare ricerche e riflessioni più sistematiche e approfondite. (Maggio 2014)*

Strumenti individuati

Come ho detto più sopra, gli strumenti conservati nei gabinetti di curiosità dei secoli XVII e XVIII giunti fino a noi sono molto pochi a eccezione dei corni e delle trombe in avorio, per altro create prevalentemente per l'esportazione. Oltre a queste, ho individuato infatti soltanto una campana in avorio con batacchio (fig. 1) probabilmente dell'antica Costa degli Schiavi (forse l'attuale Benin)¹, un gruppo di sonagli in legno con batacchio (fig. 2) probabilmente dell'Africa Centrale², tre tamburi, di cui uno dell'Africa Occidentale, forse Akan³ già nella collezione Sloane⁴ (fig. 3), uno probabilmente dell'Africa Centrale⁵ (fig. 4) e un terzo del Madagascar (?)⁶ (fig. 5), uno xilofono raccolto in Africa meridionale alla fine del Settecento⁷ (fig. 6), quattro arpe con il manico decorato da teste umane e da uccelli, provenienti dalla Sierra Leone, pure raccolte, secondo William Hart (1994b), alla fine del XVII secolo, ora conservate a Glasgow (fig. 7), Stoccolma e Harward⁸.

Lo stesso studioso ha individuato nel 2005 una quinta arpa, purtroppo dispersa o distrutta, decorata con una testa di uccello, raccolta da John Matthews in Sierra Leone tra il 1785 e il 1787; lo strumento, descritto una prima volta nel resoconto del viaggio stampato nel 1788, è riprodotto meticolosamente nella tavola VII della seconda edizione del volume del 1791, con la curiosa didascalia: "The Banjon, or African Guittar", in una preziosissima illustrazione che consente di conoscere il numero e il sistema di legatura al manico delle corde, non più esistenti negli esemplari giunti fino a noi (fig. 8). Il Leverian Museum di Londra possedeva intorno al 1780 un sonaglio (fig. 9) e una cetra tubolare (fig. 10); gli strumenti, che non sono stati rintracciati, furono però disegnati con accuratezza da Sarah Stone prima che andassero dispersi in epoca imprecisata⁹ ed è possibile che corrispondano a "Due curiosi strumenti musicali"¹⁰, non identificati.

Un altro museo privato composto nella seconda metà del Settecento, il Bullock Museum di Liverpool, possedeva un numero rilevante di strumenti musicali di cui si sono perse le tracce: un'arpa¹¹, due xilofoni (il primo della Slave Coast e il secondo di provenienza non identificata)¹² una *sanza* (?)¹³, un tamburo¹⁴ e dei crepitacoli¹⁵. Il museo conservava anche un corno in avorio, disperso nella vendita del 1819¹⁶. Sfortunatamente nessuno degli strumenti è illustrato.

1. Campana con batacchio. Avorio, cm. 20. Rennes, Musée des Beaux-Arts.

2. Sonaglio. Africa centrale. Legno e fibre, cm. 7-8 ogni elemento. Copenhagen, Museo Reale di Etnografia.

3. Tamburo Akan. Attuale Ghana. Legno e cuoio, cm. 40,6. Già Londra, British Museum, coll. Sloane.

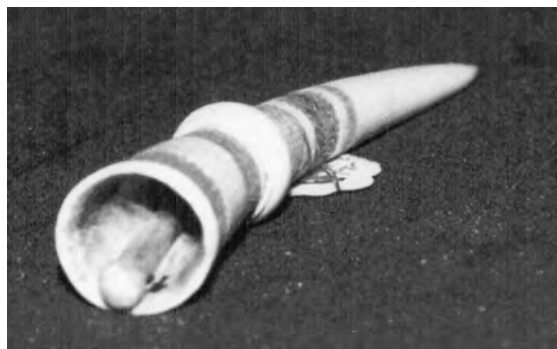
4. Tamburo. Guinea (?). Legno, fibre e cuoio, cm. 59. Già Oxford, Ashmolean Museum, coll. Tradescant.

5. Tamburo. Madagascar (?). Legno e cuoio, cm. 53. Copenhagen, Museo Reale di Etnografia.

6. Xilofono. Mozambico. Legno, zucchette, cuoio, fibre, cm. 65x50. Già Neuchâtel, coll. de Meuron, ora Musée d'Ethnographie.

7. Arpa. Sierra Leone (?). Legno e cuoio. Glasgow, Hunterian Museum.

8. Disegno di un'arpa raccolta da John Matthews in Sierra Leone. Pubblicata in J. Matthews, *Voyage to the river Sierra Leone*, 1791.



1



2



3



4



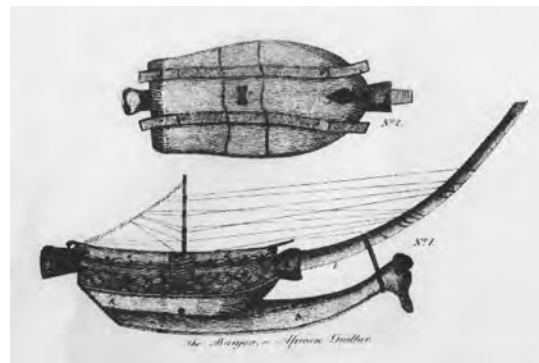
5



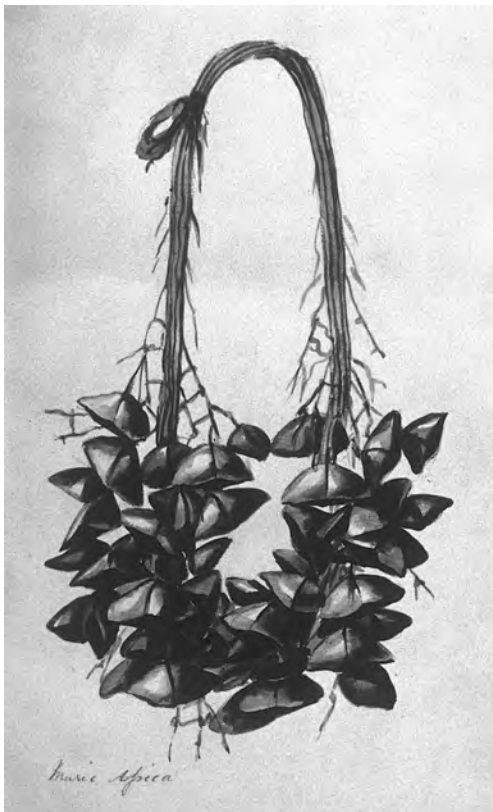
6



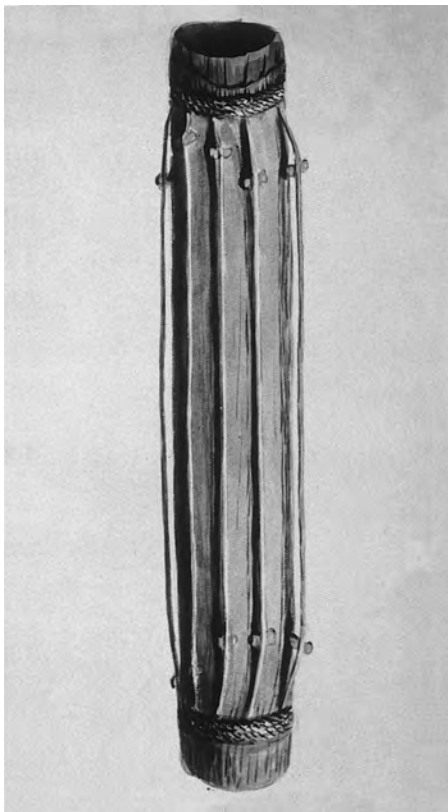
7



8



9



10

9. Sonaglio, già Leverian Museum, Londra. Disegno di Sarah Stone, 1780. Londra, British Museum.

10. Cetra tubolare, già Leverian Museum Londra. Disegno di Sarah Stone, 1780. Londra, British Museum.

Olifanti

I corni in avorio, ovvero olifanti, raccolti in occasione dei primi viaggi di esplorazione del continente, sono stati conservati con cura in considerazione soprattutto del materiale prezioso da cui sono ricavati. Poiché ho trattato in ripetute occasioni l'argomento di questi strumenti, mi limito qui a pochi cenni, rimandando per informazioni più esaurienti agli scritti elencati in bibliografia.



11



12

11. Olifante. Antico regno del Kongo, XVI sec. Avorio, cm. 83. Già collezioni medicee, ora Firenze, Museo degli Argenti.

12. Olifante. Antico regno del Kongo, XVI sec. Avorio, cm. 57,5. Già collezioni medicee, ora Firenze, Museo degli Argenti.

13



13. Olifante. Antico regno del Kongo, XVI sec. (?). Avorio, cm. 71. Parigi, Musée Dapper.

14. Olifante con testa di cocodrillo. Africa Occidentale (?), XVI-XVII sec. (?). Avorio, cm. 66. Già coll. dei Duchi di Gottorp, ora Copenhagen, Museo Nazionale di Danimarca.



14

Sei o sette corni scolpiti nell'antico regno del Congo nel secolo XVI, coperti da una fitta decorazione geometrica e muniti di anelli di sospensione della cinghia di sostegno, si prestano a più ipotesi: potrebbero essere stati commissionati da visitatori europei che avrebbero preteso gli anelli, estranei alla tradizione africana, oppure da un capo o re africano che avesse voluto farne dono a qualche personaggio europeo importante, oppure, ancora, sarebbero stati scolpiti per un uso locale e raccolti dagli Europei per la preziosità del materiale e la bellezza della forma e della decorazione. In questo ultimo caso gli anelli sarebbero stati introdotti semplicemente come un elemento esotico¹⁷. La datazione alta è suggerita dal fatto che due di questi strumenti figurano nel *Registro della Guardaroba* del 1553 di Cosimo I de' Medici, arrivati probabilmente in eredità da qualcuno degli zii del Granduca di Toscana, che furono Papi all'epoca dei primi contatti dei Portoghesi con il Congo (fig. 11 e 12). Su tre olifanti, di fattura meno raffinata, gli anelli di sospensione sono collocati sulla parte convessa della zanna, e i motivi sono scolpiti in fasce disposte trasversalmente sulla superficie¹⁸ (fig. 13).

Parimenti complesso è il problema posto da una decina di altri olifanti che hanno pure l'imboccatura laterale a rilievo tipicamente africana, ma anche, in alcuni casi, uno o due anelli per il fissaggio della fune di sostegno, di presunta derivazione europea. Questi strumenti¹⁹, ornati da una testa di cocodrillo (fig. 14), sono probabilmente originari dall'Africa Occidentale. La

15. Olifante. Regione del Calabar (Nigeria?), XVI-XVII sec. (?). Avorio, cm. 45. Ravenna. Museo Nazionale.

16. Domenico Tencalla, acquerello riproducente due corni della collezione Settala, Milano (ante 1666). Milano, Biblioteca Ambrosiana.



15



16



17



18



19



20

loro antichità, risalente almeno alla fine del XVI secolo o agli inizi del XVII, è suggerita dalla illustrazione di uno di essi sul volume di organologia di M. Praetorius, *Sintagma Musicum*, stampato nel 1619 a Wolfenbüttel, di cui tratterò nella seconda parte di questa trattazione.

Una quindicina di corni, su cui sono scolpiti a bassorilievo uno o più cocco-drilli o lucertole (e rane in qualche caso) ed elementi stilizzati, erano invece destinati certamente agli usi locali. Gli strumenti sono simili uno all'altro ed è molto probabile che siano stati creati in un periodo di tempo relativamente breve: secondo la mia opinione tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo nella regione del Calabar (fig. 15). Un corno simile era presente nel museo privato dell'erudito milanese Manfredo Settala; l'avorio, ora disperso, è illustrato con estrema precisione in un acquarello eseguito prima del 1666²⁰ assieme a un altro, pure perduto (fig. 16).

Questo secondo strumento ha un'imboccatura rettangolare senza rilievo, un ingrossamento apicale e una decorazione ben spaziata, originale e raffinata, ed è quasi identico a un esemplare conservato fino a qualche anno fa presso il Musée d'Histoire Naturelle di Parigi²¹ (figg. 17-18). L'olifante parigino è stato descritto dettagliatamente da L.J.M. Daubenton nella *Description de la partie du Cabinet qui a rapport à l'Histoire Naturelle de l'Elephant*, compresa nel secondo volume della celebre *Histoire Naturelle* di Buffon pubblicato nel 1764²².

Anche la collezione del famoso scienziato provenzale Esprit Calvet (1728-1810), comprendeva un corno, ora nel Musée Calvet di Avignone (inv. n. 166), destinato esclusivamente a un uso africano (fig. 19). Lo indicano l'imboccatura laterale a losanga, forata sulla parte concava della zanna (fig. 20), l'assenza di anelli di sospensione e la figura umana scolpita sulla parte apicale (fig. 21), che mostra evidenti somiglianze con le figure in pietra tenera trovate in Sierra Leone e datate al XVI-XVII secolo²³ (fig. 22).

Cinque grandi corni (cm. 115-144), probabilmente scolpiti sulla costa Sud-Orientale dell'Africa, erano già registrati negli inventari del XVIII secolo della Kunstkammer dei re di Danimarca, assieme a due altri esemplari di provenienza sconosciuta. L'intero gruppo è tuttora conservato nel Museo di Etnologia di Copenhagen²⁴ (fig. 23).

Strumenti creati per l'esportazione

Gli olifanti creati per l'esportazione, cioè commissionati soprattutto ad artisti della Sierra Leone e del Benin e forse del regno del Congo, tra la fine del

17. Olifante. Antico regno del Kongo (? ante 1764). Avorio, cm. 83,5. Già Parigi, Musée d'Histoire Naturelle.

18. Dettaglio dell'olifante del Musée d'Histoire Naturelle, Parigi.

19. Olifante, Sierra Leone, XVI sec. (?). Avorio, cm.79,2. Avignone, Musée Calvet.

20. Dettaglio dell'olifante del Musée Calvet, Avignone.

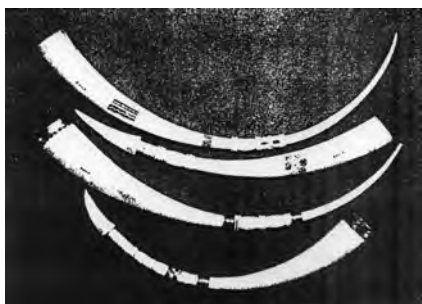
21. Dettaglio dell'olifante del Musée Calvet, Avignone.





22

22. Artista Sapi, *Nomoli*. Sierra Leone, XV-XVI sec. (?). Steatite. Londra, British Museum.



23

23. Olifanti. Africa Orientale (inventariati nel XVIII sec.). Avorio, da cm. 27 a 144. Copenhagen, Museo Reale di Etnografia.

24. Olifante sapi-portoghese, con gli stemmi dei reali di Spagna e di Portogallo. Sierra Leone, XVI sec. Avorio, cm. 68,5. Collezione privata.



24



25

25. Dettaglio dell'olifante sapi-portoghese di collezione privata.

26. Philippe Pigouchet, *Horae Beatae Mariae Virginis* [...], 1498. Dettaglio del margine con caccia al cervo.



26

Quattrocento e la prima metà del Cinquecento dai viaggiatori portoghesi²⁵, sono più numerosi.

Una cinquantina di questi strumenti, scolpiti da artisti Sapi dell'attuale Sierra Leone (detti avori Sapi-Portoghesi dal nome degli abitanti della regione) sono caratterizzati dall'imboccatura apicale che fuoriesce dalle fauci dentate di un animale da preda e dalla presenza di anelli per il fissaggio della fune o della catena di sostegno. I committenti hanno fornito agli artisti africani anche i modelli per la decorazione a bassorilievo (stemmi della casa regnante in Portogallo, animali araldici o fantastici e, soprattutto, scene di caccia) (fig. 24) rispondente al gusto dei signori dell'epoca cui erano destinati i preziosi manufatti, il che ha aggiunto un ulteriore incentivo alla loro conservazione. Le scene di caccia al cervo (fig. 25) furono certamente copiate dalle illustrazioni degli incunabuli (fig. 26) stampati da Pilippe Pigouchet e da Thielman Kerver nell'ultimo decennio del XV secolo²⁶, libri di devozione che, con molta probabilità, erano presenti sulle prime navi che hanno fatto scalo sulle coste dell'Africa.

La fonte iconografica di una delle scene scolpite sull'olifante conservato presso il Musée du quai Branly (fig. 27) – un elefante condotto con una ca-



27



32

tena da un inserviente e montato dal suo cornac (fig. 28) – è particolarmente interessante: si tratta addirittura di un disegno di Raffaello o di un suo seguace (fig. 29). La genesi dell'immagine è la seguente: nel 1514 il re del Portogallo aveva fatto dono di un elefante indiano al Pontefice Leone X che, affezionato al pachiderma, lo fece sistemare nei giardini del Vaticano e lo fece ritrarre dal grande pittore urbinato e dai suoi allievi²⁷, tra i quali Giovanni da Udine (fig. 30). Alla morte dell'animale nel 1516, Leone X fece eseguire da Raffaello un affresco sulle mura del Vaticano che ritraeva l'elefante nella dimensione reale; il dipinto andò distrutto durante una ristrutturazione della reggia papale, non prima però di essere copiato sul carnet di viaggio²⁸ dal pittore portoghese Francisco de Holanda, amico di Michelangelo, che visitò Roma nel 1538-1539 (fig. 31)²⁹. Come poi il disegno sia giunto in Sierra Leone resta un mistero. Sta il fatto che l'immagine, copiata e inviata in Africa, è servita da modello a un ignaro ma dotatissimo scultore della Sierra Leone per la decorazione dell'eccezionale olifante.

Uno strumento straordinario, ora conservato presso il Museo del Louvre di Parigi - Pavillon des Sessions³⁰, ha l'imboccatura laterale ed è privo degli anelli per il fissaggio della corda di sostegno come i corni tipicamente africani (fig. 32), caratteristiche che suggeriscono una sua destinazione locale. Le

27. Olifante sapi-portoghese con scene di caccia. Sierra Leone. Avorio cm.77. Parigi, Musée du quai Branly.

28. Dettaglio dell'olifante dell'illustrazione precedente con elefante Hanno, conducente e inserviente.

28 32. Olifante sapi. Sierra Leone, XVI sec. Avorio, cm. 79. Parigi, Musée du Louvre, Pavillon des Sessions.

29. Raffaello o seguace: l'elefante Hanno con conducente e inserviente. Inchiostro su carta, ca. 1514-1515. Berlino, Kupferstichkabinett.

30. Giovanni da Udine: l'elefante Hanno con conducente e inserviente. Basorilievo in stucco. Città del Vaticano, Logge di Raffaello.

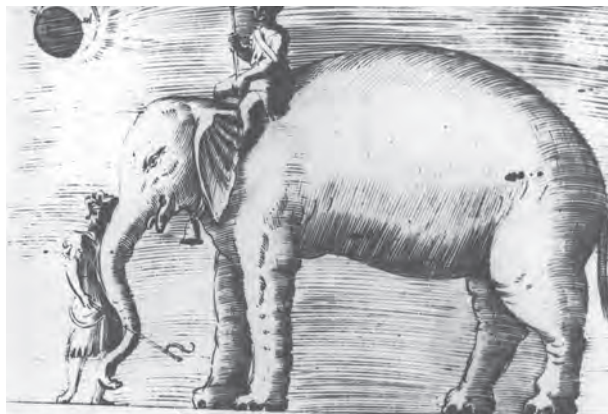
31. Francisco de Holanda: l'elefante Hanno con conducente e inserviente. Copia di un affresco perduto di Raffaello sulle mura della Città del Vaticano. Inchiostro su carta, 1539. Madrid, Escoriale, Biblioteca del Real Monasterio San Lorenzo.



29



30



31

33. Olifante bini-portoghese. Benin, XVI sec. Avorio, cm. 57. Colonia, Rautenstrauch-Joest Museum.

34. Campana quadrata. Benin, XVII-XIX sec. Bronzo, cm. 16,8. Parigi, Musée du quai Branly.



33



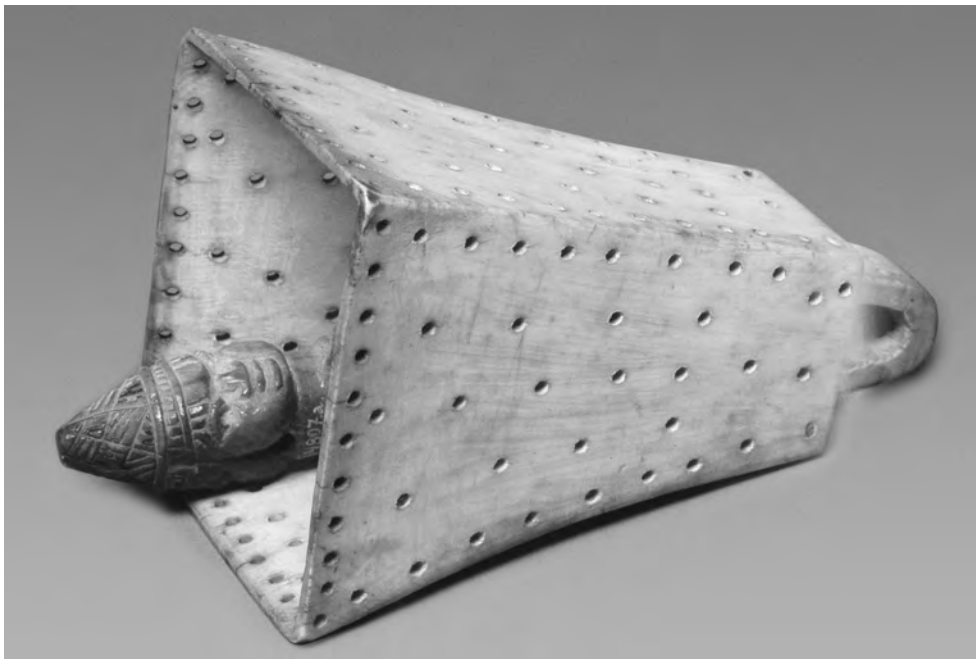
34

fasce trasversali a rilievo e i personaggi ricordano però quelli visibili sugli esemplari destinati all'esportazione, e ciò consente di formulare un'ipotesi interessante: in Sierra Leone, tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, gli stessi artisti hanno creato opere sia per dei committenti indigeni che per quelli Europei³¹.

Strumenti musicali del Benin

L'appartenenza di tre corni, probabilmente scolpiti dallo stesso autore, alla categoria degli avori Bini-Portoghesi, cioè creati da artisti Bini per l'esportazione³² (fig. 33) è controversa. L'imboccatura laterale, rettangolare, senza rilievo e perforata sulla parte convessa della zanna, e l'assenza degli anelli per il fissaggio della fune di sostegno, unite alla decorazione con motivi europei, suggeriscono due ipotesi: i tre strumenti sarebbero stati creati per l'uso della corte dell'*Oba* (il sovrano del Benin) e la decorazione con motivi europei sarebbe stata introdotta per ragioni di prestigio, oppure gli strumenti sarebbero stati scolpiti per l'esportazione, ma l'autore, condizionato dalle norme dettate dalla sua corporazione³³, avrebbe trascurato di adeguare la sua opera alle esigenze del committente.

La testa di un animale da preda scolpita sulla punta degli strumenti ha solo una funzione decorativa, poiché dalle fauci dentate non esce l'imboccatura come negli olifanti Sapi-Portoghesi. La presenza della testa solo su questi esemplari tra i molti provenienti dal Benin è sorprendente e potrebbe suggerire che allo scultore nigeriano sia stato mostrato un olifante della Sierra Leone come modello.



35. Campana quadrata con batacchio. Benin, XVIII sec. Avorio, cm. 14. Vienna, Museum für Völkerkunde.

Gli altri strumenti musicali antichi del Benin di cui abbiamo conoscenza diretta sono invece giunti in Europa nel 1897, come bottino di guerra³⁴, con altre migliaia di manufatti e di opere d'arte che sono ora disperse in molti musei e collezioni private del mondo. La loro antichità è stata stabilita dagli specialisti sulla base di elementi stilistici e iconografici. Un sussidio determinante è stato fornito dalle placche in bronzo che tra la fine del XVI secolo e quella del XVII ornavano i pilastri del cortile del palazzo del sovrano e celebravano in modo simbolico fasti e personaggi dell'antico regno nigeriano. Philip Dark e Matthew Hill (1961) hanno individuato, sulle 895 placche da loro catalogate, ben 295 illustrazioni di strumenti musicali di diciassette tipi diversi.

Le piccole campane (dai 10 ai 15 cm. di altezza) in lega di rame (fig. 34), prodotte con il procedimento della fusione a cera persa (si conosce anche qualche prezioso esemplare in avorio - fig. 35), sono gli strumenti musicali del Benin più numerosi portati in Europa nel 1897 e anche i più rappresentati sulle placche (132 secondo Dark). Hanno prevalentemente la forma di



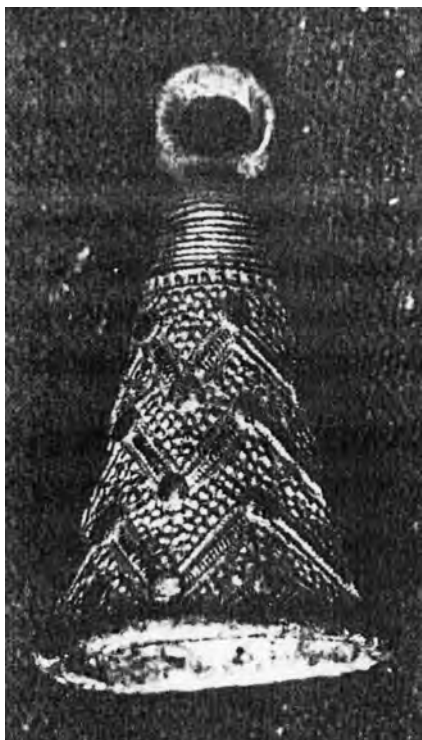
36



37

36. L'Oba Ozuola e quattro attendenti che indossano una campana quadrata. Benin, XVII sec. (?). Bronzo, cm. 38,8×39,2. Vienna, Museum für Völkerkunde.

37. Campana in forma di testa umana. "Lower Niger Industry", Nigeria. Bronzo, cm. 20,6. Berlino, Museum für Völkerkunde.



38

38. Piccola campana da Igbo Ukwu, Nigeria. Bronzo. Lagos, Nigerian Museum.



39

39. Placca con suonatore di campana. Benin, XV-XVI sec. Bronzo. Chicago, Field Museum, Fuller Collection.



40

40. Placca con suonatore di campana. Benin, XV-XVI sec. Bronzo, cm. 46. Londra, British Museum.

piramide tronca a base quadrata e pareti in qualche caso traforate e decorate con motivi tipici bini a bassorilievo, tra i quali i visi umani sono frequenti³⁵. Sembra che il loro uso più probabile sia stato quello di insegna di grado. Molti personaggi della corte del Benin rappresentati sulle placche (fig. 36) si fregiano di uno di questi strumenti, solitamente pendente da un collare guarnito di denti di leopardo³⁶.

Campane quadrangolari venivano collocate anche sugli altari degli antenati reali. Una fotografia scattata nel 1891, quindi prima della distruzione della città, mostra uno di questi altari, definito "Juju altar", su cui poggiano, accanto a quattro zanne scolpite sostenute da monumentali teste reali in bronzo, anche quattro di questi strumenti³⁷.



41

41. Campana a percussione. Benin. Avorio, cm. 36. Già collezione Monzino.



42

42. Campana a percussione. Avorio, cm. 36,5. Benin. Londra, British Museum.



44

Se la campana a base quadrata sembra essere un prodotto esclusivo della metallurgia bini, esemplari di dimensioni maggiori e tendenti al cono, con decorazione elaborata ad altorilievo comprendente visi umani e teste di animali (fig. 37), già attribuite da William Fagg all'industria del Basso Niger, sono opera probabile di artisti Yoruba³⁸.

Piccole campane di forma conica o svasata sono state trovate anche in altre località della Nigeria e sono ora conservate prevalentemente nel Nigerian National Museum di Lagos (fig. 38). Gli scavi archeologici di Igbo Ukwu hanno rivelato, tra i manufatti in bronzo datati intorno al IX secolo, cinque piccole campane³⁹, forse le più antiche scoperte in Africa a sud del Sahara.

Robert Armstrong ha ipotizzato anche che l'elegante recipiente decorato con viluppi di corde, pure portato alla luce a Igbo Ukwu, sia potuto servire come strumento musicale, in analogia con recipienti simili in terracotta usati nella regione⁴⁰.

Diciannove campane di forme diverse (cinque tubolari), sono state trovate anche nel sito funerario di Ezire (24 chilometri a est di Igbo-Uwu) risalente al tardo XV secolo. Purtroppo i reperti sono andati perduti durante la guerra del Biafra del 1967-1970. Altri strumenti di questo tipo sono stati trovati lungo il corso del Niger, specialmente nel delta, e nella regione della Benue, fino al Camerun⁴¹, e anche nel Mali, nella regione di Djenné.

Altri idiofoni, piuttosto diffusi nell'antico regno del Benin, erano le campane a percussione, semplici e doppie⁴² (fig. 39) e le insegne in forma di uccello, suonate a mezzo di un piccolo bastone. Molte campane sono decorate a bassorilievo e a tuttotondo con immagini dell'Oba e dei suoi assistenti e raffigurazioni simboliche dell'autorità. Gli esemplari in bronzo sono spesso completati da file di crotali sui lati⁴³ (fig. 40). Specialmente nei rari esemplari in avorio (figg. 41, 42) la fantasia, la capacità combinatoria delle immagini e l'esecuzione raffinata si sommano per dar vita a opere d'arte preziose⁴⁴.

Le insegne a percussione in bronzo, e più raramente in avorio, sono costituite da un'impugnatura su cui si erge un uccello ad ali spiegate che tiene nel lungo becco curvo un oggetto rotondo⁴⁵ (fig. 43). Secondo alcuni studiosi lo strumento sarebbe stato introdotto all'inizio del XVI secolo dall'Oba Esigie per commemorare la vittoria sugli Igala, conseguita nonostante la profezia avversa dell'uccello, la cui specie, per altro, è controversa⁴⁶.

Sculpture in bronzo raffiguranti un grande uccello ad ali aperte erano anche collocati sulla sommità delle torrette e sui tetti della reggia di Benin, come aveva scritto Olfert Dapper già nel XVII secolo⁴⁷, e si può vedere nella tavola che illustra la cavalcata dell'Oba (fig. 44), inserita nel celebre volume



43

43. Insegna a percussione. Bronzo, cm. 32. Benin, Nigeria, XVIII sec. Vienna, Museum für Völkerkunde.

44. Corteo dell'Oba del Benin. Da O. Dapper, *Naukeurige Beschrijvinge der Afrikaensche gevesten van Egypten, Barbaryen, Libyen, Biledulgerid, Negroslant, Guinea, Ethiopiën, Abyssinie, [...]*. Amsterdam, 1668.

45. Scatola rappresentante un fabbricato della città di Benin, Nigeria. XVII sec. Bronzo, cm. 61. Berlino, Museum für Völkerkunde.



45

dell'autore olandese⁴⁸. La veridicità della testimonianza è confermata da un scatola in bronzo di origine Bini (fig. 45), pure databile al XVII secolo, che riproduce verosimilmente un fabbricato dell'antica città⁴⁹ sul cui tetto si ergevano tre uccelli ad ali spiegate (uno di essi è andato perduto e ne restano solo le zampe). Si conoscono anche delle insegne sormontate da una figura umana, probabilmente il re o la regina madre, qualcuna addirittura in atto di percuotere un'insegna⁵⁰.

Gli strumenti sono ripetutamente illustrati, come le campane, sulle placche e sui pendenti in bronzo rappresentanti personaggi della corte dell'*Oba*⁵¹. Un bell'esemplare conservato presso il British Museum (fig. 46) mostra addirittura tre dignitari in atto di percuotere l'uccello-insegna⁵².

I bastoni-insegna sono delle lunghe aste di bronzo o di legno con una o più cavità contenente una pallina che, per scuotimento, produce il suono. La parte alta del manufatto termina con un elemento scolpito con funzione simbolico-decorativa⁵³ (figg. 47 e 48). Al pari delle campane, anche i bastoni-insegna venivano collocati sugli altari degli antenati (fig. 49).

46. Placca con tre personaggi che battono un'insegna a percussione. Benin, Nigeria, XVI-XVII sec. Bronzo, cm. 47,3. Londra, British Museum.

47. Due bastoni-insegna sonora (dettaglio). Legno. Vienna, Museum für Völkerkunde.

48. Placca con portatore di bastone-insegna. Benin XVI-XVII sec. Bronzo, cm. 51. British Museum, Londra.



46



47



48



49



50

49. Bastoni-insegna su un altare collettivo dedicato ai sovrani. Fotografia di William B. Fagg, 1958 (The Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. William B. Fagg Archive 1958).

50. Placca con suonatori di sonagli. Benin, XVI-XVII sec. Bronzo, cm. 51. Londra, British Museum.

Sulle placche sono illustrati frequentemente anche i suonatori di sonagli, piccole zucche cui sono attaccati dei grani (fig. 50), che producono il suono urtando contro il corpo dello strumento stesso⁵⁴.

L'esistenza di tamburi monopelle nell'antico regno del Benin è testimoniata dalle immagini sulle placche (fig. 51). Gli strumenti hanno forme diverse: tamburi alti, a piede, poggiati a terra, con il corpo troncoconico o cilindrico coperto da una decorazione geometrica incisa; tamburi più piccoli, appesi al collo del suonatore e tamburi a clessidra tenuti sotto un braccio⁵⁵. Nei primi due tipi, suonati sia con le mani che con dei piccoli bastoni, la pelle è tesa per mezzo di fibre o corregge assicurate a dei pioli inseriti nella cassa. La maggiore o minore tensione della pelle fa alzare o abbassare il tono.

Una placca conservata presso il British Museum illustra anche un tamburo a fessura ricavato da un pezzo di tronco (fig. 52). Secondo Philip Dark (1960, n. 27) esso è però tipico delle regioni del Delta e del Cross River.

L'insieme degli strumenti musicali del Benin comprende naturalmente anche i corni che sono di bronzo e più spesso di avorio. A differenza degli strumenti a fiato degli altri gruppi etnici africani, come ho osservato in precedenza⁵⁶, questi hanno l'imboccatura forata sulla parte convessa della curva (fig. 53) e sono spesso riccamente decorati con motivi figurativi tipici

51. Placca con suonatori di tamburo. Benin, XVI-XVII sec. Bronzo, cm. 42. Londra, British Museum.

52. Placca con suonatore di tamburo a fessura. Benin, XVI-XVII sec. Bronzo, cm. 45. Londra, British Museum.

53. Corno. Benin, XVIII sec. Ottone, cm. 27. Amburgo, Museum für Völkerkunde.



51



52



53



57

57. Suonatore di olifante. Benin, XVI-XVIII sec. Bronzo, cm. 59,7. Londra, British Museum.



54

54. Olifante. Benin, XVII-XVIII sec. Avorio, cm. 49. Vienna, Museum für Völkerkunde.



55

55. Olifante. Benin, XVI-XVIII sec. Avorio, cm. 54,5. Vienna, Museum für Völkerkunde.



56

56. Placca con capo e suonatori di olifante. Benin, Nigeria, XVI-XVII sec. Bronzo, cm. 47x38,5. Berlino, Museum für Völkerkunde.

58. Placca con suonatore di olifante che modula il suono con la mano sinistra. Benin, Nigeria, XVI-XVII sec. Bronzo, cm. 39,5. Berlino, Museum für Völkerkunde.

59. Suonatori di xilofono. Dogon, Mali. Legno, cm. 44. Parigi, Coll. privata.

60. Suonatore di tamburo. Dogon, Mali. Legno, cm. 62. New Orleans, Museum of Art.

61. Cavaliere. Cultura di Genné, XII-XIV sec. Terracotta, cm. 64. Collezione privata.

dell'antica città-stato. Si vedano ad esempio gli splendidi esemplari del Museum für Völkerkunde di Vienna⁵⁷ (figg. 54 e 55).

I suonatori di corno facevano parte del seguito dell'*Oba* o di personaggi importanti, come risulta da molte placche⁵⁸ (fig. 56). Esiste anche una decina di immagini a tutto tondo di suonatori: una molto bella fa parte della collezione del British Museum⁵⁹ (fig. 57). Il suonatore riprodotto su qualche placca probabilmente modulava il suono con la mano sinistra posta davanti all'apertura dello strumento⁶⁰ (fig. 58).

Strumenti dell'antico Mali

L'uso di strumenti musicali nei secoli passati era certamente comune a tutti i popoli dell'Africa, ma le testimonianze materiali sono decisamente scarse e quasi esclusivamente mediate; è necessario, come per il Benin, ricorrere alla riproduzioni su opere d'arte, come per qualche strumento dei Dogon, la popolazione della falaise di Bandiagara nel Mali, resa celebre dagli studi degli etnologi francesi Marcel Griaule, Michel Leiris, Germaine Dieterlein e Hélène Leloup e Jean-Louis Paudrat.

Alcune di queste opere sono state datate, sia pure con qualche approssimazione, con l'analisi del Carbonio 14. È il caso della famosa coppia di suo-



58



59



60



61

natori di xilofono del centro-nord della regione di Bandiagara (fig. 59), in collezione privata, assegnata al XV-XVI secolo⁶¹.

Sempre nella statuaria Dogon sono rappresentati due suonatori di piccoli tamburi: uno conservato presso il Museum of Arts di New Orleans (fig. 60) e uno in collezione privata (Leloup 1994, nn. 130 e 131). Le opere non sono state datate scientificamente, ma le analogie con un dettaglio dell'abbigliamento – il bordo frastagliato e decorato dei pantaloni – di alcune figure in terracotta della cultura di Djenné⁶², fiorita tra il XIII e il XV secolo⁶³ (fig. 61), e di qualche scultura lignea raccolta in territorio Dogon e datata alla stessa epoca⁶⁴, sembrano confermare l'antichità delle due immagini di suonatori e, di conseguenza, degli strumenti rappresentati.

Tamburi Mbembe

L'uso da parte degli Mbembe della regione del Cross River, tra la Nigeria e il Camerun, di monumentali tamburi a fessura (oltre tre metri di lunghezza), ornati alle due estremità da figure umane, è invece testimoniato dal gigantesco esemplare (fig. 62) conservato presso il Museum für Völkerkunde di Berlino (inv. n. III C 21947). La datazione col metodo della misurazione del radiocarbonio ne ha rivelato un'anzianità tra il XV e il XVI secolo. La creazione di strumenti di questo tipo è continuata, come è testimoniato da un tamburo datato al XIX secolo e da una decina di figure umane di soggetto diverso⁶⁵ che costituivano l'ornamento di un certo numero di strumenti. Quantunque una sola di esse (fig. 63) sia stata sottoposta a esame e datata 1785±35 anni, le analogie stilistiche e l'uguale stato di usura inducono a ritenere che alcune di queste opere siano probabilmente coeve e uscite dalla stessa "bottega". Considerazione che fa supporre che la creazione di tamburi di questo tipo sia continuata nella regione nel corso dei secoli, almeno fino ai primi anni del 1900.

Note

¹ E. Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400-1800*, British Museum Pubns Ltd., London 2000, n. 311.

² B. Dam-Mikkelsen, T. Lundbæk, *Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstkammer 1650-1800*, København Nationalmuseet, Copenhagen 1980, p. 62.

³ British Museum, Department of Ethnography, London, inv. n. Sl.1368. Nell'inventario dettato probabilmente da Sir Hans Sloane, il tamburo è elencato come "indiano", originario dalla Virginia. Un esame successivo ha fatto però escludere che il legno di cui è fatto lo strumento sia americano.

⁴ H.J. Braunholz, *Sir Hans Sloane and ethnography*, Trustee of the British Museum, London 1970, p. 35.

⁵ J. Tradescant, *Museum Tradescantianum: or a collection of Rarities Preserved at Soth Lambeth Neer London*, John Grismond, London 1656, Rist. 1983, p.147.

⁶ B. Dam-Mikkelsen e T. Lundbæk, *Ethnographic Objects...* cit., p. 62.

⁷ Musée d'Ethnographie, Neuchâtel, inv. n. III.C.2915. Nell'inventario del 1790-92, lo strumento è descritto come "Instrument de musique des Hottentots". E. Bassani, *African Art and Artefacts...* cit., n. 673; Kaehr 2000, 218-9.

⁸ E. Bassani, *African Art and Artefacts...* cit., n. 574, 575; n. 633; n. 679.

⁹ Sarah Stone, *Album of forty watercolours*, 1780s, folio 28 e folio 34. Library of the Department of Ethnography, British Museum, London. King 1996, 180-1; E. Bassani, *African Art and Artefacts...* cit., n. 145-6.

¹⁰ Elencati al n. 6311 del *Catalogue* 1806, 275; E. Bassani, *African Art and Artefacts...* cit., n. 147.

¹¹ "African harp". W. Bullock, *A Companion to the Liverpool Museum, containing a brief description of upwards of seven thousand natural and foreign curiosities, antiquities and productions of fine arts*, seventh edition, H. Reynel, Liverpool 1809, 10; E. Bassani, *African Art and Artefacts...* cit., n. 120.

¹² "A singular musical instrument, from the Slave Coast, somewhat resembling an Italian Sticcado: it is made of pieces of hard sonorous wood of different lengths placed upon a frame, under which are fixed gourds of various sizes. It is played upon by beating it with two sticks with balls at the end. On the coast of Africa it is called *Balafon*; and when it is played by a skilful hand, it produces an agreeable harmony", e "A small kind of sticcado: made of sonorous wood". W. Bullock,



62. Tamburo monumentale. Mbembe, Nigeria, XV-XVI sec. (?). Legno, cm. 330. Berlino, Museum für Völkerkunde.

63. Figura umana, decorazione di tamburo monumentale Mbembe, XVIII sec. (?). Legno, cm. 64. Collezione Horstmann, Zug.



A Companion to the Liverpool Museum, cit., n. 9; E. Bassani, *African Art and Artefacts...*cit., nn.121 e 122.

¹³ "An instrument consisting of a small square board, on which are fixed pieces of very pliant wood, which on being struck produce a musical sound". W. Bullock, *A Companion to the Liverpool Museum*, cit., n. 9; E. Bassani, *African Art and Artefacts...*cit., n. 123.

¹⁴ "African long drum, covered at the end with skin"; W. Bullock, *A Companion to the Liverpool Museum*, cit., n. 10; E. Bassani, *African Art and Artefacts...*cit., n. 124.

¹⁵ "Small gourds, covered with net works, on the mesh-knots are strung a kind of black berry, that produces a sound similar to castanets. They are used by the Africans when they dance"; W. Bullock, *A Companion to the Liverpool Museum*, cit., n. 10; E. Bassani, *African Art and Artefacts...*cit., n. 125.

¹⁶ "African horn used by the Mandingas to call the people to evening prayers; it is made of an entire elephant's tooth", W. Bullock, *A Companion to the Liverpool Museum*, cit., n. 10; E. Bassani, *African Art and Artefacts...*cit., n. 12.

¹⁷ E. Bassani, W. Fagg, *Africa and the Renaissance - Art in Ivory*, Center for African Art, New York 1988, nn. 181-6; E. Bassani, *African Art and Artefacts...*cit., nn. 280, 429, 483-4, 513, 576; E. Bassani, *Ivoires d'Afrique dans les anciennes collections françaises*, Actes Sud, Paris 2008, pp. 16-24.

¹⁸ E. Bassani, *African Art and Artefacts...*cit., n. 708-710.

¹⁹ E. Bassani, W. Fagg, *Africa and the Renaissance...*, cit., nn. 191-200; E. Bassani, *African Art and Artefacts...*cit., nn. 1, 20, 203, 274, 279, 381, 402, 682, 698-9; 2008, 25-29.

²⁰ ²⁰ E. Bassani, *African Art and Artefacts...*cit., n. 501. L'acquarello di D. Tencalla è contenuto in uno dei sette volumi in cui erano riprodotti i reperti più ragguardevoli del Museo milanese (Biblioteca Ambrosiana, Milano, Ms. Z.388. Sup. n. 58). I volumi sono descritti a p. 293 del catalogo redatto nel 1666 da P.F. Scarabelli. Tre di essi sono conservati presso la Biblioteca Ambrosiana (Ms. Z.387-9), due presso la Biblioteca Estense di Modena (Ms. 338 Campori) e due sono dispersi.

²¹ Lo strumento, attualmente introvabile, misurava cm. 83,5. E. Bassani *The rediscovery of an ancient African ivory horn from the King's Cabinet and described by Daubenton*, in «Res», 3, 1982, pp. 5-14; E. Bassani, *African Art and Artefacts...*cit., n. 287, 500; E. Bassani, *Ivoires d'Afrique...* cit., 2008, pp. 35-38.

²² "Une défense d'éléphant, travaillée en forme de trompe". L.J.M. Daubenton fu collaboratore di G.L.L. Buffon e co-autore dei primi quindici volumi della *Histoire Naturelle*.

²³ E. Bassani, *African Art and Artefacts...* cit., 287-91; E. Bassani, *Ivoires d'Afrique*, cit., pp. 45-47.

²⁴ Inv. n. EGC6-11, EGC16; B. Dam-Mikkelsen, T. Lundbæk, *Ethnographic Objects...* cit., 1980, pp. 48-49; E. Bassani, *African Art and Artefacts...*cit., nn. 23-7.

²⁵ Nella seconda metà del secolo XV i portoghesi aprirono la rotta delle Indie circumnavigando l'Africa. Nel corso di questi viaggi toccarono le coste africane e stabilirono contatti commerciali e politici con gli abitanti del continente nero (1460 Sierra Leone; 1472 Benin, 1482 regno del Congo).

²⁶ E. Bassani, W. Fagg, *Africa and the Renaissance*, cit.; E. Bassani, *Ivoires d'Afrique*, cit., pp. 57-75; E. Bassani, W.A. Hart, *Antichi strumenti musicali dell'Africa Nera* in stampa.

²⁷ E. Bassani, *Raffaello ai Tropici*, in «Critica d'arte», 1995, n. 4, pp. 57-63.

²⁸ *Libro de diseños o dibujos de Francisco de Holanda*, Biblioteca del Monasterio del Escorial, Madrid, inv. n. 28-1-20 f 31v.

²⁹ La vicenda dell'elefante è stata studiata esaurientemente da S.A. Bedini, *The Pope's Elephant*, Carcanet Press, Manchester 1997.

³⁰ E. Bassani, "Trompe traversière", *Sculptures - Afrique Asie Océanie Ameriques*, a cura di J. Kerchache e V. Bouloré, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2000, pp. 65-7; E. Bassani, *African Art and Artefacts...*, cit., pp. 291-2; E. Bassani, *Ivoires d'Afrique...*, cit., pp. 76-81.

³¹ Due soli strumenti a mia conoscenza, originari della Sierra Leone (E. Bassani, W. Fagg, *Africa and the Renaissance...*, cit., n. 101, 109), hanno contemporaneamente l'imboccatura laterale e una decorazione con scene di caccia e quindi la loro destinazione (interna o europea) permane incerta. Un terzo olifante pure con imboccatura laterale, già conservato nella collezione dei Duchi di Gottorp fin dal 1710 (E. Bassani, W. Fagg, *Africa and the Renaissance...*, cit., n. 202), potrebbe essere uscito dalla stessa bottega.

³² E. Bassani, *African Art and Artefacts...*cit., n. 700-2; E. Bassani, W. Fagg, *Africa and the Renaissance...*, cit., n.111-113; W. Fagg, H. List *Nigerian Images - The Splendor of African Sculpture*, National Commission for Museums & Monuments, New York 1963, fig. 54b.

³³ La *Igbesamwan*, corporazione degli scultori in avorio al servizio dell'*Oba*.

³⁴ L'antica città di Benin nell'attuale Nigeria (i cui abitanti appartengono al gruppo etnico Edo), quando fu scoperta dai navigatori portoghesi alla fine del XV secolo, era la capitale di un regno vasto e potente. La città fu distrutta da una spedizione punitiva britannica nel 1897.

³⁵ J.C. Dark, *The Art of Benin*, Catalogue of an Exhibition of the A.W.F. Fuller and Chicago Natural History Museum: *Collections of Antiquities from Benin, Nigeria*, Chicago Natural History Museum, Chicago 1962, nn. 161, pp. 190-191; A. Duchateau, *Benin Tresor Royal - Collection du Museum für Völkerkunde Vienne*, Musée Dapper, Parigi 1990, p. 57; K. Ezra, *Royal Art of Benin - The Perls Collection*, Met Publications, New York 1992, fig. 28; C. Hess, *Quadrangular Bells*, in *The Art of Power - The Power of Art - Studies in Benin Iconography*, a cura di P. Ben-Amos, A. Rubin, Univ of California, Los Angeles 1983, figg. 83-84-abc; *Kunst aus Benin - Afrikanische Meisterwerke*

aus der Sammlungen Hans Mayer, Museum für Völkerkunde/ Grassimuseum, Leipzig 1994, *passim*; F. von Luschan, *Die Altertümmer von Benin*, II ed, Hacker, New York 1968, *passim*; A. Pitt-Rivers, *Antique Works of Art from Benin*, Dover, New York 1976 (ristampa dell'opera originariamente pubblicata a Londra nel 1900), *passim*.

³⁶ Secondo Barbara W. Blackmun (1983 62-63), l'uso della campana come segnale distintivo di un guerriero invincibile sarebbe stato introdotto nella seconda metà del XVI secolo dall'Oba Ozuola, padre del famoso Oba Esigie (Fagg 1963, fig. 29; F. von Luschan, *Die Altertümmer von Benin...*, cit, *passim*).

³⁷ C.M. Geary, *Early Images from Benin at the National Museum of African Art, Smithsonian Institution*, in «African Arts», XXX/3, 1997, p. 46, fig.5. La probabile copia di un disegno dal vero eseguito nel 1822 (solitamente attribuito all'esploratore italiano Giovanni Battista Belzoni) mostra uno di questi altari su cui sono visibili, accanto alle zanne scolpite e a opere d'arte in bronzo, anche due campane; W. Fagg, *One Hundred Notes on Nigerian Art from Christie's Catalogues 1974-1990*, Quaderni Associazione Poro n. 7, Milano 1991, n. 1.

³⁸ H.J. Drewal, *Arts and Ethos in the Ijebu*, in H.J. Drewal, J. Pemberton III e R. Abiodun, *Yoruba - Nine Centuries of African Art and Thought*, The World Publishing Co., New York 1989, fig. 126; W. Fagg, H. List, *Nigerian Images...*, cit., figg. 63b, 65 F. von Luschan, *Die Altertümmer von Benin...*, cit., fig. 450, tav.95.

³⁹ Le campane hanno forma diversa: una è conica, due sono circolari con profilo concavo, una è a cupola (esiste solo la parte superiore) e una cilindrica (T. Shaw, *Igbo Ukwu*, 2 vols, Northwestern University Press, Evanston 1970, vol. I, pp. 148-151; N.C. Neaher, *Nigerian Bronze Bells*, in «African Arts», XII/3, 1979, pp. 43-44.

⁴⁰ R. Armstrong, *A Possible Function for the Bronze Roped Pot of Igbo-Ukwu*, in «West African Journal of Archaeology», 1974/4, pp. 177-178, citato in N.C. Neaher, *Nigerian Bronze Bells...*, cit., p. 42.

⁴¹ N.C. Neaher, *Nigerian Bronze Bells...*, cit., pp. 44-47.

⁴² F. von Luschan, *Die Altertümmer von Benin...*, cit, *passim*.

⁴³ J.C. Dark, *The Art of Benin...*, cit., nn. 17-18; F. von Luschan, *Die Altertümmer von Benin...*, cit., fig. 636; W. Fagg, *Nigerian Images*, F.A. Praeger, New York 1963, fig. 38b.

⁴⁴ E. Bassani e M. McLeod, *Jacob Epstein Collector*, Associazione Poro, Milano 1989, n. 186; W. Fagg, *Nigerian Images*, cit., figg. 38a e 39; *Kunst aus Benin*, cit., p. 69; F. von Luschan, *Die Altertümmer von Benin...*, cit, *passim*; A. Pitt-Rivers, *Antique Works of Art...*, cit., *passim*.

⁴⁵ J.C. Dark, *The Art of Benin...*, cit., nn. 204-205; A. Duchateau, *Benin Tresor...* cit., p. 83; K. Ezra, *Royal Art of Benin - The Perls Collection*, Met Publications, New York 1992, n.

89-94, F. von Luschan, *Die Altertümmer von Benin...*, cit, fig. 642.

⁴⁶ J. Nevadomsky *The Benin Bronze Horseman as the Ata of Ida*, in «African Arts», 1986, XIX/4, pp. 42-46.

⁴⁷ "... chaque coin est embelli d'une petite tour en pyramide, sur la pointe de laquelle est perché un oiseau de cuivre étendant les ailes" (O. Dapper *Naukeurige Beschrijvinge der Afrikaensche gewesten van Egypten, Barbaryen, Libyen, Biledulgerid, Negrosant, Guinea, Ethiopien, Abyssinie, [...]*, Van Meurs, Amsterdam 1687, p. 307).

⁴⁸ Sulla tavola, inserita nell'edizione in olandese del 1668, sono illustrati anche diversi strumenti musicali. L'autore europeo di questa, tuttavia, non avendo conoscenza diretta degli originali (né il testo fornisce una descrizione precisa) li ha resi, in qualche caso, in modo errato o quantomeno sommario. Ad esempio, non si conoscono trombe con imboccatura apicale provenienti dal Benin, ma solo corni con imboccatura laterale, mentre nell'illustrazione gli strumenti sono suonati mediante un'imboccatura apicale,

⁴⁹ F. von Luschan, *Die Altertümmer von Benin...*, cit, tav. 90.

⁵⁰ A. Duchateau, *Benin Tresor...* cit., pp. 86-87; K. Ezra, *Royal Art of Benin...* cit., nn. 96-97.

⁵¹ J.C. Dark, *The Art of Benin...*, cit., n. 266; F. von Luschan, *Die Altertümmer von Benin...*, cit, *passim*.

⁵² K. Ezra, *Royal Art of Benin...*, cit., fig. 51.

⁵³ J.C. Dark, *The Art of Benin...*, cit., nn. 19-20, 73; J.C. Dark, *The Art of Benin...*, cit., nn. 214-217, 221; K. Ezra, *Royal Art of Benin...*, cit., nn. 26-27, fig.34.

⁵⁴ J.C. Dark, *Benin Art*, Hamlyn, London 1960, figg. 3-4, 9; J.C. Dark, *The Art of Benin...*, cit., n. 26; A. Duchateau, *Benin Tresor...* cit., pp. 61; F. von Luschan, *Die Altertümmer von Benin...*, cit, tav. 39.

⁵⁵ P. Ben Amos, *The Art of Benin*, Thames and Hudson, London 1980, fig. 87; J.C. Dark, *Benin Art...*, cit., n. 26; F. von Luschan, *Die Altertümmer von Benin...*, cit, figg. 223, 313-315, tav. 10C e 10A; A. Pitt-Rivers, *Antique Works of Art...*, cit., nn. 181, 248; J.C. Dark, (*The Art of Benin...*, cit., n. 200) ha identificato nella Collezione Fuller di Chicago, anche un piccolo tamburo (circa 14 cm di altezza) in legno con il timpano in pelle.

⁵⁶ I corni della popolazione Yoruba, pure nigeriana e legata al Benin, hanno l'imboccatura sulla parte concava. Si veda l'esemplare conservato presso il Rietberg Museum di Zurigo, probabilmente risalente al XVII-XVIII secolo.

⁵⁷ A. Duchateau, *Benin Tresor...* cit., pp. 84 e 1991, n. 90; K. Ezra, *Royal Art of Benin...*, cit., nn. 99, 104-105.

⁵⁸ *Kunst aus Benin...*, cit., p. 76.

⁵⁹ J.C. Dark, *Benin Art...*, cit, nn. 23-24.

⁶⁰ F. von Luschan, *Die Altertümmer von Benin...*, cit, tav. 30. Vedi anche A. Pitt-Rivers, *Antique Works of Art...*, cit., pp. 374-375 e M.T. Brincard, (a cura di), *Afrique: Formes*

sonores, (cat. de l'exposition), Leiden, Paris 1990, p. 169.

⁶¹ Una seconda rappresentazione di suonatori di xilofono è conservata presso il Metropolitan Museum di New York.

⁶² Vedi *Selected works from the Collection of the National Museum of African Art*, National Museum of National Art, Washington 1999, vol. 1, nn.1A e 1B.

⁶³ B. de Grunne, *Terres Cuites Anciennes de l'ouest Africain*, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Louvain-La-Neuve 1980, pp. 1. 12.

⁶⁴ B. de Grunne, *Masterhands- Mains de maîtres*, Espace culturel BBL, Bruxelles 2001, cat.1.

⁶⁵ H. Kamer, *Ancêtres M'bembe*, (cat. della mostra), Galerie Kamer, Paris 1974.

Summary

Musical instruments described and illustrated in this article performed in the past an important function in the african world. They accompanied ceremonies, dances and military actions. Alas, few ancient instruments arrived to us.

“Sapientia” al Nord al tempo di Massimiliano I d’Asburgo

Per una lettura contestuale delle immagini

Elena Filippi

C’è un progetto culturale di enorme portata che tiene insieme alcuni lavori düreriani e che rischia di restare misconosciuto. Se è vero, come osserva Panofsky, che la fase più umanistica di Dürer corrisponde agli anni fra il 1512 e il 1518, essa è preceduta da una progressiva consapevolezza dell’artista e da un suo coinvolgimento nelle finalità dell’avanguardia culturale oltremontana almeno dalla fine del Quattrocento, dopo il primo viaggio in Italia. La svolta del 1500 lo testimonia in modo spettacolare:¹ con l’*Autoritratto in pelliccia* il Maestro fissa le idee-guida della sua teoria dell’arte, la sua missione di artista *alter deus* e insieme rende testimonianza della sua fede salda, ispirata alla *conformitas Christi*. Questo suo ritratto non solo rinnova il genere cui appartiene, ma è in grado di compendiare le questioni essenziali che animavano il coevo dibattito culturale in Europa.² Meno di due anni dopo è pronta l’illustrazione della *Philosophia* per Conrad Celtis (1459-1508), primizia del sodalizio tra Dürer e il primo poeta laureato a Nord delle Alpi, le cui ambizioni nel voler determinare un nuovo corso culturale nei territori del Sacro Romano Impero trovarono freno solo a causa della sua prematura morte. Essa costituisce il frontespizio dei *Quatuor libri amorum secundum quatuor latera Germaniae* – in breve, gli *Amores* – offerti a Massimiliano I. L’autore descrive le sue esperienze amorose durante un girovagare per le regioni del regno e raduna osservazioni sui diversi Paesi e genti. Per essere un letterato, fine conoscitore di Petrarca, dei classici e della mitologia, fa specie osservare che il libro apra e chiuda con una lode alla filosofia. Gli argomenti qui proposti intendono portare l’attenzione su un fenomeno epocale, nel quale fu coinvolto anche Dürer e che può essere visto come l’ultimo acuto della stagione eroica dell’Umanesimo.

Translatio sapientiae et artium al Nord

Che la ricerca della *sapientia* animasse il dibattito culturale a cavaliere delle Alpi alla fine del Quattrocento è fatto noto, con apprezzabili approfondimenti in tempi recenti. Nel corso della sua *peregrinatio* in Italia, Celtis conobbe fra gli altri Battista Guarini a Ferrara, Filippo Beroaldo a Bologna, Marsilio Ficino e Giovanni Pico della Mirandola a Firenze, Pomponio Leto a Roma; orientò la sua attività a un rinascita della Germania, sia attraverso lo studio dei classici, sia giocando un ruolo di primo piano come autore, rispondendo a una vocazione alla quale si sentiva legittimato dall’incoronazione poetica imperiale. Fu figura di riferimento nella vita politico-culturale della Corte asburgica, animata dal mecenatismo tecnico-scientifico e artistico di Massimiliano I. Spinto dall’idea di avere una missione da compiere, in linea con la sensibilità del primo Umanesimo tedesco, Celtis voleva reagire al primato degli Italiani attraverso un’opera educativa che rimuovesse la *foeda barbaries* germanica e facesse dei suoi concittadini un popolo più mite e culturalmente preparato. Lo scopo era non solo di eguagliare gli Italiani, ma di superarli, così da guadagnare anche sul piano culturale il rango di legittimi *possessores imperii Romani*. In ciò consiste l’idea di una *translatio imperii*, cui doveva corrispondere una *translatio artium*. A differenza del modello italiano, Celtis proponeva una prassi umanistica che non faceva distinzioni



1. Albrecht Dürer, *Uomini al bagno*, xilografia. 1496. Coll. privata.

fra discipline scientifiche e umanistiche, ammettendo quindi anche poesia, retorica, letteratura ermetica e mitologia. Così la filosofia veniva assimilata alla sapienza umana tout court.³

Intrecciato al tema narrativo degli *Amores* è quello geografico, che serve a descrivere le peculiari qualità fisiche e caratteriali della stirpe germanica,⁴ senza trascurare quelle culturali, con l'intento di correggere il giudizio negativo sui «germanicos» presente nel pamphlet *Germania* del Piccolomini (1457).⁵ Risale al periodo intorno al 1500 anche la stesura di un componimento in 283 versi, la *Germania generalis*, una sorta di studio collaterale alla sua edizione del testo di Tacito (ca. 1500), insieme alla *Norimberga* del 1502, redatta nel solco delle *laudes urbium* di classica e umanistica tradizione. La città natale di Dürer viene stilizzata in modo da reggere il confronto con l'antica Roma e con Gerusalemme. Lo scarto rispetto all'aspetto urbano medioevale si coglie in una precisa modifica dell'*imago urbis* norica fra il 1493 e il 1502. È un messaggio chiaro quello affidato al Maestro anonimo che coadiuva il progetto degli *Amores* nella creazione di alcune xilografie: la nuova Atene, ovvero Norimberga, centro della Germania e dell'Europa, viene riqualificata dalle scritte in greco, mentre non trova più spazio l'apparisciente macchina delle punizioni corporali in primo piano nella tavola del celebre *Libro delle cronache* del 1493.

Il frontespizio degli *Amores* è sintesi densissima di questo nuovo orizzonte culturale. Non è però caso isolato. Se guardiamo alla produzione immediatamente precedente e al percorso düreriano fino alla *Melencolia I* si scopre una trama coerente e consapevole,⁶ di cui qui vorrei rendere conto. Al principio sta una xilografia che Dürer realizzò poco dopo il primo viaggio in Italia. Essa si colloca all'inizio della collaborazione fra l'arciumanista e il Maestro. Il foglio degli *Uomini al bagno* (1496, fig. 1) coincide con il fervore del dibattito sui testi platonici nella città imperiale.⁷ Non è più accettabile il giudizio panofskiano, secondo cui l'opera rientrerebbe nella serie delle pure e semplici scene di genere. Per contro, essa testimonia con la sua ripresa di motivi dall'antico un intento essenziale dell'Umanesimo tedesco, quello di una *translatio artium*, il passaggio cioè di contenuti figurativi dalla classicità all'età presente in Germania e a Norimberga.⁸ Precise richieste culturali furono rivolte all'imperatore dagli ambienti dell'Università di Ingolstadt (dove Celtis insegnava retorica e poetica), località poco distante dal capoluogo norico. Tali aspettative sono tanto più riferibili alla Scuola poetica di Norimberga, nuovo rifugio dello spirito antico, istituito come avviamento allo studio universitario. Celtis sosteneva l'esigenza di un'alternativa al modello medioevale della Scolastica e proponeva un'erudizione ispirata all'unione ciceroniana di *sapientia* ed *eloquentia* sulla base di una conoscenza della letteratura e dei classici, con l'obiettivo di una educazione nazionale. Inclinazione elegiaca, spirito curioso dei fenomeni naturali, compresi quelli che sfuggivano alla *ratio* (astrologia, magia bianca, alchimia), tendenza al panteismo: anche per questo Celtis favorì ricadute sull'arte del suo tempo, non ultima «la nascita della pittura di paesaggio dallo spirito della "Germania illustrata"».⁹

La Scuola poetica di Norimberga (1496-1509) nacque soprattutto per interessamento di Johann Pirckheimer, padre di quel Willibald, appena rientrato in patria dopo aver compiuto gli studi in Italia, che stringerà proprio in questa circostanza un'amicizia con Dürer, che solo la morte dell'artista nel 1528 troncherà in modo drammatico.¹⁰ Prima ancora, però, Celtis aveva fondato la *Sodalitas litteraria Germaniae* (1491), esemplata sull'Accademia ficiniana di Firenze che aveva avuto modo di frequentare nel suo soggiorno italiano.¹¹ Questa associazione culturale, con sedi in varie città dell'Impero (Heidelberg, Worms, Magonza, Ingolstadt, Norimberga, Augusta, Vienna), chiamata poi in suo onore *Sodalitas celtica*, fu il motore del nuovo orientamento della cultura a Nord delle Alpi, volenterosa di promuovere un sapere il più possibile omnicomprensivo, impegnato non soltanto nel recupero dell'eredità degli antichi, nella traduzione e trasmissione di manoscritti greco-latini e

bizantini, nello studio delle lingue, nel mantenimento di un rapporto con la tradizione medioevale, specie per quanto riguarda la mnemotecnica e l'arte combinatoria da un lato, la spiritualità mistica dall'altro lato; ma, al pari, di approfondire gli studi di geometria, matematica ed astronomia. Il tratto distintivo dell'azione degli umanisti tedeschi è la ricerca di un sincretismo capace di far andare insieme la loro profonda fede cristiana, il fervore per la cultura classica pagana e perfino quegli aspetti della filosofia naturale che erano sviluppati dall'astrologia e dall'ermetismo.

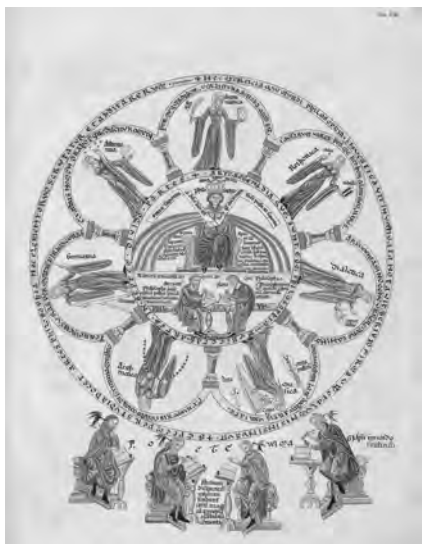
Torniamo alla *Philosophia* del 1502 (fig. 2). L'idea grafica presenta un complesso sistema di rimandi simbolici, cui è affidato il compito di illustrare la concezione che l'arciumanista aveva della filosofia.¹² Intorno alla figura centrale – una personificazione della filosofia nei panni di una giovane che indossa un costume contemporaneo e mostra l'acconciatura tipica delle giovani nubili norimberghesi – è costruito un duplice ordine di citazioni, articolato lungo gli assi principali e lungo le diagonali. La composizione enfatizza la simbologia del quattro – i quattro venti, i quattro sapienti e le regioni del mondo dove operarono, le quattro stagioni; ma lo schema quaternario «riguarda anche lo *status* (in termini di sociologia culturale) di chi nel corso delle varie epoche e nazioni ha professato la 'filosofia'». ¹³ I medaglioni lungo gli assi principali dall'alto e in senso orario nominano gli Egizi e Caldei (Tolomeo); i Greci (Platone); i Romani con Cicerone e Virgilio; infine i sapienti di stirpe germanica, rappresentati da «Albertus». Nel riferimento al grande Alberto Magno risuona l'analogia istituita da Celtis fra il celebrato filosofo del Medioevo – il rifondatore dello *studium universale* – e «Albertus Durerus Noricus», al quale l'umanista in uno dei suoi epigrammi attribuiva sapienza e saggezza al massimo grado. In un altro testo in versi redatto nel 1500, Celtis si rivolgeva all'artista come a un suo pari sul piano del pensiero: «des operam, nostram depinges Philosophiam / Cogita que faciet cuncta sub orbe tibi». L'accento sulla «nostra filosofia» richiama tanto il progetto editoriale comune, quanto la visione del mondo, che i due dividevano.

La sede che ospita questa immagine attesta che la filosofia non è intesa come una disciplina scientifica specialistica, ma «amore per le scienze e la sapienza», che risponde a un generale atteggiamento spirituale e perciò può occuparsi delle cose più diverse. Questa definizione spiega anche la scelta del soggetto della xilografia, anteposta ai testi al modo di una prefazione. Anche i dettagli dell'immagine vanno intesi in questo senso. L'incisione è ben altro che un semplice ornamento del testo. Essa presenta un programma di ampio respiro e si fa carico di chiarire la funzione della filosofia secondo Celtis, il quale ha inteso assumere pittura e grafica al servizio delle nuove idee umanistiche e considerava l'immagine come un mezzo d'informazione alternativo alla scrittura: questo giudizio positivo dell'immagine non poteva che affascinare Dürer, se non anzi diventare motivo di ispirazione. È lecito dunque chiedersi se l'aggiunta di questo complesso manifesto allegorico – esempio unico nella grafica a stampa sino a quella data – non abbia indicato al Maestro la via di una personale elaborazione di concezioni visive dalle molteplici stratificazioni iconografiche, legata ai concetti chiave dell'Umanesimo, quale egli mostra più in là nella *Melencolia I*.¹⁴ Nella concezione della filosofia elaborata da Celtis si profilava già quell'importanza della pittura come mezzo alternativo per giungere al possesso della conoscenza, che Dürer portò a maturazione nelle sue riflessioni teoriche. Con questi presupposti si può allora istituire una relazione fra la *Philosophia* e la *Melencolia* proprio in virtù della capacità dell'immagine di accedere alla conoscenza per una via autonoma rispetto alla scrittura. C'è una quantità di riscontri, per dimostrarlo. Ma occorre arrivarci per gradi, anzitutto dotando di un contesto intenzionale le opere di cui qui si ragiona.

Per comprendere la sostanziale novità della *Philosophia* del 1502 si può accostarla alla personificazione della filosofia nell'*Hortus deliciarum*, un codice al-saziano fra i più importanti del genere letterario relativo all'organizzazione



2. Albrecht Dürer, *Philosophia*, xilografia. Frontespizio per Conrad Celtis, *Quatuor Libri Amorum*, Norimberga, 1502. © Mannheim, Universitätsbibliothek.



3. La scienza, allegorie, filosofia circondata dalle sette arti liberali, incisione su rame di C. M. Engelhardt, 1818, da *Hortus deliciarum* di Herrad di Landsberg. Monaco, Museo Nazionale Bavarese.

4. Cassetta di Celtis, contenitore ligneo per le insegne del *Collegium Poetarum et Mathematicorum*, ca. 1508. © Archiv der Universität Wien.



del sapere nel Medioevo (fig. 3): qui essa appare come una regina, circonfusa di un'aura sacrale al pari dell'immagine della Chiesa di cui è il corrispettivo sul piano della cultura. Come dalla Chiesa provengono i sette sacramenti, così dal seno di Filosofia fluiscono sette zampilli, principio delle sette arti liberali.¹⁵ Filosofia porta una corona con tre teste, che segnalano la classica tripartizione in *ethica, logica, phisica*.¹⁶

Nell'impianto del 1502 la filosofia, le arti e i sapienti sono disposti secondo una differente strategia culturale. Il richiamo a una tradizione illustre, quella che discende dalla boeziana *Consolatio philosophiae*, si sposa qui a motivi originali. Filosofia è ancora presentata come una regina, ma l'aura religiosa è svanita e lascia il posto a una visione più secolare della regalità, e al posto della tradizionale sfera del mondo, la sua mano destra regge tre libri che simboleggiano la filosofia razionale, naturale e l'etica (il corrispettivo della corona 'tricipite' dell'*Hortus*). Rispetto alla tradizione medioevale spicca la presenza dei *sapientes*, non disposti orizzontalmente e in modo sincronico, com'era consuetudine, bensì circolarmente, in una prospettiva diacronica che va ben oltre la pura e semplice successione temporale.

Dal busto di *Philosophia* scende una specie di stola, in cui è inserita una serie di iniziali, che stanno verosimilmente a indicare il percorso ascendente di conoscenza dalla filosofia alla teologia, anche se si sono date altre interpretazioni. In questo spazio verticale sono disposte le iniziali del *trivium* e del *quadrivium*, secondo uno schema che ricompare sulla cosiddetta "cassetta di Celtis" realizzata nel 1508 e conservata ancor oggi presso l'Archivio dell'Università di Vienna (figg. 4-5). La fascia può essere letta come la *scala artium* che percorre verso l'alto la via della sapienza,¹⁷ oppure, discendendo per gradi, come il diffondersi degli effetti della stessa sapienza. La vistosa collocazione del monogramma düreriano alla base del percorso fanno sì che l'artista sia immediatamente coinvolto nel discorso scientifico e negli obiettivi. Non dimentichiamoci l'epigramma in lode dell'artista incentrato sul paragone fra Albrecht Dürer e il domenicano Dottore della Chiesa Alberto Magno. Dürer gli viene accostato per almeno tre aspetti: l'omonimia, l'erudizione e la dote divina. L'artista viene immortalato come una reincarnazione di Alberto Magno e collocato nella evoluzione della linea della tradizione del Medioevo germanico cristiano. Per questa via Celtis inserisce il Maestro di Norimberga nel suo grande programma umanistico di una *translatio artium*, da lui esposto, come detto, già nella sua *lectio inauguralis* del 1492.¹⁸ Si faceva così portavoce di quegli umanisti suoi conterranei che non volevano soltanto imitare gli Italiani, ma saldare la rinascita dell'antichità al programma nazionale. E – nota bene – fu Dürer il primo a Nord delle Alpi a parlare di «rinascita»! Continuando la tradizione teologico-politica della *translatio imperii* (da quello romano al SRI), anche l'arte e la filosofia dovevano seguire lo stesso corso, in modo che la tradizione antica conoscesse una nuova vita entro un contesto cristiano guidato dall'azione di Massimiliano I d'Asburgo.¹⁹ L'iscrizione superiore della *Philosophia* dà voce a questa agognata *translatio*: «Sophiam me Graeci vocant, Latini sapienciam / Egipcii et Chaldei me inuenere Greci scripsere / Latini transtulere Germani ampliavere». ²⁰ I Germanici, rappresentati da Alberto Magno, hanno il compito non soltanto di alimentare la sapienza capitalizzata dagli Antichi, ma anche – ecco la missione – di incrementarla (*ampliavere*).

L'eccezionale paragone fra *Albertus Durerus* e *Albertus Magnus* doveva significare per l'artista trentenne non solo un lusinghiero riconoscimento, ma al pari una sfida impegnativa, che lo chiamava a far crescere ancora la propria tradizione di appartenenza. Al Maestro non mancava tuttavia, oltre a indubbia ambizione, una nuova consapevolezza dello status dell'arte. Occorre allora ripensare il suo approccio al Rinascimento italiano a partire dal suo secondo viaggio alla luce di queste pulsioni e di queste novità.²¹

Nello stesso contesto vede la luce una xilografia realizzata da Hans Burgkmair il Vecchio (1506/07), sempre su invenzione di Celtis, che appartiene a

questo orizzonte di intenti. Essa è un manifesto celebrativo della fioritura delle arti e del sapere sotto la regia di Massimiliano I (fig. 6),²² e a mio avviso funge da *trait-d'union* contestuale fra la *Philosophia* e la *Melencolia I*, sia pur secondo un disegno più scopertamente propagandistico.²³

Verso il 1501/02 Celtis aveva fortemente voluto la nascita di un *Collegium poetarum et mathematicorum* – anch'esso sotto il patronato imperiale – che avrebbe fatto di Vienna la capitale degli studi umanistici.²⁴ Fu solo la sua precoce morte nel 1508 a interrompere questo processo, ma già nel 1512 esso riprendeva vigore: si pensi all'incarico imperiale affidato a Pirckheimer e a Dürer per l'edizione degli *Hyeroglyphica* di Orapollo, in un lasso di tempo già prossimo alla elaborazione della *Melencolia I*, «che perciò è forse più 'vicina alla Corte' di quanto non si potrebbe immaginare».²⁵

Davanti al corpo nero dell'Aquila imperiale si dipana un programma puntualmente codificato nell'impianto figurativo della fontana: la parte destra, di natura araldica, è occupata da medaglioni raffiguranti i sette giorni della Creazione cui fanno da contraltare le sette arti meccaniche. Ai piedi della fontana, viene rievocato il Giudizio di Paride, sopra il quale sono disposte in cerchio le sette arti liberali, cui presiede la *Philosophia* in trono che domina su una veduta di Vienna, sua futura dimora. Dal fonte delle Muse, si spande l'acqua – il nutrimento – verso tutti i punti cardinali. Sovrasta tutto Massimiliano I, collocato sul tripode, nei panni di Apollo. Incrociando le diagonali della xilografia, la testa di *Philosophia* si trova perfettamente al centro, ricordando con ciò il precedente düreriano di pochi anni prima.

Effetti della circolazione libraria

Si è visto che già nel 1502 Dürer ha familiarità con una concezione della filosofia che abbraccia in sé le arti liberali, la geometria, l'astrologia e l'astronomia, come pure la giurisprudenza, che è parte della retorica, l'osservazione della natura e persino l'esperienza alchimistica, secondo la tradizione scientifica tedesca.

Giova qui recuperare un altro frontespizio. Al tempo del giovane Dürer era molto diffuso nelle scuole in Germania un compendio di filosofia, all'epoca ancora creduto opera di Alberto Magno, che oggi la critica ascrive a un suo discepolo, Albertus de Orlamünde. Il titolo del codice spiega l'accesso facilitato ai temi trattati: *Philosophia pauperum*,²⁶ sicché anche chi fosse stato privo di conoscenze approfondite avrebbe potuto trovare soddisfazione nelle spiegazioni. Più interessante è però per noi il frontespizio, presente fin dalla sua prima edizione a stampa del 1493, cui seguì una edizione veneziana nel 1496. A inizio del Cinquecento nuove edizioni si susseguono; tutte riprendono la xilografia di apertura:²⁷ al centro è *anthropos*, l'uomo. I quattro elementi si trovano distribuiti, sempre in posizione centrale, fra l'emisfero dove regna il buio della notte e quello in cui domina la luce del sole. A far da cornice sono le quattro fonti del sapere, simboleggiate da una bilancia, un compasso, un regolo. Non sfugge una certa analogia fra questo frontespizio e quello del 1502: comune è l'insistita simbologia del quattro, comune l'intento pedagogico-didascalico, come pure il tentativo di individuare nella filosofia naturale una chiave per la più ampia decifrazione del mondo e dell'uomo, in cui anche le arti liberali hanno una funzione essenziale.

Un riferimento imprescindibile nel contesto della circolazione libraria e dei modelli figurativi del nuovo sistema del sapere a Nord delle Alpi è legato al nome di Gregor Reisch (ca. 1467-1525). Fu il più influente enciclopedista tedesco del Cinquecento. A lui si deve la *Margarita Philosophica*, la cui prima edizione ufficiale risale al 1503. Reisch iniziò a collaborare assiduamente con l'imperatore dal 1510.²⁸ La *Margarita* di Reisch contribuì per oltre cinquant'anni in modo notevole alla diffusione del sapere. L'opera, infatti, ebbe



5. Cassetta di Celtis, part. *Philosophia*.

6. Hans Burgkmair, *L'aquila imperiale con allegorie del "Collegium poetarum et mathematicorum", la fontana della vita, le Muse, la Filosofia con le sette Arti Liberali, Paride dormiente e Mercurio*, xilografia, ca. 1507, da H. Schrader, *Sinnbilder des Reiches*, München 1938, ill. 25.



grande successo sia per la forma accessibile, sia per la relativa brevità, sia anche per le molte illustrazioni che ne accrescono la funzione didattica, per cui veniva consigliata come manuale nelle scuole.²⁹ Il programma ivi contenuto è in linea con gli intenti culturali di Massimiliano I e di Celtis. Quanto al titolo, l'autore ha in mente gli adolescenti inesperti, ai quali anzitutto si rivolge l'opera, «*epitoma omnis philosophiae*», compendio di tutta la filosofia. È chiara la volontà di mettere a disposizione una *summa* delle scienze umane, le quali vengono annoverate tutte nell'ambito della filosofia. Si tratta davvero della prima enciclopedia illustrata a stampa della storia moderna!³⁰ Nell'edizione strasburghese del 1504 la *Margarita* presenta una personificazione della filosofia un po' diversa. La cucitura sulla veste allude alla visione di Boezio visitato in carcere da *Philosophia*. Sul bordo inferiore della sua veste si scorge un P greco (*praxis*); su quello superiore una Theta (*theoria*); in mezzo sono allusi i pioli di una virtuale scala, che rappresentano le arti attraverso le quali è dato di ascendere a una conoscenza superiore. I tre volti di *Philosophia* indicano le tre discipline principali in cui la tarda antichità soleva articolare la filosofia.³¹ Sette personificazioni delle arti liberali circondano la figura con i loro strumenti distintivi. L'insieme delle figure è racchiuso in un cerchio. Negli angoli inferiori Aristotele rappresenta la filosofia naturale e Seneca la morale. A fare da contraltare all'antichità pagana sono le presenze, sulla parte superiore del foglio, dei quattro Padri della Chiesa. A coronamento del tutto la colomba dello Spirito santo, che evoca la «*philosophia divina*». A partire dall'edizione del 1508 viene proposto un frontespizio alternativo: Filosofia è coronata, in trono, con scettro e libro; al suo fianco un cane; dal suo ventre esce un fusto rigoglioso, esemplato su un passo di Isaia (albero di Jesse). Accanto alle *artes* sono anche tre allegorie maschili, le parti della filosofia. Inoltre, Filosofia è presentata come una *magistra turbae philosophicae*. Nella redazione del monogrammista MW, autore delle tavole xilografiche di corredo al testo, non c'è ambizione di originalità. S'inserisce nei topoi delle raffigurazioni delle arti liberali. Le immagini s'inseriscono nel discorso enciclopedico risolvendo in termini figurativi efficaci i concetti di totalità e perfezione del sapere. All'interno del compendio di Reisch si trovano più illustrazioni che devono essere state ben note a Dürer e anzi fonte per lui di ispirazione. Riprendendo motivi presenti in questa e in edizioni successive, Dürer fa propria in modo originale questa concezione del sapere nell'impianto della sua *Melencolia I*, che da questo punto di vista può anche essere letta come una sorta di enciclopedia del sapere.

Anni di sperimentazione e propensione al sincretismo

Fra il 1512 e il 1515 il mecenatismo imperiale favorisce progetti audaci e sperimentali, finalizzati a un intenzionale rinnovamento della comunicazione mediatica. Nel momento in cui lo *Universalhumanismus* così voluto da Celtis riprendeva fiato e sostanza a Corte, Dürer ne veniva chiamato a far parte da protagonista. Si trattava di metter mano alla grande visione dell'idea di Impero e di mondo cristiano che il sovrano voleva tradurre in immagine da trasmettere ai posteri. Massimiliano I non si limitò al ruolo di committente, ma volle interagire in misura determinante con le fasi di gestazione delle diverse opere, intervenendo personalmente nell'atto della loro creazione.³² Prendiamo le mosse dal meno appariscente di tali progetti, un *Libro di preghiere* in lingua latina, con una tiratura limitata a 10 esemplari (1513).³³ Uno di questi venne corredato di fini disegni a margine da Albrecht Dürer e altri artisti di punta intorno al 1514/15.³⁴ Balza agli occhi una dissonanza fra il carattere goticeggiante prescelto dal segretario di Massimiliano – «dall'intonazione deliberatamente arcaica [a imitazione] dei manoscritti liturgici della prima metà del '400»³⁵ – e quei motivi iconografici contenuti nel volume, che

trasudano classicità pagana: vasi, candelabri, sfingi e putti, mascheroni dai volti grotteschi, colonne dalla trasgressiva statica, già in odore di anticlassicismo. Sono episodi in cui ne va di un monito morale, laddove la potenza evocativa delle immagini ha il compito di mostrare la vittoria delle forze spirituali sul male. Ricordo il commento panofskiano, secondo cui tale esortazione «è espressa per via di allusione mitologica da disegni che sono stati detti “sorprendenti in un Libro di preghiere cristiano”».³⁶ Su tutti fa specie l'episodio con il tema erculeo. Ma la presenza di Ercole in questa sede in realtà non sorprende. La storia della sua trasformazione da eroe dell'umanità pagana a eletto modello di virtù cristiana è costellata di tappe sintomatiche. Poeti e storiografi, intenti a celebrare la dignità imperiale, trovarono quindi un ampio repertorio su cui lavorare, per esaltare perfino i lati più difficili del temperamento del sovrano. Vede la luce in questo clima (ca. 1500-1502) un foglio sciolto che presenta Massimiliano come *Hercules Germanicus*.³⁷ L'idea di un Ercole germanico si deve alla riscoperta della *Germania* di Tacito nell'Umanesimo italiano. Celtis pubblicò un'edizione viennese della *Germania*, nel cui terzo capitolo si narra della presenza di Ercole al Nord. L'allusione si comprende nella logica della *translatio*.³⁸ Il consesso degli umanisti che frequentavano la Corte riponeva grandi aspettative nell'azione di Massimiliano, salutata come novella *aetas aurea*.³⁹ Allo scopo venne potenziata proprio la retorica dell'*Hercules Germanicus*,⁴⁰ il semidio lottatore audace, dominatore di regni e dispensatore di pace, salvatore della scienza e delle arti.⁴¹ A questo orizzonte di senso ci riporta anche la *Porta trionfale o dell'Onore*: un'impresa senza precedenti, spettacolare rielaborazione del motivo dell'arco trionfale all'antica, in forma però di una gigantesca xilografia, composta da oltre 190 blocchi, riuniti poi insieme a formare un'imponente portale a tre fornici, su cui si dispiegano storie della vita di Massimiliano e dei suoi antenati insieme a complesse allegorie.⁴² Questa struttura fantastica si avvale di tutti i possibili strumenti di glorificazione e articola il tema caro al Sacro Romano Imperatore di una Europa cristiana sotto la sua guida (nel segno dell'ordine dei cavalieri di San Giorgio riportato a nuova vita),⁴³ nutrita al tempo stesso di eredità sapienziale, di una *prisca theologia*, di classicità pagana, non meno che dalla cultura cavalleresca cortese.⁴⁴ Questo sovrano è posseduto dall'idea dell'«ewige Gedechnus», di riuscire cioè ad essere ricordato presso i posteri in misura indelebile.

Sulla sommità dell'imponente arco trionfale sta una *aedicula* o tabernacolo, che accoglie il *Mistero delle lettere egizie*. A prima vista non si scorge che Massimiliano in trono; a guardar meglio, emergono dettagli curiosi: il Kaiser non è assiso su un trono regale, ma siede sopra un leone e del canniccio; si attorciglia al suo scettro un serpente e un basilisco sovrasta la corona. Intorno al sovrano stanno un gallo, un toro, un cane ammantato di stola, un leone, un altro serpente e una gru.⁴⁵ Più enigmatico ancora è quel paio di piedi che spuntano sotto i calzari di ferro della sua persona. Già ai tempi di Dürer questa scena doveva costituire un rompicapo. La soluzione del rebus è nel commento sottostante l'intero complesso: «Nel tabernacolo al di sopra del titolo c'è un mistero delle antiche scritture egizie che provengono dal re Osiride». La ricerca di un linguaggio autentico, immediato specchio della verità, trovò appagamento nel geroglifico egiziano, letto in chiave neoplatonica (il segno come archetipo delle cose). Nella *Porta dell'Onore* esso occupa una posizione centrale, proprio nel tabernacolo: luogo sacro e precluso al volgo. Si tratta di uno dei miti fondativi del sapere in Oriente. L'adozione del mito sembra poter soddisfare un parallelismo: così come delle cose comuni e consuete si parla con la lingua corrente, a quelle superiori e ineguagliabili si allude tramite uno strumento degno della divinità, come appunto il linguaggio dei geroglifici. In stretta relazione con la *Porta dell'Onore* sono gli *Hieroglyphica* di Orapollo. Su incarico imperiale Pirckheimer aveva tradotto il manoscritto dal greco in latino, mentre a Dürer era toccato dare una veste figurativa ai

geroglifici spiegati nell'originale, in sé privi di immagini.⁴⁶ Ritenuti il frutto di una conoscenza arcaica, segreta e sacra, essi contengono un'interpretazione simbolica di ideogrammi. La scoperta di questo testo risale al 1419. Dal tardo Quattrocento esso divenne molto popolare fra gli intellettuali,⁴⁷ ed esercitò una larga influenza sul simbolismo rinascimentale a partire dalle tavole della *Hypnerotomachia Poliphili*, in possesso fra l'altro sia di Pirckheimer che di Dürer. L'imperatore promosse nel 1512 una edizione illustrata degli *Hieroglyphica*, che non fu però portata a termine.

Pensare per immagini

È importante ricordare che all'inizio del Cinquecento si riteneva che gli Egiziani fossero stati gli scopritori della filosofia e avessero depositato le loro verità non già in parole, ma in immagine. Questo giudizio sul patrimonio sapienziale degli antichi, cui si affiancava allora una nuova consapevolezza circa le potenzialità dell'immagine, dischiudeva possibilità inusitate per il linguaggio artistico. Dalla fine del Quattrocento nei territori del Sacro Romano Impero viene perseguita un'idea di filosofia nella accezione assai ampia di una educazione (*Bildung*), la quale abbraccia le diverse discipline scientifiche e le attività pratiche. Strumento privilegiato diventa appunto l'immagine – il *Bild* – proprio grazie alla sua natura polisemica. Portavoce di questa esigenza fu già Leon Battista Alberti. Così nel *De re aedificatoria*: «Et io starò a riguardare una pittura, [...] forse con non manco piacere d'animo che io mi stia a leggere una buona historia: l'uno et l'altro è pittore, l'uno dipinge con le parole, et l'altro col pennello, l'altre cose sono ad amenduoi pari et comuni, nell'una et nell'altra si ha di bisogno di grandissimo ingegno, et di incredibile diligentia. Ma io vorrei che ne Templii, et ne le mura, et nel pavimento non fusse cosa alcuna, che non fusse tutta filosofia».⁴⁸ Ciò che ispira l'assunto albertiano è la coerenza della cosa in sé e il linguaggio che ne esprime i contenuti. Anche un altro grande umanista, il matematico, filosofo e teologo Cusano ha segnalato che talvolta ragionare per immagini è la via più utile per esprimere l'ineffabile.⁴⁹ Nella seconda metà del Quattrocento il desiderio di trovare strumenti linguistici adeguati agli orizzonti del pensiero si fa più urgente e trova rispondenza nell'interesse di Ficino per la potenza evocativa dei *phantasmata* e della *vis imaginativa*. Della questione ci si occupa anche in seno alla *Sodalitas celtica*. Uno scritto privo di data e firma, ma coevo al magistero düreriano intorno al 1513, riporta quanto Celtis in un'occasione dichiarò a difesa la sua opera. Si tratta di una *Protestatio* indirizzata a Thomas Reschius, professore della Facultas Artium di Vienna e amico del poeta, la quale contiene un chiarimento sostanziale: Celtis illustra la sua «opera» e la sostiene contro un supposto detrattore. La replica dell'arciumanista è illuminante: il poeta è capace di rappresentare non solo l'effimero quotidiano e il fantastico, ma anche il divino e le leggi senza tempo della natura. Ritrarre (*effingere*, *depingere*) le persone nella loro disposizione – afferma Celtis – ha a che fare con pensieri e sensazioni, e ne riproduce le espressioni in conformità al loro carattere, cercando che l'imitazione sia quanto mai viva: «così come Salomone presenta la Chiesa in veste di donna amata, ugualmente si può dire del poeta che egli abbia ricondotto ogni cosa alla filosofia [*poeta omnia ad philosophiam retulisse*]».⁵⁰ A queste parole fa da pendant ideale il frontespizio degli *Amores*: «Ciò che il cielo e la terra, aria e acqua abbracciano, / Anche ciò che agisce nella sfera umana, / E ciò che, focoso, il Dio crea in tutto l'universo: / Io, Filosofia, tutto ciò abbraccio nel mio petto». Questi versi annunciano in modo inequivocabile la concezione della filosofia presso la *Sodalitas celtica* e ne promuovono la componente figurativa. La multiformità del reale e della natura umana è qualcosa che un artista è in grado rappresentare in modo immediato in virtù dei suoi strumenti. Quanto Dürer rivendicasse tale capacità espressiva alla

sua arte e difendesse questa tesi dalle provocazioni di Pirckheimer, si può ricavare dal ricordo delle loro dispute: «Quando Dürer attaccava energicamente Pirckheimer e questi replicava negando quanto da lui esposto, iniziava una sorta di lotta fra galli da combattimento. Pirckheimer si accendeva d'ira e spesso se ne usciva con espressioni del tipo: "No, questa cosa non può essere dipinta". Dürer lo contrastava risoluto: "ma nemmeno ciò di cui parli si lascia dire a parole, figuriamoci se mai lo si possa formulare in pensieri!"» – così il genero di Melantone.

Il Maestro ha fatto proprie con la *Melencolia I* le istanze programmatiche di una rinascita della *sapientia* al Nord, certo al modo originale di chi forgia immagini. Non è però nella commistione di elementi che egli mostra del genio; di fatto, questa è propria di una concezione ampia della filosofia in auge agli albori del Cinquecento. L'abilità di Dürer sta piuttosto nel modo in cui ha reso manifesto questo fenomeno. Sotto questo riguardo ha ragione Panofsky quando sottolinea che qui ne va di una felice commistione di più tipi, proprio in quanto la filosofia coeva è un contenitore che raccoglie, tiene insieme e orienta più discipline.

L'architettura del sapere

Motivo dominante nel contesto della riflessione sulla sapienza fra tardo Medioevo e prima età moderna è l'«architettura del sapere».⁵¹ Proprio al volgere del Quattrocento, quando erano in gestazione gli *Amores*, in Germania trovava larga diffusione il manuale già ricordato, la *Margarita philosophica*. Con i vari frontespizi Reisch prende le distanze dalla tradizionale illustrazione di manoscritti, aprendo la strada a un'evoluzione il cui successo sarebbe durato fino al Settecento. Nelle molteplici edizioni che la fortunata opera ha avuto fra il 1503 e il 1512, nessuna ha illustrazioni uguali alle altre. Fino al 1508 la personificazione della Filosofia mostra un libro squadernato, ha scettro e corona. Altri motivi di interesse offre il frontespizio della *Margarita philosophica cum additionibus novis* del 1508.⁵² La regina delle scienze umane offre un libro aperto, le cui pagine si materializzano nella loro naturalistica fisicità e svolazzano, nel mentre un gruppo di interessati lettori, tra cui una donna, vi si accosta spronato dai modi invitanti di Filosofia dal cui ventre, per innesto di un altro tipo iconografico (l'albero di Jesse, l'albero della vita), si diparte un grosso tronco, le cui ramificazioni raccordano le varie discipline alla *scientia universalis*. Al colmo di questa pianta viva, nel punto più vicino alla dimensione divina, sta la filosofia naturale, che, come noto, detta i principi della morale. Le illustrazioni della *Margarita* hanno peculiare rilievo in questa sede. Dürer dovette essere stimolato dall'iniziativa editoriale di Reisch, proprio mentre era intento con Celtis ad analogo progetto.

Nel primo frontespizio dell'edizione friburghese del 1503, le arti liberali si raccolgono intorno a *Philosophia* che mostra tradizionali attributi. Nel cerchio che racchiude tutte le *artes* stanno in basso: «Retorica, Grammatica, Aritmetica, Musica, Geometria, Astronomia»; sopra: «Philosophia triceps: naturalis, rationalis, moralis – HVMANAR. RERUM». Agli angoli, da sinistra a destra, sono Aristotele e Seneca; più in alto, da destra a sinistra, Ambrogio e Agostino.

Vi sono vari elementi di analogia fra il corredo d'immagini della *Margarita* e il bulino magistrale del 1514. Oltre al caso del *typus Geometriae*, su cui si sofferma Panofsky (fig. 7),⁵³ mi pare non meno interessante il *typus Grammaticae* (fig. 8). Tanto qui come nel bulino düreriano del 1514 il cartiglio è collocato in alto a sinistra; un edificio tipologicamente riconducibile alla torre delle scienze mostra una precisa affinità fra le due incisioni. Nella tavola usata da Reisch convergono visivamente concezioni che ricorrono nell'impostazione della *schola palatina*: un'architettura turrita i cui livelli sono occupati da importanti autorità delle *artes liberales* nonché, in cima, della teologia e della



7



8

7. *Geometria*, xilografia. Da G. Reisch, *Margarita philosophica*, 1504. Coll. privata.

8. *Grammatica*, xilografia. Da G. Reisch, *Margarita philosophica*, 1508. Coll. privata.

metafisica. Alcuino, a cui Carlo Magno affidò il rinnovo del sistema educativo – la *schola palatina*, per l'appunto – aveva recuperato allo scopo una suggestiva immagine dal *Libro dei Proverbi*: «la Sapienza ha edificato qui la sua casa». Egli paragonava le sette arti liberali ai sette gradi della filosofia, per mezzo dei quali l'allievo veniva guidato dal maestro ad apprendere i contenuti della sapienza. L'accesso alla torre delle scienze, che impalca l'ascesa dalla grammatica al sapere speculativo (teologia), si trova in basso a sinistra, ma l'allievo non è in grado di fare il suo ingresso da solo. Lo introduce al tempio del sapere Nicostrata, inventrice della scrittura latina. Al discente porge la tavola dell'alfabeto: la lettura e l'esercizio grafico sono il presupposto del cammino formativo. Segue poi la grammatica, spiegata da Donato nel piano più basso, che regge una bacchetta, mentre al piano superiore Prisciano insegna agli allievi la lingua più colta e ricercata. L'ascesa comincia con il *trivium*, per passare poi – attraverso aritmetica, musica, geometria e astronomia – alla filosofia vera e propria rappresentata, al vertice della torre, da Aristotele e Seneca, esponenti della filosofia della natura e della filosofia morale, mentre Pietro Lombardo incarna la teologia sistematica o metafisica e spicca sulla sommità dell'edificio. Rispetto a questo apparato, tuttavia, la soluzione düreriana offre una potente carica innovativa.

Anche per *Melencolia I* si possono individuare suggestioni iconiche (fig. 9). A partire almeno da Boezio la rappresentazione dell'ascesa del pensiero filosofico fino alla sfera divina ha segnato la cultura occidentale. Non solo nell'immagine della scala a pioli, che si trova nel suo *De consolatione philosophiae*, ma anche e più ancora in quella della torre o della montagna (o nella combinazione di entrambe) veniva visualizzata l'idea della graduale approssimazione alla *sapientia divina* grazie al progresso delle conoscenze e alla riflessione personale. Analogamente, la scala di Giacobbe fa parte integrante della storia della metafora in Occidente. Essa è un ottimo esempio di traduzione in immagine di un discorso radicato nella tradizione della parola parlata e scritta ed è un potente veicolo dell'immaginario collettivo circa le attese sulla possibile ascesa al Cielo, sulle modalità e le insidie che vi sono connesse.⁵⁴ Il possibile perfezionamento dell'umanità espresso tramite questa visione trova diffusione soprattutto grazie a due prontuari di vita monastica, la *Regola benedettina* e la *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco. Nel Medioevo questo soggetto conosce vario uso anche fuori dall'ambito claustrale. Tre sono i modelli principali: la *Scala delle Virtù*, la *Scala della Sapienza* e la *Scala dell'ascesa mistica dell'anima a Dio*. L'ascesa risulta effettivamente percorribile, dato che vengono indicate figure pronte a salirvi. Tuttavia, il successo viene prospettato solo a chi la affronta piolo dopo piolo, tappa dopo tappa. L'idea dell'ascesa al luogo della sapienza trova la sua ricaduta in immagine nel motivo della *turris sapientiae*, un soggetto che si afferma fra il XIII e il XV secolo. Una xilografia della seconda metà del Quattrocento mostra l'architettura della torre della sapienza, i cui elementi recano iscritti nomi di virtù e regole di vita, la cui disposizione secondo importanza segue appunto un schema architettonico. Tale disposizione nello spazio ha un'importante funzione mnemotecnica e didascalica.

A Boezio e alla sua allegoria si rifanno molte miniature realizzate nei territori dell'Impero.⁵⁵ Un codice oggi a Lipsia contiene una illustrazione della filosofia che tiene insieme il motivo della scala e l'idea delle *artes* come via ascendente, già presente in Alcuino.⁵⁶ Nei commenti a Boezio sono due i presupposti per il raggiungimento della sapienza: specifiche doti naturali e una guida verso la conoscenza che deve essere affidata ai «philosophi, amatores sapientiae». Immediata restituzione visiva della via ascensionale a sette gradini, al cui termine sta la casa della sapienza, è una xilografia contenuta nel *De ascensu et descensu intellectus*, un'opera scritta da Raimondo Lullo per i laici desiderosi di acquisire la *scientia*. L'edizione del 1512 ebbe grande fortuna nel primo Cinquecento proprio in Germania.



9. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, bulino, 1514. © Archivio fotografico Musei di Arte Antica Ferrara.

L'educazione artistica

Anche nella *Melencolia I* scorgiamo una scala con sette pioli e dietro le figure umane una porzione di edificio (*turris sapientiae*?). Se si tracciano le diagonali del foglio, esse s'incrociano appena al di sotto del putto, che occupa dunque il posto mediano e d'onore nella composizione. Gli oggetti che egli regge acquistano così particolare evidenza. Egli è intento a tracciare segni. Riandiamo alla tavola col *typus Grammaticae* di Reisch: potremmo analogamente dire che qui il putto è alla 'grammatica', affronta l'ABC nel percorso di istruzione anche artistica. C'è poi un altro elemento significativo. Nell'Umanesimo era opinione condivisa che la *tabula ansata* di classica memoria corrispondesse a una *tabula rasa*, da immaginare sia come metafora dell'anima, sia anche dell'ispirazione artistica intesa come *inventio*: la tavoletta di cera era infatti usata per abbozzare e inventare, in quanto risultava agevole cancellare, riscrivere o ridisegnare. Nel 1446 Guarino Guarini, rifacendosi alla retorica di Quintiliano, la applicava per la prima volta all'arte figurativa: il pittore deve vedere con l'occhio interiore (*inventio*), reperire quindi una sintassi efficace (*dispositio*) per giungere a una compiuta realizzazione (*elocutio*).⁵⁷ Il putto è

alato, perché ad un tempo metafora dell'anima,⁵⁸ ma le sue ali sono ancora piccole, la sua mano non è virtuosa – tiene infatti il bulino in modo poco consono. Esso si trova non a caso a ridosso della *scala sapientiae*. Sulla scorta di una tradizione che risale a Socrate e che attraversa tutto il platonismo, fare filosofia significa prendersi cura della propria anima. Non deve andare smarrito il comune denominatore che tiene insieme le esperienze creative nate nel contesto della cerchia umanistica intorno all'imperatore. Come visto, il concetto-chiave è *Bildung*.

L'edizione del 1508 della *Margarita* accoglie un inserto di geometria e rudimenti di prospettiva redatto dal cartografo Martin Waldseemüller, con ampio corredo di immagini. Il fatto coincide con il proposito di Dürer di mettere a punto un trattato sulla pittura, che prevedeva informazioni di geometria coadiuvate da schemi e un lessico alla portata di chi provenisse dall'ambito artigianale o fosse alle prime armi, al pari della compilazione di Reisch con l'integrazione appena menzionata. Intorno al 1508 il Maestro comincia a progettare un manuale di pittura.⁵⁹ Insieme a una esposizione dei fondamenti della materia (proporzioni, prospettiva, colori), esso avrebbe dovuto contenere un progetto educativo per pittori in erba, indice dell'impegno pedagogico düreriano:⁶⁰ oltre ad un lessico accessibile voleva trasmettere ciò che per lui costituiva la bussola di un'arte fatta «di carne e di Vitruvio», ossia di teoria e prassi. Che il tema educativo avesse per lui decisa priorità lo testimonia fra l'altro *Il maestro di scuola*, un foglio sciolto stampato nel 1510 con un testo in versi da lui stesso composto.⁶¹ Recenti indagini consentono di stringere l'argomentazione sulla centralità del tema educativo in Dürer. Se già era stata colta l'influenza del *De vita triplici* di Ficino per l'ambito medico e pedagogico nella sua Norimberga, si registra la convergenza anche di altri fattori: l'impegno per una riforma pedagogica nella città imperiale a inizio Cinquecento, in concomitanza con l'esperimento della *Poetenschule*; l'esigenza düreriana di promuovere un'idea di tirocinio per gli artisti in erba, comprensiva di una formazione più ampia. È stato poi individuato quello che ragionevolmente potrebbe costituire «il veicolo di tutte le idee provenienti dalla produzione pedagogica italiana quattrocentesca che ritroviamo nel promemoria [düreriano] del 1508, un testo scritto da una figura-chiave per l'Umanesimo tedesco e presente in maniera massiccia nell'ambiente norimberghese: [... il] *De liberorum educatione* di Enea Silvio Piccolomini»,⁶² all'epoca segretario imperiale. Come scrisse il grande pedagogo Jacob Wimpfeling in uno dei suoi trattati uscito a stampa nel 1505 col titolo *Adolescentia*,⁶³ da quel momento lo scritto del Piccolomini assurge a vera e propria autorità in materia, specialmente a Norimberga dove trova eco significativa.

In quanto personificazione della filosofia, intesa nell'età di Celtis come ciò che riunisce in sé le scienze e le arti conferendo loro un indirizzo comune, è dunque comprensibile che la figura düreriana sia insieme una *Geometria* (Panofsky), una *Astrologia-Astronomia* (Schuster) e anche una metafora dell'anima umana (Richter). Cosmologia, astrologia e dottrina dell'anima erano strettamente correlate all'inizio del Cinquecento. Qualunque sia stata la sollecitazione decisiva a propiziare l'invenzione della *Melencolia I*, la rosa di nomi convocata dalla critica coglie il fondo filosofico di quest'opera.

Rispetto alle personificazioni della filosofia della tradizione medioevale, Dürer opera qui scelte inusitate, in quanto la priva dello scettro e le pone in capo un serto di racemi; non vi è esibizione della conoscenza (libro chiuso), ma essa è colta nell'atto più spontaneo di sospensione riflessiva; la dota di chiavi e della borsa tipica della massaia. Nella stupenda sinergia delle molte sollecitazioni ricevute, non da ultimo si potrebbe affiancarne una finora rimasta adombrata e che ci riporta senz'altro alla grande passione di Celtis e della sua cerchia per Petrarca. Il protoumanista già configurava una donna sola e pensosa appresso un masso, in vigile meditazione, la cui *gravitas* ha a che fare con l'oggetto stesso della sua concentrazione, *Sapientia*.⁶⁴

Se poi mettiamo la grande figura alata düreriana in relazione alla scala, essa funge da sorvegliato presidio, affinché il putto si adoperi a crescere in virtù, conoscenza e ricerca di Dio, lui che è ancora in balia dell'inesperienza. Le sue ali sono minute e ancora deve salire tutti i gradini. Deve anzitutto scendere dal seggio della mola, e decidersi ad ascendere la *scala artium*, che è al tempo stesso una scala di virtù, secondo la concezione düreriana della massima finalità dell'arte, che serve a discernere il male dal bene. Se la grave figura femminile alata del 1514 è una *Philosophia*, essa ha il dovere di prendersi cura dell'anima, a partire dall'*insipiens*, ovvero dal piccolo sprovvisto di esperienza e che ancora difetta in conoscenza. Dürer opera una suggestiva commistione di temi e simboli: la figura femminile alata è tradizionalmente personificazione di un concetto astratto, che può essere una virtù, la vittoria, un'arte, una scienza. Però, in quanto dotata di ali, funge da metafora dell'anima. Nella grande presenza alata funziona qui la sinergia dei due motivi. In quest'ottica guardiamo alla coeva produzione di Raffaello, legittimati non solo da letture e frequentazioni comuni ai due artisti, ma da uno scambio di informazioni e di disegni che cade in questo arco di tempo, anche grazie alla importante comunità tedesca di Santa Maria dell'Anima. La *Stanza della Segnatura* funge da precedente importante per il Nord. Nel progetto di papa Giulio II, che aveva inteso collocare in quell'ambiente il suo appartamento privato, la *Stanza* doveva diventare la sua biblioteca. Tipico studiolo di un intellettuale del Rinascimento, avrebbe accolto libri di filosofia, di teologia, di teoria dell'arte ed estetica, anche di diritto. Raffaello fu capace di animare questa partitura tematica complessa, celebrando sia le singole discipline sia i libri collocati nei mobili posti ai piedi dei grandi affreschi.

Alcuni aspetti della *Poesia* e della *Filosofia* dipinte dall'Urbinate risultano per noi di particolare interesse. La parete col *Parnaso* è dedicata a Febo Apollo, il dio della poesia e della bellezza. Intorno a lui ci sono le nove muse e i massimi poeti, immortalati mentre salgono al sacro Monte. La figura allegorica che presiede all'affresco, fornendone anche la chiave interpretativa, è coronata di alloro e dotata di ali: *Numine afflatur*. La scritta spiega il senso della scena: la bellezza dei versi e della musica è ispirata da Dio. La *Scuola di Atene* rappresenta la vocazione dell'uomo chiamato alla conoscenza, senza preclusioni geografiche. Sovrasta la scena *Filosofia*, assisa su un trono che allude a un sapere più originario, nutrimento di tutta l'umanità (*Artemis polymastos*). Il programma educativo descritto da Raffaello corrisponde in pieno a quanto esposto nelle opere della *Sodalitas celtica*. Questo fatto conferma una base comune e al tempo stesso quel desiderio di *translatio sapientiae*, inteso come possibile, tanto che sia i versi del *Poema ad Fridericum*, sia quelli dell'*Ode ad Apollo* di Celtis, lo ribadiscono senza mezzi termini.⁶⁵ Un ruolo non marginale ebbero senza dubbio i transfert iconografici, come nel caso di un codice veneziano (ca. 1500-1502), che ha avuto immediata fortuna in Germania,⁶⁶ da cui trae ispirazione l'anonimo incisore che immortala Celtis sotto l'alto patrocinio di Febo Apollo, attorniato dalle muse e dagli eroi antichi, quale tangibile incarnazione dell'auspicata *translatio*.

Note

¹ D. Wuttke, *Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus. 'Jahrhundertfeier als symbolische Form'*, in: «The Journal of Medieval and Renaissance Studies», 10, 1980, pp. 73-129.

² Cfr. E. Filippi, *Umanesimo e misura viva. Dürer tra Cusano e Alberti*, Arsene, S. Giovanni Lupatoto (VR) 2011, pp. 103-159; Ead., *Denken durch Bilder*, Aschendorff Verlag, Münster 2013, pp. 87-124.

³ J. Robert, *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*, Niemeyer, Tübingen 2003, pp. 131-138 e pp. 189-199.

⁴ Inizia proprio con l'opera del Piccolomini la fortuna rinascimentale di Tacito. Alla ricerca di una nobilitazione del loro passato, gli umanisti tedeschi, oscurando gli aspetti del testo latino in cui si evidenzia la barbarie

dei Germani, posero piuttosto l'accento sulle allusioni alla semplicità dei costumi: ecco la prima strumentalizzazione, che tanta parte avrà nella costruzione del mito del buon selvaggio al Nord. Quello che in Tacito è sostanzialmente un *locus communis* fra gli altri, in ambiente tedesco viene enfatizzato come segno di una superiorità morale.

⁵ Cfr. B. Krebs, *Negotiatio Germaniae. Tacitus' Germania und Enea Silvio Piccolomini, Gianantonio Campano, Conrad Celtis und Heinrich Bebel*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2005, pp. 118-155.

⁶ Th. Schauerte, *Von der 'Philosophia' zur 'Melencolia I'. Anmerkungen zu Dürers Philosophie-Holzschnitt für Konrad Celtis*, in *Konrad Celtis und Nürnberg*, in F. Fuchs, (a cura di), *Konrad Celtis und Nürnberg: Aktes des Interdisziplinären Symposions vom 8. und 9. November 2002 im Caritas-Pirckheimer-Haus in Nürnberg*, Harassowitz, Wiesbaden 2004, pp. 117-139.

⁷ Th. Schauerte, *Dürer & Celtis. Die Nürnberger Poetenschule im Aufbruch*, Klinkhardt & Biermann, München 2015, pp. 117-119 e pp. 132-135.

⁸ Il tema era già stato sborzato negli *Epitoma in utramque Ciceronis rhetoricam* del 1492, che Celtis dedica al suo sovrano. L'autore parla della *translatio* dell'Impero romano e della cultura classica verso la Germania. Viene sottolineato il ruolo di spicco della filosofia sotto il regno di Massimiliano, il quale, al pari dei suoi modelli ispiratori (Alessandro Magno, Cesare e Scipione), portava appresso nelle sue trasferte non solo soldati, ma anche filosofi.

⁹ J. Robert, *Dürer, Celtis und die Geburt der Landschaftsmalerei aus dem Geist der "Germania illustrata"*, in *Der frühe Dürer*, catalogo della mostra a cura di D. Hess e Th. Eser, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2012, pp. 65-77.

¹⁰ Cfr. Th. Schauerte, *Peripeteia*, in *Der frühe Dürer*, cit., pp. 216-220.

¹¹ Sarà l'Accademia romana di Pomponio Leto frequentata a suo tempo da Celtis a ispirare il profilo e l'indirizzo del *Collegium* voluto dall'arciumanista e fondato a Vienna grazie al mecenatismo imperiale, prima cellula di quella che sarà poi l'Università.

¹² D. Wuttke, *Humanismus als integrative Kraft. Die Philosophie des deutschen 'Erzhumanisten' Konrad Celtis*, in *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050-1750)*, a cura di H. Zeman, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz 1986, pp. 691-738.

¹³ Cit. da G. Piaia, *Il medium aevum, l'«età nuova» e le quattro età della Philosophie. Postille a un'incisione di Albrecht Dürer*, in Id., *Sapienza e follia. Per una storia intellettuale del Rinascimento europeo*, Edizioni della Normale, Pisa 2015, pp. 47-62, qui p. 56.

¹⁴ Cfr. E. Filippi, *Inesauribile Melencolia. Chia- vi e ricchezza del capolavoro düreriano*, Marsilio, Venezia 2018.

¹⁵ G. Piaia, *Il nesso philosophia – sapientia – artes liberales fra Medioevo e Rinascimento: un*

approccio iconologico, in: «Mediaevalia Americana» 1, 2014, pp. 433-451.

¹⁶ H. Willeke, *Ordo und Ethos im Hortus deliciarum. Das Bild-Text-Programm des Hohenburger Codex zwischen kontemplativ-spekulativer Weltanschauung und konkret-pragmatischer Handlungsorientierung*, phil. Diss., Hamburg 2003, in particolare l'analisi del rapporto fra testo e immagini, pp. 60-69.

¹⁷ Cfr. P. Luh, *Kaiser Maximilian gewidmet. Die unvollendete Werkausgabe des Konrad Celtis und ihre Holzschnitte*, Peter Lang AG., Frankfurt a.M. 2001, pp. 68-77.

¹⁸ Così nella *Oratio*: «Convertite vos, Germani, convertite vos ad mitiora studia, quae sola vos philosophia et eloquentia docere potest. Cogitate non sine causa factum esse, quod Graeci Romanique imperii auctores tanta opera et vigilantia illis rebus studuerint et earum rerum praeceptores summis honoribus ornaverint».

¹⁹ Lo spiega molto bene Robert, *Konrad Celtis und das Projekt*, cit., pp. 106-111.

²⁰ La *Philosophia* del 1502 possiede con tutto ciò «una dimensione di storicità che non sembra trovare riscontro nell'iconografia libraria precedente», G. Piaia, *Il medium aevum*, cit., p. 53.

²¹ U. Pfisterer, *Dürer in Dialog. Kunsttheorien um 1500 und ihre Vermittlungswege nördlich und südlich der Alpen*, in *Dürer, Kunst - Künstler - Kontext*, Catalogo della mostra a cura di J. Sander, Prestel, München 2013, pp. 376-381; E. Filippi, *La pittura ripensata: 1500-1508. Albrecht Dürer nello specchio della Laguna*, in *Albrecht Dürer e Venezia*, a cura di Giovanni Maria Fara, Leo S. Olschki, Firenze, 2018, pp. 17-28.

²² Peter Luh, *Der Allegorische Reichsadler von Konrad Celtis und Hans Burgkmair. Ein Werbeblatt für das Collegium poetarum et mathematicorum in Wien*, Peter Lang, Frankfurt a.M., 2002.

²³ A. West, *Hans Burgkmair and the Visual Translation of Knowledge in the German Renaissance*, Harvey Miller, Brepols 2017, pp. 33-54.

²⁴ P. Luh, «Der Allegorische Reichsadler» von Konrad Celtis und Hans Burgkmair. Ein Werbeblatt für das Collegium poetarum et mathematicorum in Wien, P. Lang, Frankfurt a.M. 2002; *Die Universität Wien im Konzert europäischer Bildungszentren. 14.-16. Jahrhundert*, a cura di K. Mühlberger e M. Niederkorn-Bruck, Böhlau-Oldenbourg, Wien 2010.

²⁵ Cit. da Th. Schauerte, scheda 2.2.08, in *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich* (Kunstsammlungen der Veste Coburg, 22.08-7.11.2010) catalogo della mostra a cura di M. Müller et al., Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte, Berlin 2010, p. 261.

²⁶ Si tratta di un compendio di filosofia naturale e psicologia in uso per tutto il Medioevo nelle scuole. Viene infatti presentata una silloge di questioni desunte dalla *Fisica* di Aristotele e dal *De anima*, come pure dalla *Philosophia naturalis* di Alberto Magno, ad uso di coloro i quali sono sprovvisti degli strumenti specifici di comprensione.

²⁷ Il volume si trovava sia nella biblioteca della famiglia Pirckheimer, sia in quella dell'umanista di Corte Konrad Peutinger. Un esemplare del 1506 è conservato alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco.

²⁸ J. Berns, *Gedächtnis und Arbeitsteiligkeit. Zum gedechtnus-Konzept Maximilians im Kontext mnemonischer Programme und enzyklopädischer Modelle seiner Zeit*, in *Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I.*, a cura di J.-D. Müller, H.-J. Ziegeler, De Gruyter, Berlin-Boston 2015, pp. 84-106.

²⁹ L'opera si articola in dodici libri: i primi sette dedicati alle arti liberali; i libri VIII e IX trattano dei principi e dell'origine della natura, con nozioni di geografia, meteorologia, geologia, alchimia, flora, fauna, fino alla nascita dell'uomo. Il libro X tratta del nutrimento del feto nell'utero materno, e poi in modo diffuso della percezione sensibile, che abbraccia anche ottica e memoria. Il libro XI entra nel merito della psicologia, estesa all'immortalità dell'anima, all'inferno e al paradiso; chiude il libro XII sulla filosofia morale.

³⁰ Cfr. F. Büttner, *Die Illustrationen der Margarita Philosophica des Gregor Reisch*, in *Sammlen – Ordnen – Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, a cura di F. Büttner et al., LIT Verlag, Münster 2003, p. 270.

³¹ S. Siegel, *Architektur des Wissens. Die figurative Ordnung der 'artes' in Gregor Reischs 'Margarita Philosophica'*, in *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, a cura di F. Büttner e G. Wimböck, LIT Verlag, Münster 2004, p. 353.

³² I filoni tematici del progetto del Sacro Romano Imperatore sono stati bene illustrati dalla mostra *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (Graphische Sammlung Albertina Wien, 14. 12. 2012-6.01.2013), catalogo della mostra a cura di E. Michel e M.L. Sternath, Albertina, München 2012.

³³ Destinato all'uso personale di Massimiliano I, oppure all'Ordine di San Giorgio, o forse concepito come un dono per un personaggio della Corte imperiale, il *Libro* è celebre per la ricchezza e la qualità della stampa.

³⁴ Cfr. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 236-248.

³⁵ *Ivi*, p. 239.

³⁶ *Ivi*, p. 247.

³⁷ G. Braungart, *Mythos und Herrschaft: Maximilian I. als Hercules Germanicus*, in *Traditionsuandel und Traditionsverhalten*, a cura di W. Haug e O. Niemeyer, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1991, pp. 77-95 e specialmente pp. 93-95.

³⁸ Krebs, *Negotiatio Germaniae*, cit., soprattutto pp. 190-250; St. Leitch, *The Wild Man, Charlemagne and the German Body*, in: «Art History», 31, 2008, 3, pp. 282-302, ma specialmente pp. 286-292.

³⁹ L. Silver, *Germanic Patriotism in the Age of Dürer*, in *Dürer and his Culture*, a cura di D. Eichberger e C. Zika, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 36-38; B. Aike-

ma, *Incroci transalpini*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano* (Palazzo Grassi Venezia, 5.9.1999-9.1.2000), catalogo della mostra a cura di B. Aikema e B. L. Brown, Bompiani, Milano 1999, pp. 433-436.

⁴⁰ Se prendiamo in esame un foglio xilografico sciolto (*Flugblatt*) realizzato intorno al 1502 allo scopo di immortalare il programma politico della Casa degli Asburgo nel contesto di un panegirico sulla sua discendenza e sulle aspirazioni sul giovane erede Massimiliano, possiamo cogliere nel registro superiore il trionfo di Ercole, tale da allacciare un vincolo ideale con la classicità, mentre più sotto è centrale il motivo del *dux* a cavallo, dato che Massimiliano si definiva «der letzte Ritter», l'ultimo cavaliere cristiano. Sulla relazione fra mito di Ercole e azione del principe rinascimentale rinvio alle osservazioni di A. Quondam, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Donzelli, Roma 2003, pp. 115-150.

⁴¹ Per il ruolo avuto dalla figura di Ercole nella mentalità della Casa asburgica, un incisivo passaggio è in R. Vollkommer, *Herakles in the Art of Classical Greece*, Oxford University School of Archaeology Oxford 1988, pp. 22-24.

⁴² Th. Schauerte, *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*, Deutscher Kunstverlag, München 2001.

⁴³ L. Silver: *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2008.

⁴⁴ Th. Schauerte, *Der Herold an der Druckerpresse. Tradition und Innovation in Kaiser Maximilians I. Gedächtniswerk*, in *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, a cura di G. Wimböck et al., LIT, Münster 2007, pp. 135-160.

⁴⁵ Cfr. *Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, catalogo della mostra, schede di Th. Schauerte, Prestel Verlag, München 2013, pp. 198 ss.

⁴⁶ K. Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch*, in: «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 32, 1915, pp. 1-229; ed. it. *Hieroglyphica. La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del Rinascimento: una ipotesi*, a cura di M. Ghelardi e S. Müller, Arago, Torino 2004; si tenga conto anche della più recente edizione inglese commentata a cura di R. Robin, *The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance – With a Focus on the Triumphal Arch of Maximilian I*, Brill, Leiden 2015.

⁴⁷ Nella cerchia ficiniana vivace fu l'interesse per i simboli dell'antico Egitto. La primitiva curiosità divenne un vero e proprio culto dopo la pubblicazione dell'opera di Orapollo per i tipi di Aldo Manuzio nel 1505. I geroglifici erano percepiti come traduzioni immediate di una sapienza originaria non alterata dalla parola.

- ⁴⁸ L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, VII (corsivo di chi scrive).
- ⁴⁹ Basti pensare alla sua «figura P» che ha la funzione di spiegare i diversi gradi del rapporto fra infinito e finito, fra unità e alterità, ovvero fra Dio e uomo.
- ⁵⁰ Conrad Celtis, *Oden, Epoden, Jahrhundertlied. Libri Odarum quattuor, cum Epodo et Saeculari Carmine* (1513), a cura di E. Schäfer, Narr, Tübingen 2012², p. 385.
- ⁵¹ Cfr. Siegel, *Architektur des Wissens*, cit., pp. 343-362.
- ⁵² *Margarita philosophica cum additionibus novis: ab auctore suo studiosissima revisione tertio superadditis*. Basileae, Tertio industria complicitum Michaelis Furterij, et Ioannis Scoti studiosissime pressa ad kal. martias, 1508.
- ⁵³ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Einaudi, Torino 1983, pp. 296 ss., pp. 313 ss.
- ⁵⁴ U. Ruberg, *Vom Aufstieg im Mittelalter. Das Konzept der Himmelsleiter in Text und Bild*, in *Geisteswissenschaften – wozu? Beispiele und Gegenstände ihrer Fragen. Eine Vortragsreihe der Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, a cura di H.-H. Krummacker, Steiner, Wiesbaden 1988, pp. 211-244.
- ⁵⁵ K.-A. Wirth, *Von mittelalterlichen Bildern und Lehrfiguren im Dienste der Schule und des Unterrichts*, in *Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, a cura di B. Moeller et al., Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1983, pp. 270-356, qui p. 334.
- ⁵⁶ K. Bahlmann e M. Dreyer, *Wissensarchitekturen oder der Aufstieg zur Weisheit. Philosophische Positionen aus Antike und Mittelalter*, in *Gewusst wo! Wissen schafft Räume. Die Verortung des Denkens im Spiegel der Druckgraphik*, a cura di K. Bahlmann et al., Gutenberg-Museum Mainz, De Gruyter Akademie Forschung, Berlin 2008, pp. 3-16, qui p. 10.
- ⁵⁷ Cfr. A. Bloemacher, *Raphael und Raimondi Produktion und Intention der frühen Druckgraphik nach Raffael*, Deutscher Kunstverlag, München 2016, p. 166.
- ⁵⁸ Platone, *Teeteto*, 191c; Aristotele, *De anima*, III, 4, 429b 30s.; Pico della Mirandola, *De Imaginatione* (1501).
- ⁵⁹ A. Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, 3 voll., a cura di H. Rupprich, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1966, II, p. 131. Molti pensieri del lascito testuale del Maestro sono riconducibili a questo progetto di un manuale di pittura, il *Nutrimiento dei giovani pittori*, ovvero «Speis der maler knaben». La maggior parte dei frammenti è databile fra il 1508 e il 1513.
- ⁶⁰ G. Moly Feo, *Il piacere di apprendere: garzoni di bottega e progresso dell'arte secondo Albrecht Dürer*, in «Schifanoia», 28-29 (2005), 2007, pp. 41-48.
- ⁶¹ Rinvio alla scheda di U. Mielke, in *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 voll., a cura di R. Schoch et al., Prestel, München 2001, II (*Holzschnitte*), n. 150, pp. 165-167.
- ⁶² Cfr. G. Moly Feo, *Educare il fanciullo. Una possibile nuova fonte per un promemoria dureriano*, in: «Moderni e antichi. Quaderni del Centro di Studi sul Classicismo» II-III, 2004-2005, p. 528.
- ⁶³ Risale al 1501 la sua *Germania*, un libello che s'impegna a mostrare la pari dignità dell'Umanesimo germanico rispetto a quello italiano e francese. Insieme a Reuchlin, fu uno dei più illuminati promotori di una nuova pedagogia (*Diatriba de proba institutione puerorum*, 1514).
- ⁶⁴ Ringrazio Sabrina Stroppa per aver portato la mia attenzione su questo soggetto e rinvio al suo denso saggio *Composizione di luogo con donna che pensa. Lettura di Rvf 100*, in: «Per leggere», VIII, 14, 2008, pp. 5-24.
- ⁶⁵ Nel 1513 esce postumo il *Carme secolare* di Celtis, vero e proprio manifesto della *translatio sapientiae*.
- ⁶⁶ M. Faini, *Un anonimo canzoniere veneto (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 277 4 Extr.) e la sua circolazione in Germania*, in: «Albertiana», 18, 2015, pp. 197-217, tavv. alle pp. 330-331.

Summary

1519-2019: Europe celebrates an important anniversary, five hundred years from the death of Maximilian I of Habsburg. His goal of a *translatio imperii* in the North corresponds to a program of rebuilding of knowledge and a new role for the arts. A tight web of cross-cultural experiences across the Alps, together with the unprecedented circulation of books, prompt a group of German intellectuals led by Conrad Celtis to dream of a “*Germania nova*”: no longer that of Tacitus and Piccolomini, rather the land of the Muses, where education follows a humanistic model built around a powerful autonomous effort. The collaboration between Dürer and the Sodalitas celtica falls in this context. These were exciting years, in which the arts are tasked with the crucial mission of spreading a new concept of Philosophy across the Empire's territories. Sapientia is understood as knowledge that merges theory and practice, mythology, history and philosophy of nature, literature, the arts and schools of thought, without excluding magic and religious Hermecitism. It is the dawn of a new era – when image is both evocative and truthful – embodying the Renaissance's rediscovered and much-loved concept of polysemy.

La Philosophie du polythéisme

Ou l'illustration d'une savante amitié: François Noël
et Anne-Louis Girodet

Sidonie Lemeux-Fraitot

Pour Chiara

La passion du livre, de la littérature et de la poésie incita le peintre Anne-Louis Girodet-Trioson (Montargis, 29 janvier 1767 – Paris, 9 décembre 1824) à composer de nombreuses illustrations au cours de sa carrière. Les premières furent réalisées sur commande, pour le *Virgile* (1798) et le *Racine* (1801) des éditeurs Pierre et Firmin Didot. Considérant que ces productions lui avaient demandé un travail aussi exigeant que la peinture de tableaux mais ne lui procuraient qu'une renommée d'illustrateur¹, Girodet n'entreprit désormais cet exercice que pour les publications de proches. Par pure amitié. Sa collaboration avec François-Joseph Noël (St Germain en Laye, v. 1755 - Paris, 29 janvier 1841) pour qui il dessina le frontispice du *Dictionnaire de la Fable* en 1803, s'inscrit dans ce contexte. La mise en œuvre dans cette composition d'une iconographie complexe et d'une richesse philosophique illustre les liens profonds comme les savants échanges qui unissaient l'artiste et l'homme de lettres.

1. Noël et Girodet

Noël, abbé et professeur à Louis-Le-Grand sous l'Ancien Régime, quitta ces deux états en 1789 pour se rallier à la cause révolutionnaire qu'il servit de toute son érudition. L'un des premiers, il se pencha sur l'origine et le symbolisme du bonnet républicain et publia en 1793 sa *Lettre sur l'antiquité du bonnet rouge comme signe de liberté*². Embrassant une carrière diplomatique, il fut envoyé à Londres en 1792, à La Haye en 1793 puis comme ambassadeur de la République française à Venise en juin 1793³. Girodet séjournait alors en Italie comme pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Chassé de cette ville par les émeutes anti-françaises du 13 janvier 1793, il s'était réfugié à Naples où, gravement atteint d'une syphilis, il fut soigné par le docteur Domenico Cirillo, spécialiste de la maladie⁴, que Girodet présenta à son tuteur, le docteur Trioson comme un «honnête et habile homme [...] connu en Europe [...] excellent botaniste très instruit dans l'histoire naturelle» parlant «encore parfaitement anglais et français», dessinateur accompli à qui en remerciements de ses soins il offrit une «esquisse terminée représentant Eratistrate découvrant la maladie d'Antiochus⁵». De nouveau expulsé après l'arrivée de la flotte anglaise dans cette ville⁶, Girodet se rendit à Venise où Noël, en raison de ses fonctions, l'accueillit et le protégea. Les deux hommes sympathisèrent rapidement en raison de leurs affinités politiques républicaines comme de leurs goûts artistiques. En parlant de lui au docteur Trioson, l'artiste annonçait Noël comme quelqu'un de «distingué par son patriotisme et ses talents⁷» et comme «un homme de lettre honnête, aimable et fort instruit⁸».

La naissance de leur amitié aurait eu pour origine la similitude de leurs situations. Le peintre, qui venait de faire une double expérience de l'exil, aurait apporté son soutien au diplomate, proscrit en France par les dénonciations de Saint-Just et d'Elie Lacoste à la Convention (Noël avait démissionné du Comité de Salut public juste avant la chute de Robespierre, le 27 juillet 1794⁹). En commémorant dans son poème *Le Peintre* leurs affinités et les moments partagés, Girodet en détailla les circonstances:

«La France était baignée et de sang et de larmes
 Eloigné d'elle alors, quel Français désolé
 Par un Français ami ne fut point consolé?
 J'éprouvai ce bonheur au sein de ma misère:
 Exilé vertueux sur la terre étrangère,
 Un ami m'apparut proscrit par la terreur
 Je fus moins malheureux partageant son malheur.
 Sainte et pure amitié, celle de l'infortune!
 Tantôt je crois nous voir voguant sur la lagune
 D'où Venise s'élève au sein des flots amers
 Racontant nos chagrins aux rivages des mers,
 Tantôt pour alléger nos angoisses profondes
 Visitant ses palais encaissés dans les ondes,
 Admirant Titien, écoutant Goldoni
 Ou déridant nos fronts aux chants de Mandini¹⁰».

Girodet arriva le 22 mai 1794 à Venise et fut accueilli chez Domenico Casotto, calle della Misericordia¹¹. Il y fut tout de suite surveillé comme républicain, ainsi que le montre le compte rendu fait aux Inquisiteurs de la République de Venise, alertés: «Il Francese Luigi Girodet pittore, era pensionato di quest' Accademia Francese, mentre fu in Roma, si è dimostrato per un Giacobino infuriato, e fu quello che fece l'arma della Reppubblica Francese da innalzarsi sulla porta del Palazzo dell' Accademia medesima. Egli è stato di quelli, che nel tumulto successo in Gennaro dell'anno passato ha creduto di fuggir da Roma, andando a Napoli. Questo è quanto posso rassegnare a V.V.E.E. [...] Roma li 31 Maggio 1794¹²». Malgré la protection du diplomate Jean Jacob, à qui il avait été recommandé par François Cacault¹³ et chez qui il faisait adresser son courrier¹⁴, ses faits et geste étaient notés. C'est ainsi qu'est connu son voyage avec Noël à Padoue, le 30 juillet suivant, ainsi que leur arrivée à Abano le 8 août «alla locanda del Todeschini per far li bagni per certo male di petto¹⁵».

Le 10 août suivant, Girodet fut arrêté par Angelo Squarcina, un lieutenant de campagne du régiment de Padoue chargé de surveiller les étrangers, alors qu'il dessinait sur le motif des «monti i valli¹⁶». Méfiant, le lieutenant à qui Girodet avait d'abord dit être suisse avant d'avouer être français, envoya le dessin incriminé à Padoue pour vérification et assigna Girodet à résidence à l'Osteria de San Pietro Montagnoni en attendant réponse¹⁷. Après cette aventure, le peintre, qui n'avait pris résidence en Vénétie que pour achever de se rétablir, projeta de rentrer en France en compagnie Noël. Mais cette espérance fut ruinée par son état de santé et le manque d'argent. Noël, ne pouvant différer son départ, partit seul en décembre 1794¹⁸, non sans introduire Girodet auprès du nouveau ministre de France, Jean-Baptiste Lallemand (ou Lallemand) qui lui avait succédé en novembre¹⁹. Ce dernier commanda alors à Girodet un décor pour ses appartements à l'ambassade dont les murs étaient restés «blancs²⁰». Mais le projet avorta et Girodet ne réalisa que des dessins préparatoires²¹, non identifiés, mais dont il décrit les sujets comme «analogues a notre glorieuse révolution²²». Les termes de la lettre que Noël envoya à Girodet peu après leur séparation manifestent son admiration pour le peintre et son estime pour l'homme:

«Adieu mon cher Girodet guérissez vous promptement. Rétablissez vous pour votre gloire et pour celle de votre Nation. La nuit qui couvrait les arts commence à se dissiper. Vous devez contribuer à en faire renaître l'aurore d'un jour si longtemps attendu. Comptez dans tous les tems sur l'intérêt le plus tendre d'un homme à qui vous en avez témoigné dans sa disgrâce, circonstance que les ames communes ne choisissent pas ordinairement aimez moi un peu et rappelez moi au souvenir de tous nos amis²³.»

Dans son étape à Bâle en janvier 1795, Noël s'informa, à la prière de Girodet, du transport du tableau d'*Hippocrate refusant les présents d'Artaxercès*

qui, achevé à Rome en septembre 1792²⁴, transitait par la Suisse pour arriver à Paris²⁵.

Après avoir brièvement occupé le poste d'adjoint à la commission de l'Instruction publique au «Petit Luxembourg»²⁶ – qui lui avait été attribué en considération du poste de professeur de sixième qu'il avait eut au Collège Louis-Le-Grand – Noël fut à nouveau appelé en ambassade à La Haye, à la fin de l'année 1795. Auparavant, il avait prit soin de préparer le retour de Girodet en France en lui faisant réserver un atelier dans le «palais des Arts» (c'est-à-dire au Louvre), à «titre d'encouragement»²⁷ dès mai 1795²⁸. Mais l'artiste, revenu d'Italie à la mi-octobre 1795²⁹, ne put prendre possession de ce logement en raison du voyage qu'il fit au mois de novembre dans le Gâtinais pour revoir le docteur Trioson³⁰. La rumeur de sa mort à Gênes s'étant propagé en raison de cette absence³¹ (il était demeuré quatre mois chez son tuteur pour achever sa convalescence) lui fit perdre ces appartements, aussi commodes que spacieux. A nouveau grâce à l'intercession de Noël, il fut autorisé à en réclamer un second, mis à sa disposition le 2 février 1796 et où il emménagea au mois d'avril suivant³².

En reprenant son poste à l'Instruction publique à son retour en France en octobre 1797, Noël poursuivit son mécénat auprès de Girodet et l'introduisit dans les cercles culturels et politiques de sa connaissance. C'est à ce moment, sans doute, que l'artiste nota son adresse dans son carnet: rue Jacob, hôtel de Modène, au faubourg Saint-Germain³³. Membre depuis 1788 de la Société des Amis des Noirs, Noël ne fut probablement pas étranger à la réalisation par Girodet – dans la mouvance des idéaux de cette Société – du *Portrait de Jean-Baptiste Belley*, député de Saint-Domingue à la Convention nationale (an V [1797] Versailles, Musée national du château) exposé dans la galerie de l'Elysée à partir du 22 octobre 1797³⁴. Ce cercle issu de l'Ancien régime croisait celui des *Idéologues*, auquel appartenait Pierre (dit Publicola) Chaussard, qui signa dans leur tribune, *La Décade philosophique*, le meilleur éloge de l'œuvre lors de son exposition au Salon de 1798 (n° 194):

«C'est un des tableaux les plus savamment peint que je connaisse: je conseille à plusieurs artistes d'interroger ce tableau; il fera leur désespoir ou leur génie. J'irai souvent rêver devant ce portrait. Que d'objets sublimes! Raynal, la liberté des nègres et le pinceau de Girodet³⁵».

Appartenait également à ce parti des *Idéologues* Pierre-Louis Ginguené (fig. 1), qui sur l'intercession de Noël avait fait obtenir à Girodet l'atelier au Louvre. Ginguené qui dirigea de novembre 1795 à mars 1798 la Commission de l'Instruction publique³⁶, où était employé Noël et dont dépendait le bureau des Beaux-Arts, appuya notablement Girodet auprès du gouvernement. A la suite du premier prix d'encouragement que lui décerna le Jury des arts – sous la tutelle du ministère de l'Intérieur – en mai 1799³⁷, il fut ainsi commandé à l'artiste un tableau illustrant *L'Assassinat des plénipotentiaires au congrès de Rastadt* (survenu le 18 mai 1798). L'œuvre était destinée à constituer une trilogie républicaine avec *Le Serment du jeu de Paume* de David et *Le Peuple français demandant la destitution du tyran le 10 août*, sujet du concours de l'an II remporté par Gérard³⁸.

Noël, nommé préfet du Rhin en novembre 1801, fut révoqué l'année suivante, probablement en raison de son peu d'enthousiasme pour la politique et la personne du Premier Consul³⁹. Il regagna le ministère de l'Instruction publique en qualité d'Inspecteur général et privilégia alors ses activités d'auteur littéraire⁴⁰, dirigeant entre autres le journal *La Chronique* avant de participer avec Aubin-Louis Millin à la création du *Magasin encyclopédique* (fig. 2). François Noël fut entre autres célèbre pour avoir été le premier auteur à écrire les mots grecs avec l'alphabet latin afin de rendre son ouvrage accessible au plus grand nombre⁴¹, initiative reprise par Gattel et d'autres. Ses tra-



1



2

1. Joseph Chinart, *Portrait de Ginguené*, an IV. Terre cuite, diam. 22 cm. Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan, inv. BM 261.

2. Constant Delaperche, *Portrait de François-Joseph Noël*, vers 1820. Huile sur toile, 98,5 × 81,5 cm. Versailles, Musée national du château, MV 5546.

ductions latines étaient connues de Girodet qui possédait celles des trois premiers livres de *L'Enéide*, des œuvres de Cornelius Nepos ainsi que celles de Tite-Live établies en collaboration avec Jean-Baptiste Dureau de la Malle⁴².

2. Le Dictionnaire de la Fable

Le *Dictionnaire de la Fable*, publié pour la première fois en 1801 (Paris, Le Normant) et réédité quatre fois en 1803, 1805 (en abrégé), 1810 et 1823, fut le plus grand succès de Noël. Synthèse des sommes mythologiques de Chompré, Delille, Bernis, Pope et du Tasse ainsi que des recueils iconologiques de Delandine, Ripa, Richardson, Gravelot et Cochin, cette somme d'érudition⁴³, héritière des ambitions encyclopédiques des Lumières, avait été conçue à l'usage des hommes de lettres comme à celui des artistes. Noël s'en ouvrait dans la préface:

«J'ai cru faire une chose agréable aux artistes, en leur consacrant spécialement une partie qui, jusqu'à présent, n'était pas entrée dans le plan des ouvrages de ce genre. Je veux parler de l'iconologie, qu'on pourrait appeler la mythologie moderne, comme la mythologie ancienne n'a souvent été qu'une véritable iconologie. Ce n'est pas que j'ai la prétention de suggérer des idées aux artistes supérieurs: les David, les Girodet, les Gérard, les Guérin, et toute cette brillante école qui reconnaît Vien pour son guide, ont prouvé qu'ils n'étaient pas faits pour marcher à la lisière. Mais si le génie ne se donne pas, il s'échauffe et se féconde par l'étude, la méditation et les exemples; et c'est dans la même vue que je me suis attaché, autant qu'il m'a été possible, à indiquer les sujets mythologiques déjà traités par les grands maîtres des différentes écoles⁴⁴».

Pour répondre à cette double visée littéraire et artistique, les notices conséquentes contiennent des descriptions des œuvres d'art les plus représentatives de leur sujet. A l'entrée «Endymion», se trouvent ainsi ces lignes consacrées au tableau qui fonda la réputation de Girodet en 1791:

«Ce sujet a été souvent traité par les peintres et les poètes; mais, parmi les 1^{ers}, je doute qu'aucun l'ait rendu aussi poétiquement que M. Girodet, dont les talents ont justifiés ce début de la plus grande espérance. Endymion, presque nu, et d'une beauté idéale, dort dans un bosquet; l'Amour, déguisé en Zéphyr, mais qu'on reconnaît à ses ailes de papillon et à son air malin, écarte le feuillage, et par l'intervalle qu'il laisse ouvert, un rayon de lune, où respire toute la chaleur de la passion, vient mourir sur la bouche du beau dormeur. Le reflet de la lune, et la teinte des objets et du corps d'Endymion même, ne laissent aucun doute sur l'heure de la nuit où l'action se passe, et sur la présence de la déesse⁴⁵».

De même à l'article «Danaé», une description du tableau que Girodet avait réalisé pour le banquier Gaudin en 1799 figure en comparaison avec celle de la *Danaé* d'Annibal Carrache⁴⁶. L'intérêt pour les arts plastiques revendiqué dans le dictionnaire et affiché comme une nouveauté se trouve particulièrement lié à l'œuvre de Girodet et trahit les préférences d'amitié de l'auteur.

Girodet, qui dès sa prime jeunesse s'était passionné pour la mythologie⁴⁷, fut naturellement conquis par ce travail. Non moins savant que son ami, il s'offrit de l'aider dans la révision des notices en vue de la seconde édition et lui envoya des additions dès décembre 1801⁴⁸. Ses apports au dictionnaire ne peuvent se déterminer précisément. En raison de la présence d'autres collaborateurs, de l'absence de signature des notices et des termes employés par Girodet – il est certain qu'il a fourni une documentation mais il n'est pas possible d'en conclure qu'il ait rédigé tous les suppléments – il est difficile d'attribuer au peintre tel ou tel passage. Seule une comparaison entre la première et la seconde édition permettrait de montrer les ajouts et les remaniements. Tout au plus sait-on qu'il fournit des éléments pour les lettres C, D, I⁴⁹, et L

du dictionnaire et les lettres suivantes, comme il l'indiqua en mars 1803 dans des courriers à M. de La Place⁵⁰ qui collabora au *Dictionnaire de la Fable*.

Sa contribution à l'article «Saisons» est cependant avérée, grâce à son propre témoignage. En renvoyant le marquis de Pastoret, chargé par Napoléon d'établir un état des arts et des artistes en France⁵¹, à la description qui avait été faite dans le *Dictionnaire de la Fable*⁵² de ses tableaux des *Quatre saisons* (1801) – qui n'avaient pas été exposés en France avant leur envoi à la Casa del Labrador à Aranjuez – Girodet la lui désignait comme un équivalent parfait à ses compositions et s'en avouait implicitement l'auteur. La minute d'une addition à cette notice «Saisons», rédigée de sa main dans le style lyrique qui lui est propre, donne à la notice un caractère poétique bien différent de ce qu'il était dans la première édition. Elle confirme sa paternité⁵³ déjà signalée par son biographe Alexandre Coupin⁵⁴.

En sus et en parallèle à ce travail littéraire, Girodet enrichit l'ouvrage d'un frontispice. Le sujet fut choisi en concertation avec Noël, qui après de premières suggestions, proposa trois nouveaux sujets au mois de janvier 1802: «l'arrivée très poétique et très animée de Bacchus à Naxos, les Parques qui chantent en filant les destinées d'Achille ou les nymphes et les monstres de la mer voyant pour la 1^{er} fois le vaisseau des argonautes⁵⁵». Le délai de travail de l'imprimeur⁵⁶ ou l'indisponibilité de Girodet, qui achevait alors son tableau d'*Ossian recevant les héros français dans ses palais aériens* pour la Malmaison (printemps 1802), ne permit pas à cette seconde édition de paraître avant 1803⁵⁷, année de publication d'un autre ouvrage de Noël, la *Traduction complète des poésies de Catulle suivie des Poésies de Gallus et de la Veillée des fêtes de Vénus* (Paris, Crapelet), également orné d'un frontispice par Girodet⁵⁸. Le peintre s'était engagé à réaliser le dessin pour cette gravure avant même qu'il ne soit question de celui du dictionnaire⁵⁹ et avait suivi l'idée de Noël de s'inspirer du poème «des noces de thétys & de Pélée où se trouve le bel épisode d'Ariane abandonnée⁶⁰».

Plus indépendant ou plus inspiré, Girodet écarta les propositions de Noël pour le frontispice du *Dictionnaire de la Fable* et préféra une conception allégorique toute personnelle, *La Philosophie du polythéisme*⁶¹. Confiant dans l'imagination, le savoir et le talent de son ami, Noël en approuva l'idée en mars 1803, la trouvant « plus poétique à la fois & plus pensée, plus philosophique⁶² ». Sur le dessin original (fig. 3), réalisé peu après cet agrément, Girodet inscrivit déjà la lettre de la gravure, confiée à Barthélémy Roger, qui figure autant comme une signature de l'œuvre qu'une explication (fort nécessaire) de son sujet:

«Au milieu d'un panthéon consacré à tous les dieux que la superstition / humaine s'est plu à inventer, la philosophie, entourée des ouvrages des / grands écrivains de l'Antiquité, grave sur une colonne servant de piédestal / à la statue de la nature, ce principe éternel qu'elle avait publié / jadis par la bouche éloquente de Cicéron. / *Consensus omnium populorum probat deum esse.*
Girodet. D. R. inven. / Roger sculp.»

3. Une Illustration fidèle et complexe

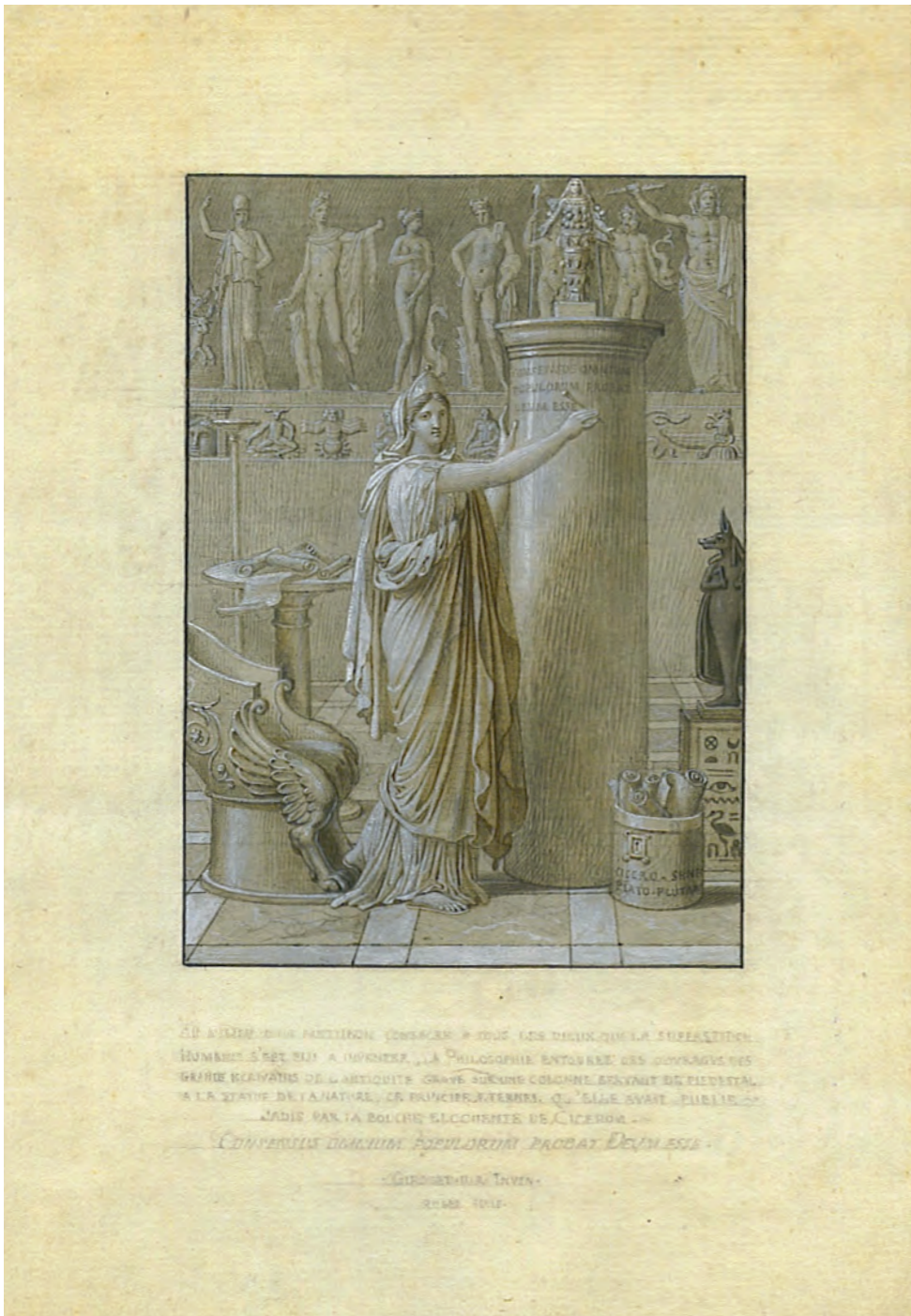
Les sources de l'image sont très diverses. Elles reflètent la science encyclopédique de l'artiste comme sa faculté à effectuer une synthèse plastique d'un texte. Le *Dictionnaire de la fable* constitue la clef essentielle de compréhension du propos iconographique du frontispice, notamment l'article «Philosophie» qui permet d'en comprendre la figure allégorique. Coiffée d'un diadème, celle-ci se tient à côté d'un trône et au pied de l'Artémis d'Ephèse, déesse de la nature féconde, posée sur une colonne. Sa représentation illustre parfaitement l'entrée du dictionnaire qui débute la description des différentes repré-

sentations de la *Philosophie* par celle de Raphaël au plafond de la Chambre de la Signature au Vatican (1508-1511) sous les traits d'une femme assise sur un trône de marbre blanc dont les accoudoirs sont formés de deux statuettes d'Artemis et tenant deux livres intitulés *Naturalis* et *Moralis* (fig. 4). Girodet, grand admirateur de ce maître⁶³, possédait entre autres une «gouache très précieuse d'après un des plafonds peints par Raphaël au Vatican⁶⁴», qui pourrait être précisément celui de cette chambre et lui avoir servi de modèle.

En choisissant de reprendre dans sa composition l'association symbolique des deux figures de Raphaël, il en modifie l'agencement. Ce qui lui permet de citer son modèle en le rendant identifiable tout en évitant la copie servile et en prouvant sa capacité créatrice. Sa *Philosophie* est représentée debout. Ce qui faisait l'ornement de son trône chez Raphaël est devenu statue votive. Sont intégrés par ailleurs des éléments propres à son répertoire, dont le modèle du siège, probablement issu de copies d'après l'antique faites au cours du séjour italien. Deux études de sièges avec un accoudoir orné d'une aile de griffon figurent par exemple dans l'un de ses carnets d'études romains (fig. 5). Les références à l'Italie antique et renaissante forment la base iconographique de l'image. Consciemment ou non, Girodet utilisa ainsi des éléments associés au souvenir de sa rencontre avec Noël pour le dessin du frontispice de son ouvrage. L'inscription manuscrite figurant sur le papier de montage au revers de la feuille, apposée par l'un de ses propriétaires, la date d'ailleurs curieusement de cette période italienne identifiant bien les sources d'inspiration de la composition à défaut d'en connaître la nature: «Ce dessin, exécuté par Girodet / [ajouté au dessus:] en 1793 / et destiné à être gravé par Roger, n'a sans doute jamais reçu cette consécration, car malgré nos recherches nous n'avons trouvé nulle part trace de cette gravure. / Dessin très curieux et unique».

Le mur du temple sur lequel l'Artemis et la Philosophie se détachent évoque trois grandes religions. Le polythéisme égyptien, par la statuette d'Anubis posée sur un socle gravé de hiéroglyphes. Le panthéon grec, représenté par l'évocation des plus célèbres statues de ses divinités, de gauche à droite: la Diane de Versailles, la Minerve Giustiniani, l'Apollon du Belvédère, la Vénus Médicis et l'Hermès Farnèse de la Tribune des Offices, une figure de Mars, le Neptune de Gianbologna et le Jupiter de Smyrne. Sur la frise inférieure, le bouddhisme, et ses divinités polymorphes, dont Giwon et Shiva, telles qu'elles sont représentées par Bernard Picart (auteur) et Jean-Frédéric Bernard (graveur) dans leurs *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* (Amsterdam, Bernard, 1723-1733) (fig. 6). Cet ouvrage fondamental pour la conception de la religion au XVIII^e siècle, conditionnant le fait religieux à une histoire sociale et culturelle plus qu'à une vérité absolue⁶⁵ – et dont Girodet possédait un exemplaire⁶⁶ – lui servit manifestement ici. Bernard Picart est d'ailleurs cité dans l'article «Philosophie» du *Dictionnaire de la Fable* pour sa planche représentant «L'Accord de la Religion avec la Philosophie⁶⁷» où la description de cette dernière, avec ses quatre attributs (physique, morale, métaphysique et logique), n'est pas sans rapport avec le sujet de Girodet.

Personnification de la Nature, l'Artémis de Girodet, voilée et nourricière à l'image de celle de Raphaël, synchrétise deux déités comme le fit le culte révolutionnaire de la déesse Nature, «la Diane multimamme et l'Isis voilée, qui avaient été représentées, surtout par l'art romain, comme simulacre de la Nature, d'un côté mère et nourrice de tout ce qui existe, de l'autre impénétrable à l'homme⁶⁸». Niccolo Tribolo en avait donné en 1529 une version en marbre pour François I^{er} au Palais de Fontainebleau, où la déesse lève son voile. Cette effigie hautement symbolique anime toute l'idéologie révolutionnaire qui s'appuyait essentiellement sur la pensée rousseauiste de l'égalité naturelle des hommes, telle que la formule Chénier, pour défendre les droits de l'homme et le droit à la liberté du peuple:



3. Anne-Louis Girodet, *La Philosophie du polythéisme*, 1803. Crayon, encre brune, lavis et rehauts de gouache sur papier, 23,3 × 16,2 cm. Collection particulière, photo courtoisie de la Galerie Talabardon & Gautier.

«La nature aux mortels n'a point donné d'entraves;
Elle n'a point créé des tyrans, des esclaves;
Elle a créé, Consul, la sainte égalité,
Et sa main dans nos cœurs grava la Liberté⁶⁹».

Lors de la fête de la Régénération du 10 août 1793, l'étape principale de la procession fut la fontaine élevée d'après un dessin de Louis David sur les ruines de la Bastille, représentant une Artémis⁷⁰ figurant «notre mère commune, la Nature, [qui] presse de ses fécondes mamelles la liqueur pure et salubre de la régénération⁷¹». Le souvenir de cette fontaine s'inscrit dans les arts par une médaille commémorative de la journée dont David confia l'exécution au médailleur Dupré au mois de septembre suivant⁷², ainsi que dans un dessin de Guillaume Guillon-Lethière, *La Liberté et l'Égalité unies par la Nature*, 1793 (Paris, collection particulière⁷³) qui fut gravé (fig. 7). Girodet,

4. Raphaël, *La Philosophie*, 1508, fresque, 180 x 180 cm., Chambre de la Signature, Vatican.



5a



5b



5. Anne-Louis Girodet, *Croquis tirés d'un carnet italien*, vers 1795. Mine au graphite sur papier, 20 × 23,5 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 36153, f 40 et f 56.

s'il n'est pas sûr qu'il eut le loisir de voir la fontaine entre son retour d'Italie en novembre 1795 et la destruction du monument au début du Directoire, posséda du moins ces témoignages à sa disposition.

L'évocation du culte égyptien n'est pas moins importante dans la composition, par la figure d'Anubis, divinité de la mort, placée en regard de la Nature, Artémis, déesse de la fécondité et de la vie, qui trouve sa correspondance dans la figure égyptienne d'Isis, mère d'Anubis. Girodet était familier des dieux de ce panthéon comme de leurs représentations. « Pour ses dieux seuls l'Égypte avait créé les Arts » énonce-t-il dans le passage qu'il consacre à cette « Égypte vénérable » au chant IV de son poème *Le Peintre*⁷⁴. S'il ne semble pas avoir possédé le troisième livre de *L'Architettura* de Sebastiano Serlio (Venise, 1540) ni le recueil de Giambattista Piranesi, *Diverse manere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca e Greca* [...] (Rome, 1769), il connût les décorations des cafés de Rome effectuées par cet architecte. Des statues et des objets égyptiens ou égyptisants se trouvaient abondamment en Italie, par exemple un Anubis sur une pierre tombale à la villa Albani, où Girodet comme la plupart des artistes pensionnaires était allé étudier⁷⁵. Un dessin de sa main, annoté comme ayant été réalisé à Florence en 1795 chez le chevalier Rossi⁷⁶, orientaliste renommé et ami du cardinal Borgia⁷⁷, témoigne de son intérêt particulier pour le culte d'Anubis. La composition, probablement copie d'un relief ou d'un tableau, représente un sacrifice fait à ce dieu, sans doute un rite funéraire (fig. 8). Les hiéroglyphes, seulement schématiquement représentés dans cette composition, sont en revanche fidèlement dessinés dans le frontispice du dictionnaire. Le retour de l'armée française après la campagne d'Orient en 1799 et avec elle tout un mobilier issu des fouilles faites en Égypte par les membres de la Commission scientifique, fournirent de nombreux et authentiques modèles aux artistes. Ce phénomène célèbre de l'égyptomanie impériale fut accompagné d'un regain d'intérêt pour les cultes. En 1801, une représentation de *Die Zauberflöte* de Mozart eut lieu sous le titre des « Mystères d'Isis »⁷⁸. Girodet qui possédait les exemplaires de la monumentale et célèbre *Description de l'Égypte* entreprise par le baron Vivant Denon en avril 1802⁷⁹ parus avant sa mort (soit les six premiers volumes⁸⁰), avait lui-même acquis quelques objets égyptiens⁸¹.

Les deux décors évoquant les polythéismes greco-romain et asiatique sont subordonnés. Le premier, une série de statues en haut-relief, domine le second, une simple frise décorative en bas-relief. Cette ordonnance suit de près le texte de la préface de Noël et la traduit plastiquement en suivant sa hiérarchie :

« La comparaison qu'on peut établir entre ces différentes Mythologies est, comme on s'en doute bien, tout à l'avantage de celle des Grecs, à la vanité desquels on pardonne aisément d'avoir embelli les traditions égyptiennes importées par Orphée et par leurs premiers législateurs. Après tant de siècles écoulés ; c'est elle encore qui domine exclusivement sur le théâtre et sur le Parnasse, et le monde chrétien n'est pas moins idolâtre que les vainqueurs de Xerxès et les enfants de Romulus⁸². »

Cette religion était d'autant plus considérée comme supérieure qu'elle avait produit les statues les plus célèbres de l'Antiquité à partir desquelles Winkelmann avait développé l'idée de beau idéal qui sous tend l'esthétique néo-classique et celle de Girodet qui ne cessa de construire son art en l'assimilant et en la déconstruisant⁸³.

Les dieux grecs ne sont pas fidèlement reproduits d'après les modèles de leurs statues. L'artiste modifie parfois un détail. Leur représentation n'est pas une copie servile d'œuvres, mais une libre interprétation des plus célèbres exemples qui permet leur identification par l'art de la suggestion. Considérées comme le parangon de la sculpture et de l'art antique, les sculptures évoquées par Girodet servaient de modèle dans l'apprentissage de tout artiste et étaient immédiatement reconnaissables. Certaines, déjà dans

les collections royales au XVIII^e siècle étaient conservées au Museum central des arts (comme la Diane de Versailles et le Jupiter de Smyrne). D'autres, rapportées d'Italie, avaient été portées en triomphe dans Paris lors de la fête des 9 et 10 thermidor an VI [27-28 juillet 1798] avant d'intégrer à leur tour le Museum (l'Apollon du Belvédère, la Vénus Médicis, et l'Hermès Ludovisi). D'autres encore avaient été vues par Girodet lors de son voyage en Italie (la Minerve Giustiniani⁸⁴ – qui apparaît aussi dans le *Portrait de Denon* au Louvre de Benjamin Zix⁸⁵ – le Neptune de Giambologna⁸⁶), séjour dont la richesse a largement fécondé l'inspiration du peintre, et particulièrement ici.

4. Les Champs de l'illustration

Le frontispice apparaît comme l'illustration d'un syncrétisme religieux propre à la période, issu des réflexions philosophiques des Lumières ainsi que des nouvelles croyances promulguées par les gouvernements révolutionnaires. Des reproductions en statuette de bronze de l'Artémis d'Ephèse circulaient au XVIII^e siècle⁸⁷, associées plus ou moins au culte franc-maçon. L'écrivain, artiste et amateur d'art Vivant Denon s'était ainsi fait représenter devant sa table de travail, accoudé sur une statuette de cette divinité dans un portrait réalisé à Venise en 1792⁸⁸, où, si l'on en croit les dossiers des Inquisiteurs qui l'expulsèrent en juillet 1793, il était le «chef d'une loge de francs-maçons⁸⁹». Denon ayant fait à Venise la connaissance de Noël, lui-même considéré par les Inquisiteurs comme un «personnage trouble», le recevait chez lui avec son collègue Jacob⁹⁰. A la valeur ésotérique et franc-maçonnique de l'objet s'ajoute ici une valeur symbolique: la déesse représente la nature que l'artiste étudie et copie⁹¹. Son effigie dans le frontispice de Girodet possédait sans nul doute toutes ces significations, fonctionnant comme un signe de reconnaissance entre affidés d'une même obédience ainsi que comme un symbole plus général et atemporel de la nature.

Si l'iconographie du frontispice s'explique par son contexte historique et ses références, son sens philosophique reste plus hermétique. Seule la citation de Cicéron reproduite dans la lettre de l'estampe et sur la colonne gravée par la Philosophie, permet de le saisir. Cet axiome: «Consensus omnium populorum probat deum esse» («L'avis unanime des peuples est une preuve de l'existence de dieu») ne se trouve pas tel quel dans les écrits de l'auteur. Il est un résumé de ce passage des *Tusculanae Disputationes* (livre I, chapitre XII, verset 30):

«L'argument le plus solide que l'on puisse invoquer semble-t-il pour établir cette existence [des dieux] est qu'il n'y a pas de nation si barbare, pas d'individu au monde si sauvage qu'il n'y ait dans leur pensée quelque trace de la croyance aux dieux (Ut porro firmissimum hoc adferri videtur cur deos esse credamus, quod nulla gens tam fera, nemo omnium tam sit inmanis, cuius mentem non imbuerit deorum opinio). [...] Or, en toutes choses, l'accord unanime des peuples doit être interprété comme une loi naturelle (omni autem in re consensio omnium gentium lex naturae putanda est).»

Ce postulat, développé également par Cicéron dans son traité *De Natura deorum* (livre I, chapitre XVII, verset 44), a été interprété par les philosophes chrétiens comme la reconnaissance par l'écrivain de l'existence d'un dieu unique, une intuition de Dieu, une prescience de la religion chrétienne. C'est ce que rappelle et affirme Girodet en transformant le pluriel «deorum esse» de Cicéron en un singulier «deum esse». Sa *Philosophie* grave ainsi au milieu des représentations des dieux païens cette vérité de l'existence de Dieu qu'elle a reconnue à la lecture des philosophes antiques grecs et latins dont les noms couvrent les *volumen* antiques: «CICERO - SENECA / PLATO - PLUTARCH» (Cicéron, Sénèque, Platon, Plutarque). Aussi n'est-ce pas par hasard que l'artiste choisit



6. Bernard Picart, «Giwon», *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, t. VII: *Cérémonies et coutumes du Japon*, planche face p. 314 (Gallica: image 221). Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des imprimés, Rés. GN 470 C 41 v.7.



7. Potrelle d'après Guillon-Lethière, *La Liberté et l'Egalité unies par la Nature*, après 1793. Gravure au pointillé, 54,1 × 41,4 cm. Paris, Musée Carnavalet, inv. G.26989.

8. Anne-Louis Girodet, *Scène de rite égyptien*. Pierre noire et encre sur papier, 33 × 54 cm. Vente Sotheby's Londres, *Old Masters Drawings*, 10 juillet 2002, lot n° 229.



d'inscrire la maxime tirée de Cicéron⁹² sur une colonne, symbole iconographique bien connu et ancestral du Christ⁹³. De plus, la position dans l'image de cette colonne illustre parfaitement la résurrection promise par le Christ: elle affronte la mort, la statuette d'Anubis, et supporte le symbole de vie et de fécondité qu'est Artemis. En citant cet extrait de Cicéron, l'illustration intègre dans sa légende l'idée de «loi naturelle» invoquée par la Révolution.

L'actualité politique détermina probablement le choix de ce sujet. La publication du *Génie du christianisme* de Chateaubriand ainsi que la célébration du Concordat en 1802 – intervenus entre la décision de donner un frontispice à l'ouvrage et la réalisation effective du dessin – ne sont certes pas étrangères à la conception de la composition comme à la christianisation de l'axiome de Cicéron. Girodet par cette image reprend aussi l'humanisme de la Renaissance qui cherchait à faire la synthèse des croyances antiques et chrétiennes. La maxime ainsi traduite par ses soins évoque précisément le thème qui présida au programme décoratif de la chambre de la Signature de Raphaël au Vatican illustrant «l'accord du monde antique et de la spiritualité chrétienne⁹⁴». La fresque de *L'Ecole d'Athènes* symbolise l'accord de la philosophie et de l'astrologie avec la théologie⁹⁵. En face d'elle figure *L'Adoration du Saint-Sacrement* et juste au dessus, au plafond, la *Philosophie*, la *Théologie*, placée au dessus de *La Dispute du Saint-Sacrement*, la *Justice* et la *Poésie*. Girodet s'est donc inspiré plus profondément de ce décor qu'il n'y paraît, non seulement plastiquement et symboliquement mais aussi philosophiquement, poussant plus loin que ses pairs le raphaélisme de la tradition classique⁹⁶.

L'image se comprend donc comme une réflexion philosophique sur l'évolution des religions, du polythéisme païen au monothéisme chrétien, sur leur synthèse réalisée par l'art de la Renaissance comme sur leurs correspondances. Girodet a su restituer visuellement cette évolution des croyances religieuses dans les registres de sa composition: la première époque du polythéisme est celle du décor grec, égyptien et indou du panthéon; la seconde époque est celle du culte monothéiste élevé à la déesse Nature; la troisième époque, celle du christianisme, révélée par l'inscription; à laquelle on arrive non par une superstition subjective ou surnaturelle issue de croyances populaires et de traditions orales mais par une déduction rationnelle et le cheminement logique de la philosophie et des traités écrits. Contrairement à ce que le titre pourrait laisser croire, le frontispice n'est pas une apologie du polythéisme mais bien une réflexion philosophique sur l'existence de Dieu, prouvée par la loi naturelle, cette loi fondant justement l'égalité des hommes. Il expose une vision du christianisme renouvelée par le questionnement de la Révolution.

Ce dessin, exceptionnel à plus d'un titre, permet d'approcher au plus près l'activité d'homme de lettres de Girodet et de penser ses apports essentiels au dictionnaire de Noël en matière d'iconographie ainsi que de culture visuelle et artistique. Elle illustre parfaitement une amitié, profonde, qui perdura bien au delà de cette collaboration savante des années 1800 et s'élargit aux intimes, comme l'épouse de Noël, née Greider, excellente dessinatrice qui exposa au Salon de 1806⁹⁷ et leur ami le compositeur Hullmandel, cités dans leurs échanges épistolaires. Avec la *Pietà* conservée à l'église de Montesquieu-Volvestre, peinte par Girodet en 1789, elle est la seule image où l'artiste aborde réellement la croyance en Dieu. L'angle philosophique choisi correspond bien à sa sensibilité encyclopédiste. Au delà de l'objet artistique, la protection accordée par Noël et Ginguené, en marge du cercle des Idéologues, éclaire l'origine des liens noués entre Girodet et François-René de Chateaubriand qui dût aux trois extraits publiés à l'initiative de Ginguené dans la *Décade philosophique* (n° 27, 28 et 29, an X-1802)⁹⁸ la «prodigieuse célébrité»⁹⁹ du *Génie du christianisme*. Une fraternité de pensée et d'idée était déjà à l'œuvre que révèle la richesse iconographique, sémantique et historique du frontispice.

Note

¹ Lettre de Girodet à M.P. [Pastoret], s. l. n. d., in *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson* (A. Coupin éd.), Renouard, Paris 1829, t. II, p. 343.

² D'après J.-M. Quérard, *La France littéraire ou dictionnaire bibliographique*, Firmin Didot Frères Libraires, Paris 1827, t. VI, p. 434, cette lettre aurait été publiée dans un périodique.

³ Nous devons ces précisions à Udolpho van de Sandt qui a eu l'extrême obligeance de communiquer des notes prises dans les archives vénitienes. Selon celles-ci, Noël fut nommé par Lebrun le 12 mai 1793 et arriva à Venise le 9 juin. Le Sénat refusa le 27 juillet de l'accepter comme ambassadeur de la République française mais Noël resta cependant à Venise.

⁴ B. Chenique, *La Vie d'Anne-Louis Girodet de Roussy (1767-1824) dit Girodet-Trioson, Essai de biochronologie* (CD-ROM) in S. Bellenger (dir.), *Girodet, 1767-1824*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, New York, Metropolitan Museum of Art, Chicago, Art Institute, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 2005-2006), Gallimard, Paris 2005, p. 314 et sq. (16 septembre 1793) et p. 325 et sq. (10 janvier 1794).

⁵ Lettre de Girodet à Trioson, Venise, 12 prairial an II [31 mai 1794] (MUSÉE GIRODET, Montargis, FONDS DESLANDRES [MGFD], doc. 3, n. 51). Au moment de la révolution napolitaine et de la création de la République parthénopéenne, Cirillo (né le 11 avril 1739) s'engagea aux côtés des républicains. Au retour du roi Ferdinand à Naples, il fut emprisonné, condamné à mort et exécuté le 29 octobre 1799. Dès son incarcération, sa maison fut pillée puis brûlée (U. Baldini, «Cirillo», *Dizionario biografico degli Italiani* [A.-M. Ghisalberthi dir.], Rome, 1981, t. 25, p. 791-794).

⁶ Girodet était arrivé à Naples le 18 janvier 1793 (Chenique, *La Vie d'Anne-Louis Girodet de Roussy* cit., p. 289-290).

⁷ Lettre de Girodet à Trioson, Venise [mi-décembre] an III [1794] (MGFD, doc. 3, n. 66 et s. n.).

⁸ Lettre de Girodet à Trioson, Gênes, 16 juin [1795] 28 prairial an III (MGFD, doc. 3, n. 73).

⁹ *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson* cit., t. I, note 13 du chant III, p. 295. Coupin précise qu'il tient ces informations de Noël lui-même.

¹⁰ Girodet, «Le Peintre», in *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson* cit., t. I, p. 131, chant III, et ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DES YVELINES, Montigny-le-Bretonneux, *Papiers Coupin*, J 2074, 9^e cahier, p. 13-14. Citer l'auteur dramatique Carlo Goldoni, installé à Paris à partir de 1762, ainsi que le chanteur Stefano Mandini, qui se produisait dans les cours européennes et interprétait Mozart, à propos de ces moments partagés avec Noël, montre combien au delà de loisirs communs les arts et la littérature étaient au cœur de leurs échanges.

¹¹ ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA (ASV), *Inquisitori di Stato*, 187, n. 219, communiqué par Udolpho Van de Sandt.

¹² Lettre d'Antonio Capello, ambassadeur de la République de Venise à Rome, aux Inquisiteurs, 31 mai 1794, ASV, *Inquisitori di Stato*, 482, communiqué par Udolpho Van de Sandt.

¹³ Lettre de Jacob à Buchot, Venise, 29 thermidor an II [16 août 1794] (A. de Montaiglon et J. Guiffrey, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments publiés d'après les manuscrits des Archives Nationales* [...] 1666-1793, Paris, Schemit, 1907, t. XVI, p. 372-373).

¹⁴ Lettre de Girodet à Trioson, [Naples], 11 février [1794] (MGFD, doc. 3, s. n.).

¹⁵ ASV, *Inquisitori di Stato*, 1246, n. 265, communiqué par Udolpho Van de Sandt.

¹⁶ *Ibi*, 313.

- ¹⁷ Voir l'enquête diligentée par les Inquisiteurs au Podestà de Padoue (*ibi*, 71, n. 1611), le rapport de celui-ci (*ibi*, 313 et ses copies en 1246, n. 265) et un rapport des Inquisiteurs aux Savi del Consiglio (*ibi*, 195), communiqué par Udolpho Van de Sandt. Voir aussi le Compte rendu de l'affaire d'Abano, présenté par Jacob à la seigneurie [de Venise], Venise, 2 fructidor an II [20 août 1794] in Montaiglon et Guiffrey, *Correspondance des directeurs* cit., t. XVI, p. 375-377.
- ¹⁸ Lettre de Girodet à Trioson, Venise [mi-décembre] an III [1794] (MGFD, doc. 3, n. 66 et s. n.).
- ¹⁹ Lettre de Girodet à Trioson, Venise, 29 novembre an III [1794] (MGFD, doc. 3, n. 77).
- ²⁰ Lettres de Girodet à Trioson, Venise, 1^{er} novembre [1794], et [mi-décembre] an III [1794] (MGFD, doc. 3, n. 66 et s. n.).
- ²¹ Lettre de Girodet à Trioson, Venise, 5 pluviôse an III [24 janvier 1795] (MGFD, doc. 3, n. 68).
- ²² Lettre de Girodet à Trioson, Venise, 29 novembre an III [1794] (MGFD, doc. 3, n. 77).
- ²³ Lettre de Noël à Girodet, Bâle, 6 nivôse an III, Institut national d'Histoire de l'Art (INHA), Paris, *Fonds de la Bibliothèque centrale des musées nationaux* (BCM), Ms 617 (02,02).
- ²⁴ Lettre de Girodet à Trioson, Rome, 3 octobre 1792 (MGFD, doc. 3, n. 28).
- ²⁵ Lettre de Girodet à Trioson, Venise, 5 pluviôse an III [24 janvier 1795] (MGFD, doc. 3, n. 68).
- ²⁶ Lettre de Girodet à Trioson, Gênes, 16 juin [1795] 28 prairial an III (MGFD, doc. 3, n. 73).
- ²⁷ Lettre de Girodet à [F. de Neufchâteau], [Paris], 3 thermidor an VI [21 juillet 1798] in Chenique, *La Vie d'Anne-Louis Girodet* cit., p. 439.
- ²⁸ Billet de F. Gérard à Trioson, Paris, 16 floréal, an III [5 mai 1795] in Chenique, *La Vie d'Anne-Louis Girodet* cit., p. 384 (datée par erreur du 6 mai) et lettre de Girodet à Trioson, Gênes 16 juin [1795] 28 prairial an III (MGFD, doc. 3, n. 73).
- ²⁹ Chenique, *La Vie d'Anne-Louis Girodet* cit., p. 398.
- ³⁰ Lettre de Girodet, s. l. n. d., enregistrée le 4 ventôse an IV [23 février 1796], ARCHIVES NATIONALES (AN), Paris, F17 1066 6.
- ³¹ Lettre de Girodet à Chaptal, Paris, 15 prairial an IX [4 juin 1801], FONDATION CUSTODIA, Paris, inv. 9185.
- ³² Lettre de Girodet, s. l. n. d., enregistrée le 4 ventôse an IV [23 février 1796] (AN, F17, liasse 1066, f 6) et lettre de Ginguéné à Girodet, 13 pluviôse an IV [2 fév. 1796] (MGFD, doc. 6, n. 23).
- ³³ MUSÉE GIRODET, Montargis, *Carnet d'adresses de Girodet*.
- ³⁴ J. Pruvost-Auzas, *Girodet 1767-1824, exposition du deuxième centenaire*, catalogue de l'exposition (Montargis, 1967), n. 20; Anne Lafont, *Une jeunesse artistique sous la Révolution, Girodet avant 1800*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV (Antoine Schnapper dir.), 2001, t. I, p. 411-416.
- ³⁵ P. Ch. [P. Chaussard], *Beaux-Arts, exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dans les salles du Museum, 1^{er} Thermidor an VI, Suite*, in «La Décade philosophique, littéraire et politique», 6^e année, Messidor, Thermidor, Fructidor an VI, 4, p. 335-347, p. 344.
- ³⁶ L.-G. Michaud (dir.), *Biographie Universelle ancienne et moderne [...] nouvelle édition*, Desplaces, Paris 1856, t. XVI, p. 475.
- ³⁷ Lettre de Girodet à A.-G. Cornier, 24 floréal an VII [13 mai 1799], BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, Paris, DÉPARTEMENT DES MANUSCRITS, *fonds Smith-Lesouëf*, 11, f 36.
- ³⁸ A. Schnapper et A. Sérullaz (dir.), *Jacques-Louis David, 1748-1825*, catalogue de l'exposition (Paris, Grand-Palais, 1989), Réunion des Musées nationaux, Paris 1989, p. 599, «Chronologie», 2 juillet 1799 et U. Van de Sandt, *Institutions et Concours* in Ph. Bordes et R. Michel (dir.), *Aux Armes et aux Arts, Les Arts de la Révolution, 1789-1799*, Adam Biro, Paris 1988, p. 155.
- ³⁹ Lettre de Noël à Girodet, Colmar, 4 nivôse an X, INHA, BCMN, Ms 617 (02,02).
- ⁴⁰ Sur la biographie de Noël, voir la notice de Villenave dans la *Biographie universelle* cit., t. XXX, p. 654-657.
- ⁴¹ C.-M. Gattel, *Dictionnaire universel de la langue française, avec la prononciation figurée [...]*, Lugne et Cellard, Lyon 1827, t. I, préface.
- ⁴² S. Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor, Les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art (E. Darragon dir.), Université de Paris I, 2003, t. II, annexe «Bibliothèque», n. 282.
- ⁴³ La page de titre porte: *Dictionnaire de la Fable ou mythologie grecque, latine, égyptienne, celtique, persane, syriaque, indienne, chinoise, mahométane, rabbinique, slavonne, scandinave, africaine, américaine, iconologique, cabalistique, etc.*
- ⁴⁴ Noël, *Dictionnaire de la Fable* cit., préface, p. xvij-xviii.
- ⁴⁵ Noël, *Dictionnaire de la Fable* cit., 1803, t. I, p. 516.
- ⁴⁶ *Ibi*, t. I, p. 424.
- ⁴⁷ Girodet reçut en cadeau de sa mère les *Lettres à Emilie sur la mythologie* de Demoustier et lui offrit en retour le *Dictionnaire mythologique* de Chompré (lettre de Girodet à sa mère, Paris, 15 juin 1782 et réponse de celle-ci, Montargis, 21 juin 1782, MGFD, doc. 2 n. 71 et doc. 5 n. 13).
- ⁴⁸ Lettre de Noël à Girodet, Colmar, 4 nivôse an X, INHA, BCMN, Ms 617 (02,02).
- ⁴⁹ Lettre de Noël à Girodet, Colmar, 28 nivôse an X (18 janvier 1802) et lettres de La Place à Girodet, [Paris], 10 ventôse [an 11] (1^{er} mars 1803), INHA, BCMN, Ms 617 (02,02).
- ⁵⁰ Lettre de Girodet à de La Place, [Paris], 21 ventôse an XI (12 mars 1803), collection particulière, aimablement communiquée par Bruno Chenique.
- ⁵¹ Lettre de Girodet à M. P. [Pastoret], s. l. n. d. [avant 1819], *Cœuvres posthumes de Girodet-Trioson* cit., t. II, p. 342. Coupin ajouta de

manière erronée en note que ces allégories des quatre saisons étaient parues dans les *Leçons françaises de littérature et de morale* de Noël (*ibi*, p. 231).

⁵² C. Gastinel-Coural, *Le Cabinet de Platine de la Casa del Labrador à Aranjuez, documents inédits*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, année 1993», 1994, p. 181-205, p. 194.

⁵³ INHA, *Fonds Jacques Doucet* (JD), carton 15 «Peintres» et Ms 517. Girodet a également ajouté à la notice de 1801 la description d'un relief hellénistique sur le thème des saisons.

⁵⁴ *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*, cit., t. I, p. xxiv.

⁵⁵ Lettre de Noël à Girodet, Colmar, 28 nivôse an X, INHA, BCMN, Ms 617 (02,02).

⁵⁶ Noël avouait en décembre 1801 qu'il ne savait pas quand Lenormant voudrait entreprendre cette seconde édition (lettre de Noël à Girodet, Colmar, 4 nivôse an X, INHA, BCMN, Ms 617 [02,02]).

⁵⁷ Une troisième édition, en abrégé, fut publiée en 1805, une quatrième en 1810, ornée du frontispice de Girodet ainsi que la cinquième en 1823.

⁵⁸ Le dessin original de cette composition n'est pas localisé.

⁵⁹ Lettre de Noël à Girodet, Colmar, 24 vendémiaire an X, INHA, BCMN, Ms 617 (02,02).

⁶⁰ Lettre de Noël à Girodet, Colmar, 4 nivôse an X, INHA, BCMN, Ms 617 (02,02).

⁶¹ Ce titre est porté sur la planche de l'édition de 1823.

⁶² Lettre de Noël à Girodet, Douai, 27 ventôse an XI, INHA, BCMN, Ms 617 (02,02).

⁶³ Voir par exemple les vers la note qu'il consacre à ce maître dans son poème *Le Peintre* où il décrit au Chant II la fresque d'Héliodore chassé du temple et celle de la Rencontre de Léon le Grand et d'Attila (Chambre d'Héliodore), celle du Parnasse et de L'Ecole d'Athènes (Chambre de la Signature) (*Œuvres posthumes de Girodet-Trioson* cit., t. I, p. 89).

⁶⁴ *Notice de tableaux, dessins, estampes* [...] [seconde vente de l'atelier de Girodet], Paris, 55, rue Neuve-Saint-Augustin, 3-4 avril 1826, n. 32.

⁶⁵ Voir L. Hunt, M.-C. Jacob et W. Mijndhardt (éd.), *Le Livre qui a changé l'Europe*, «Cérémonies religieuses du monde», de Bernard Picart et Jean-Frédéric Bernard, Markus Haller, Genève 2015.

⁶⁶ Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor* cit., t. II, annexe «Bibliothèque», n. 335.

⁶⁷ Un traité d'Averroès porte déjà ce titre au XII^e siècle.

⁶⁸ J. Renouvier, *Histoire de l'Art pendant la Révolution*, 1863, p. 406 cit. in J.-M. Humbert, M. Pantazzi et C. Ziegler (dir.), *Egyptomania, L'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, Museum, 1994-1995), Réunion des musées nationaux / Musée des Beaux-Arts du Canada, Paris, / Ottawa, 1994, p. 160.

⁶⁹ J. de Chénier, *Caius Gracchus*, tragédie en trois actes [...] représentée pour la première fois

à Paris sur le théâtre de la République le 9 février 1792 [...], Moutard, Paris 1793, Acte III, Scène 3, p. 30.

⁷⁰ Voir le dessin aquarellé de J. Tassy, *Fontaine de la Régénération, place de la Bastille, Fête de l'Unité et de l'Indivisibilité de la République*, 10 août 1793 (Paris, Musée Carnavalet) in Bordes et Michel, *Aux armes et aux arts* cit., fig. 227, p. 264.

⁷¹ Humbert, Pantazzi et Ziegler, *Egyptomania* cit., p. 160.

⁷² L. Propeck, *Monnaies, sceaux: deux aspects de David sous la Révolution*, in Schnapper et Sérullaz, *Jacques-Louis David* cit., p. 30-34, p. 33.

⁷³ P. Bordes, *La Mort de Brutus de Pierre Narcisse Guérin*, catalogue de l'exposition (Vizille, Musée de la Révolution française, 1996), Musée de la Révolution française, 1996, fig. 57, cat. n. 45.

⁷⁴ *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson* cit., t. 1, p. 147.

⁷⁵ Voir par exemple des études d'objets égyptiens dans un carnet italien du Louvre, où figurent la plupart de ses dessins faits à Venise aux f 13 et 27 verso (20 x 23,5 cm, Département des Arts graphiques, inv. RF 36153). Sur ce carnet voir C. Savettieri, «Me laisser le soin de me diriger moi-même dans mes études»: qualche riflessione sui carnets italiani di Girodet, in «Bulletin de l'association des historiens de l'art italien», 2005, 11, p. 111-121.

⁷⁶ Craie noire et encre, 33 x 54 cm, vente Sotheby's Londres, *Old Masters Drawings*, 10 juillet 2002, lot n. 229, p. 167. Girodet séjourna à Florence en mars 1795, à l'invitation de François Cacault (Montaiglon et Guiffrey, *Correspondance des directeurs* cit., t. XVII, p. 391-393).

⁷⁷ T.-C. Bruun-Neergaard, *Voyage pittoresque et historique du Nord de l'Italie*, Firmin Didot, Paris 1820, t. I, p. 46.

⁷⁸ Humbert, Pantazzi et Ziegler, *Egyptomania* cit., p. 252.

⁷⁹ Voir M. Dewachter, *Denon, l'Égypte, Champollion et le Louvre*, dans Daniela Gallo (dir.), «Les vies de Dominique Vivant Denon», actes du colloque (Paris Musée du Louvre, 8-11 décembre 1999), La Documentation française-Musée du Louvre, Paris 2001, t. II, p. 569-598, p. 579.

⁸⁰ S. Lemeux-Fraitot, *Inventaire après décès de Girodet* in V. Bajou et S. Lemeux-Fraitot, *Inventaires après décès de Gros et de Girodet, documents inédits*, VBSLF, Paris 2003, n. 335 et 340, p. 250 et 252.

⁸¹ *Ibi*, n. 327, p. 250 et 329 et n. 365, p. 256 et 350.

⁸² Préface de la première édition, Paris 1801, p. xj-xij.

⁸³ Sur ce sujet, voir C. Savettieri, *L'Incubo di Pigmalione, Girodet, Balzac, e l'estetica neoclassica*, Sellerio, Palermo 2013.

⁸⁴ La statue était alors conservée à Rome, au Palazzo Giustiniani. Girodet possédait également les deux volumes du recueil gravé par Claude Mellan reproduisant les œuvres de cette collection (*Galleria Giustiniana del*

marchese Vincenzo Giustiniani, Rome, 1631) voir Lemeux-Fraitot, *Inventaire après décès de Girodet* cit., p. 400.

⁸⁵ 1811, plume et encre brune, 49,6 x 40,9 cm, 1811, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 33405.

⁸⁶ Girodet séjourna deux jours à Bologne en mai 1790 (*Œuvres posthumes de Girodet-Trioson* cit., t. I, p. 222-223) au cours desquels il eut tout le loisir de voir cette statue érigée sur la Piazza Maggiore.

⁸⁷ C. Sterling et J. Binda, *Amoris Causa* (catalogue de la Galerie Lestranger), Lestranger Galerie, Saint-Rémy-de-Provence 2004, p. 59.

⁸⁸ La lettre porte «H. Ramberg pinx 1792» in *L'Œuvre original de Vivant Denon, collection de 317 eaux-fortes* (A. La Fizelière éd.), Paris 1873.

⁸⁹ U. Van de Sandt, *Spicilège vénitien*, in *Les vies de Dominique Vivant Denon* cit., t. I, p. 253-278, p. 267.

⁹⁰ *Ibi*, p. 266.

⁹¹ Le rapport de l'artiste franc-maçon à la nature est énoncé par Denon à propos de son voyage en Sicile «terre maçonnique» par excellence pour ses restes antiques et l'Etna à propos duquel dans le récit de son voyage il s'exclame «on croit entrer dans le laboratoire de la nature pour lui dérober ses secrets» (F. Fredi, *Diplomatie et Franc-Maçonnerie dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, in *Les vies de Dominique Vivant Denon* cit., t. I, p. 193-214, p. 205).

⁹² Le peintre avait déjà choisi de faire figurer le *De Amicitia* de Cicéron dans le portrait de

son ami Jean-François Bourgeon (Salon de 1800, Saint-Omer, Musée de l'hôtel Sandelin) pour symboliser leurs liens d'amitié. Plus tard, il fera figurer un exemplaire des discours de Cicéron dans le portrait du comte de Sèze pour signifier les qualités d'orateur du modèle (Salon de 1806, collection particulière).

⁹³ D. Arasse, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris 2009, p. 15.

⁹⁴ A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Presses Universitaires de France, Paris 1982, p. 471.

⁹⁵ G. Vasari, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes* (L. Leclanché trad. et P.-A. Jeanron éd.), J. Tessier, Paris 1841, t. III, p. 216.

⁹⁶ Sur ce sujet, voir J.-P. Cuzin et D. Cordellier, *Hommage à Raphaël, Raphaël et l'art français*, catalogue de l'exposition (Paris, Grand-Palais), RMN, Paris 1983, p. 120 et 151 et 393.

⁹⁷ Voir dans B. Gautier et B. Talabardon, *Le XIX^e siècle* (catalogue de la galerie Talabardon & Gautier), Talabardon & Gautier, Paris 2006, n. 5, son dessin *La Jeunesse cherchant à se fixer sur la Science*.

⁹⁸ Réimprimés en une brochure tirée à part pour satisfaire la demande du public (*Livres nouveaux* in «La Décade philosophique», 34, 10 fructidor an X-1802, p. 443).

⁹⁹ C. Nodier, *Extraits du «Journal des débats» sur les rapports et opinions précédents [sur les œuvres de Chateaubriand]*, *Premier extrait*, in F.-R. de Chateaubriand, *Œuvres complètes*, Ladvocat, Paris 1827, t. 15, p. 436-439, p. 438.

Summary

During his stay in Venice in 1794, Anne-Louis Girodet (1767-1824) made a deep friendship with François Noël (1755-1841), ambassador and writer, author of a *Dictionnaire de la Fable* which was a great success. Girodet participated in the second edition of this book (1803) by writing supplements for the notices. He also created the frontispiece, with a complex iconography very representative of his exchanges with Noël, as well as his scholarly sources and spirit of his time. The main figure of this composition, an allegory of Philosophy, takes up the idea and plastic model of the Philosophy of the Room of the Segnatura in the Vatican as well as the humanist conception of this setting.

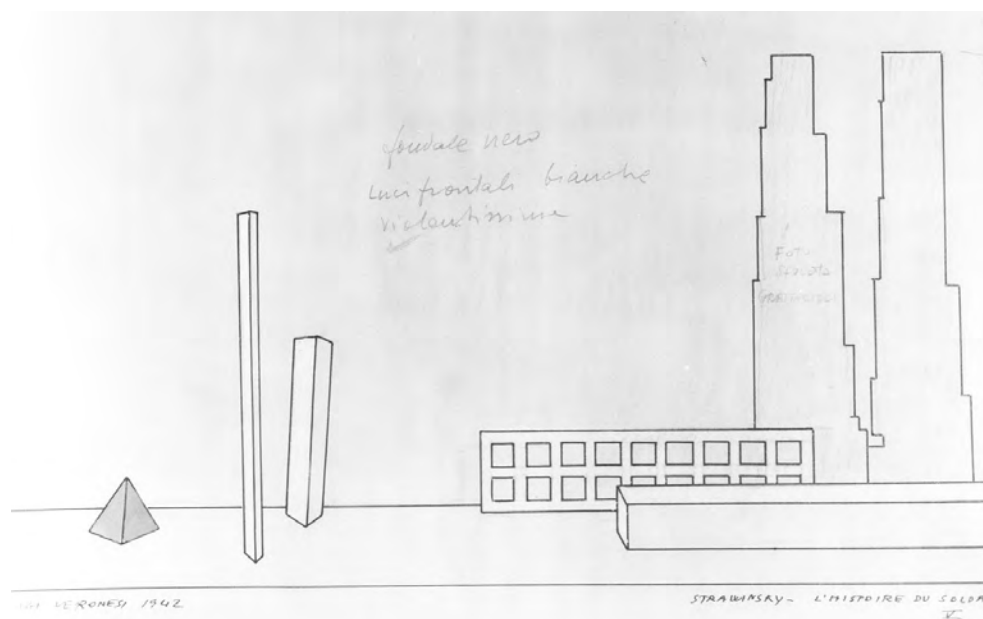
Le “visualizzazioni sceniche” di Luigi Veronesi

Paolo Bolpagni

In un articolo retrospettivo del 1976, Luigi Rognoni portava una testimonianza di assoluto rilievo per la ricostruzione della genesi dell'intenso interesse di Luigi Veronesi per le possibili corrispondenze tra suono e colore¹. Quel testo, che permette di comprendere molto della visione estetica, dei procedimenti creativi e delle motivazioni di fondo che guidarono l'artista fin dalla sua prima stagione astrattista, è importante anche perché il grande musicologo milanese vi ricordava i propri rapporti di collaborazione con Veronesi, già negli anni Trenta, relativamente alla progettazione di alcuni spettacoli, anzitutto di quella *Histoire du soldat* (fig. 1) che, all'inizio prevista per essere recitata da attori in carne e ossa, trovò infine la via delle scene, soltanto nel 1981, in un allestimento per marionette alla Piccola Scala. Così scriveva Rognoni nel suo articolo del 1976, apparso sul quotidiano «Paese Sera»:

[...] gli interessi di Veronesi volgevano anche verso la scenografia, e in particolare quella che riguardava il teatro musicale. Sin dal 1933, dopo aver letto insieme *Le rossignol* di Stravinsky, creò dei bozzetti di costumi che mi sorpresero per l'audacia stridente rispetto al momento russo-impressionista di questa partitura stravinskiana; già era implicita una proposta di attualizzazione e di superamento; talché, nel 1939, dopo numerose altre realizzazioni scenografiche di Veronesi, anche per il teatro di prosa, progettammo insieme una messa in scena dell'*Histoire du soldat* che doveva proporre una interpretazione scenografica e registica attualizzata. Eravamo alla vigilia della seconda guerra mondiale. *L'Histoire du soldat*, scritta alla fine della prima guerra (1918), non poteva essere riproposta se non attraverso una scarna e meccanica linearità nel rapporto tra ritmo scenico e ritmo musicale, tale da sottolineare emblematicamente l'alienazione del soggetto (il soldato) divenuto marionetta [...]².

L'importanza del lavoro scenografico all'interno della produzione di Veronesi è stata sottolineata da più di uno studioso³, e sull'argomento si sono registrati diversi importanti interventi critici, che hanno analizzato approfondo-



1. Luigi Veronesi, Studio di scenografia per *L'histoire du soldat* di Igor Stravinskij, 1942, documentato in una fotografia in bianco e nero conservata nell'Archivio Luigi Veronesi (si notino l'iscrizione in basso a destra «STRAVINSKY - L'HISTOIRE DU SOLDAT / V» e le iscrizioni a matita, all'interno del riquadro dello studio, «fondale nero / Luci frontali bianche / violentissime» e «Foto / sfocata / GRATTACIELI»).

ditamente i vari aspetti dell'attività teatrale dell'artista milanese⁴; ragion per cui in questa sede si intende soprattutto centrare l'attenzione su un aspetto specifico e circoscritto della questione, ovvero sull'influenza che esercitarono su tale filone della creatività veronesiana le ricerche sui rapporti tra suono e colore, che portarono all'elaborazione del metodo per la 'visualizzazione cromatica della musica' che è stato oggetto d'indagini approfondite specialmente dagli anni Duemila⁵.

Occorre ricordare, *in primis*, che Veronesi iniziò a occuparsi di scenografia dal 1933, quando realizzò i bozzetti, di cui scriveva Rognoni nell'articolo succitato, per *Le rossignol* di Igor Stravinskij. Sollecitato soprattutto da Carlo Ludovico Bragaglia – e poi anche da Léon Moussinac, conosciuto a Parigi grazie all'intermediazione di Fernand Léger⁶ –, il giovane artista milanese proseguì con impegno i propri studi in materia, documentandosi sui testi di Gordon Craig, Adolphe Appia, Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd, Georg Fuchs e Max Reinhardt⁷, entrando in contatto nel 1936 con il gruppo francese 'Art et Action', legato al teatro d'avanguardia, e approfondendo, in particolare, le possibilità offerte dall'illuminazione del palcoscenico e dagli effetti delle luci colorate mobili in funzione dell'espressività dell'attore⁸.

Nel frattempo, nel 1934 Veronesi era stato invitato a esporre i bozzetti dei costumi per *Le rossignol* di Stravinskij e per *Anatema* di Leonid Nikolaevič Andreev (eseguiti l'anno precedente) alla *Mostra internazionale di scenografia*, promossa da Bragaglia e organizzata da Beryl Higt, moglie di Gualtiero Tumiati, presso il Circolo 'Nuova Vita' in via dell'Orso a Milano⁹.

Nel 1935, oltre a realizzare alcuni splendidi figurini per la *Salomé* di Oscar Wilde e per il *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy, Veronesi vide pubblicato sulla rivista milanese «Campo Grafico», diretta da Attilio Rossi, un proprio lavoro sperimentale, scritto insieme con Enrico Kanechlin, futuro professore di scenografia all'Accademia di Torino; si trattava di una regia, ideata per la *pièce* teatrale di Ferenc Molnár *La leggenda di Liliom*¹⁰, che consisteva in una sorta di partitura – analoga a quella approntata dieci anni prima da László Moholy-Nagy per la *Mechanische Exzentrik* – su cui erano annotate le battute dei personaggi, le didascalie concernenti i movimenti degli interpreti e i giochi di luci, le note musicali e persino un diagramma d'intensità e durata dei ronzii da ottenere percuotendo una sega con una mazza rivestita di panno; a margine, inoltre, si trovavano quattro bozzetti e figurini di Veronesi per i costumi¹¹.

Silvia Danesi ha giustamente suggerito come questo progetto di spettacolo possa forse esser stato influenzato dall'opera di Arnold Schönberg *Die glückliche Hand*, «in cui la musica non segue più la parola ma diviene, dice l'autore, 'equivocità significante' e dove il completamento dell'azione in senso antinaturalistico è affidato ai colori delle luci indicate nella partitura»¹².

Peraltro, nella regia di Veronesi e Kanechlin la conclusione della *Leggenda di Liliom* ricalca in maniera sorprendente quella di *Die glückliche Hand*, con un gioco di proiezioni luminose bianche, azzurre e rosse in buona misura mutuato dal dramma schönberghiano, oltre che dalle composizioni sceniche di Vasilij Kandinskij, come *Der gelbe Klang* e *Der violette Vorhang*.

Ma non è qui il caso di ripercorrere in ogni sua tappa l'attività teatrale dell'artista milanese, quanto piuttosto di evidenziare le motivazioni e gli intendimenti di fondo che sin dall'inizio guidarono Veronesi nella propria produzione scenografica: anzitutto, la volontà di concordare immagine, parola, suono e colore, integrando le diverse arti attraverso la ricerca di relazioni e reciproche corrispondenze fra ritmo uditivo e ritmo visivo; laddove sarà principalmente il primo a servir da modello per il secondo, visto che Veronesi non nascose mai di aver mutuato dal linguaggio musicale – in ognuno dei 'settori' della sua attività creativa, dalla pittura, alla grafica, al cinema – tempi e metodi per l'analisi e l'espressione del movimento, regolato secondo ritmi calibrati armonicamente su proporzioni precise e talvolta ricavate dall'applicazione del 'numero d'oro'¹³.

Ulteriori costanti del teatro veronesiano sono il rifiuto della scena dipinta in favore di quella costruita, e l'assoluta semplificazione e rarefazione dei mezzi espressivi, elementi per i quali va senz'altro indicato Gordon Craig come punto di riferimento pratico e teorico¹⁴. Inoltre, nelle scarse realizzazioni sceniche di Veronesi – fatte davvero di nulla, «di carta velina» come ebbe a dire Franco Abbiati¹⁵ – rivestono un ruolo fondamentale le proiezioni colorate, usate in maniera calcolata a fini espressivi e mai meramente spettacolari, in un raffinatissimo gioco di luci che «smaterializzano e rimaterializzano i corpi, le forme, per cui i dischi trasparenti che pendono al centro della scena scompaiono e riappaiono, il profilo di un'ombra può valere quanto un corpo solido, [...] la proiezione di un film astratto attraverso un diaframma circolare aumenta la mobilità labile ottenuta con colorazioni sfumate»¹⁶. Tutto concorre, insomma, a creare un «teatro inteso come apparizione ed epifania anziché come azione o intreccio»¹⁷.

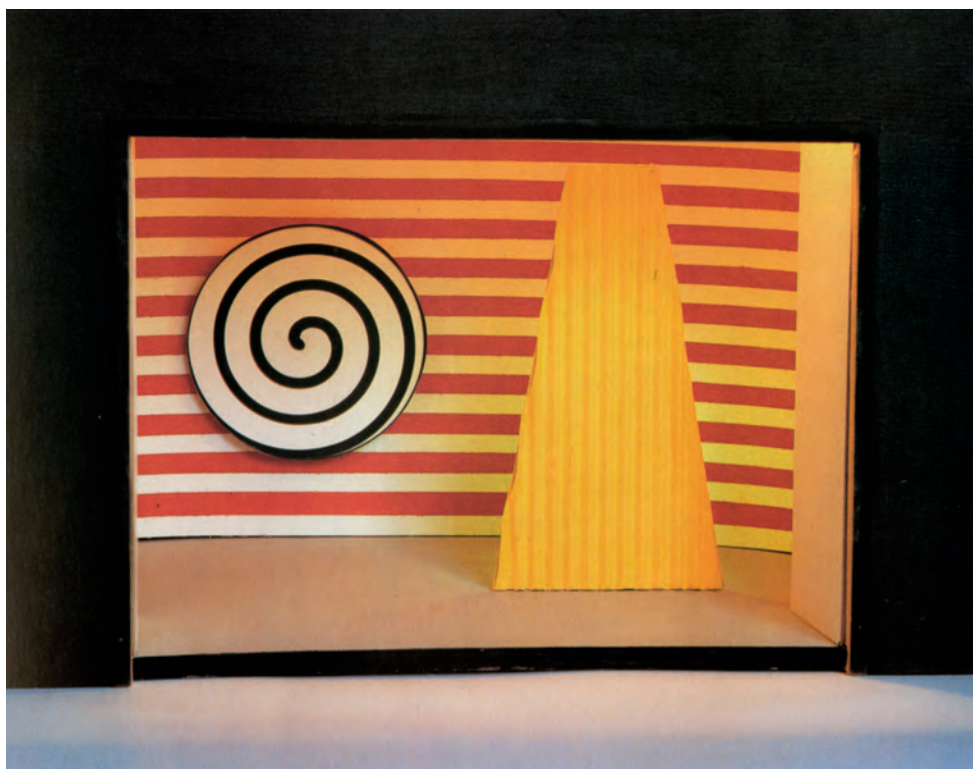
In un'intervista rilasciata a Vittoria Crespi in occasione della mostra curata da Maurizio Calvesi nel 1991 nel Ridotto del Teatro alla Scala di Milano, Veronesi affermava che i suoi studi – condotti soprattutto a partire dalla metà degli anni Cinquanta – sulle relazioni intercorrenti tra suono e colore, che gli avevano consentito di sviluppare il ben noto metodo per la visualizzazione cromatica di brani musicali, avevano pure arricchito la sua ricerca in campo teatrale¹⁸. Anche parlando a una studentessa dell'Accademia di Brera, che lo intervistava nell'ambito del lavoro preparatorio per una tesi, l'artista milanese sostenne che le proprie indagini e sperimentazioni sui rapporti tra suono e colore erano state un'esperienza di conoscenza condotta con gioia, entusiasmo e persino divertimento, nonostante il duro lavoro da esse richiesto¹⁹, e che le visualizzazioni cromatiche – che di questi studi erano il frutto – andavano collocate a metà strada fra la scenografia e la pittura²⁰.

Veronesi, anzi, si dichiarò convinto che fosse possibile istituire un collegamento tra queste opere e la sua restante produzione proprio attraverso la scenografia²¹, che viene così a configurarsi come il vero punto d'arrivo di un'intera attività creativa, essendo una sorta di crogiuolo nel quale si sono fuse e amalgamate tutte le esperienze artistiche da lui compiute: quelle pittorico-grafiche, per quanto riguarda l'uso delle forme geometriche e la rarefazione 'cartesiana' degli spazi; quelle cinematografiche, in relazione con la dinamicità ritmica dei movimenti sul palcoscenico e, nel caso specifico del progetto elaborato per la prevista rappresentazione del *Balletto* di Malipiero, per ciò che concerne la proiezione durante lo spettacolo di un film astratto appositamente creato; quelle fotografiche, per via dell'inserzione in ambito scenico di positivi e fotogrammi solarizzati, sia sotto forma di astratti retini (con cui sono realizzati i pannelli dei costumi per *David, il re pastore* di Luigi Cortese), sia come frammento raffreddato di una realtà depurata e ridotta al rango di quinta nell'*Histoire du soldat*, in *Minnie la candida* di Malipiero e nel *Cappello di paglia di Firenze* di Eugène Labiche²².

Infine, lo stesso sfruttamento a fini espressivi della luce colorata in campo teatrale è da mettere in connessione con le ricerche di Veronesi circa la possibilità di visualizzare cromaticamente la musica, cosicché appaiono ancor più fondate le asserzioni dei critici più avveduti circa la fondamentale unità del suo linguaggio (e messaggio) artistico²³.

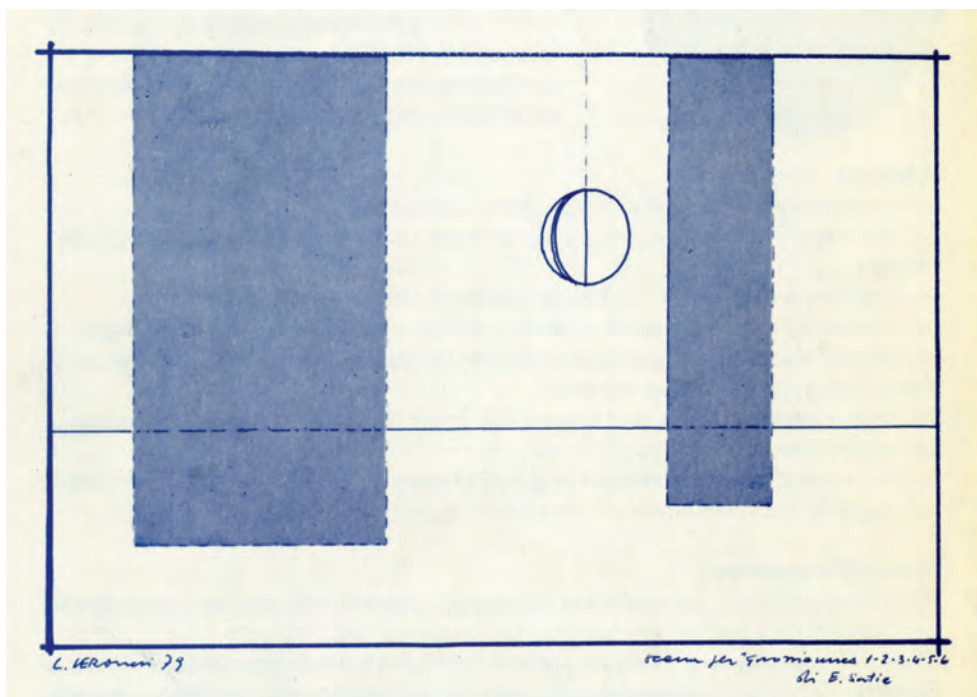
Nell'ambito, appunto, degli studi di Veronesi sui rapporti fra suono e colore, si iscrive un singolare esperimento che fu in seguito messo a frutto nel dominio della scenotecnica: in effetti, a partire dal 1978-1979 circa, l'artista milanese poté servirsi di un semplice apparecchio che gli consentiva di visualizzare i suoni contemporaneamente all'ascolto – secondo gli stessi criteri di corrispondenza tra note musicali e tonalità cromatiche elaborati in precedenza –, mediante proiezioni luminose colorate su un grande schermo bianco, o anche sugli elementi della scenografia. Questo macchinario, che fu

2. Luigi Veronesi, Modello per una scena di *Balletto* di Riccardo Malipiero junior (non realizzato), 1942. Legno dipinto, 46 × 46 × 38 cm. Collezione privata.



costruito dal tecnico Augusto Olivieri su progetto dell'ingegnere Mario Ore-fice²⁴, era in grado di analizzare il segnale acustico attraverso una batteria di filtri: ottenuto modificando secondo le particolari esigenze dell'artista alcuni separatori di frequenze normalmente in commercio, era dotato di novanta lampade, filtrate da altrettanti schermi colorati in trenta (o trentasei) toni graduati dal violetto al rosso estremo, secondo i valori di lunghezza d'onda (in reciproco rapporto proporzionale) individuati da Veronesi già a partire dal 1968, e poi indicati nella *Proposta per una ricerca sui rapporti fra suono e colore* del 1977²⁵. Inserendo nell'apparecchio un normale nastro magnetico contenente un'incisione musicale, un elaboratore trasformava in tempo reale i suoni registrati in colori proiettati dalle lampade; l'intensità acustica determinava quella dell'emissione luminosa, cosicché, nei momenti a piena orchestra (quindi di massima forza sonora), la 'quantità' dei colori corrispondenti era tale che l'effetto cromatico, per via della sintesi additiva, era quasi quello della luce bianca²⁶.

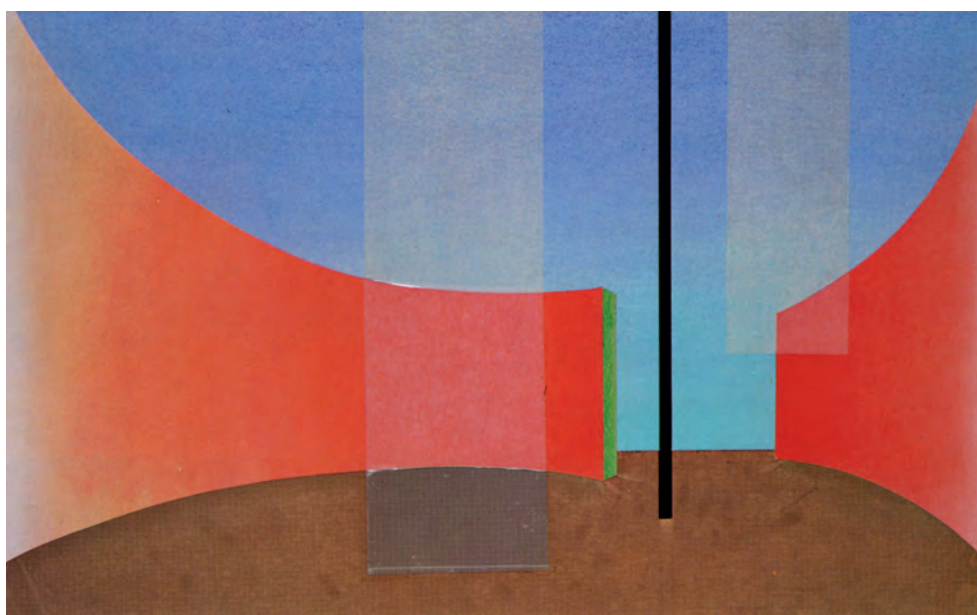
Veronesi sfruttò questa macchina per comandare i riflettori in sala – tramite una tastiera appositamente realizzata per l'occasione – nel corso di uno spettacolo andato in scena nel 1980 al Teatro Gerolamo di Milano: si trattava di un balletto intitolato *Trois Gnossiennes*, danzato da Gabriele Tenneriello su musiche di Erik Satie. Il modellino realizzato dall'artista – i bozzetti (fig. 3) e gli arredi scenografici sono tuttora conservati nell'archivio del piccolo teatro milanese – mostra un elemento sottile e curvilineo che attraversa la scena, e un velo trasparente calato dall'alto per dar vita a una visione evanescente e impalpabile, sempre cangiante, in grado di rendere visivamente le 'miniature sonore' di Satie. In effetti, alcuni brani pianistici del compositore francese (amatissimi da Veronesi e oggetto di numerose visualizzazioni cromatiche²⁷), come le *Sarabandes*, le *Gnossiennes*, i *Nocturnes* e la *Petite Suite à danser*, ispirarono a Veronesi l'idea di una grande danza di luci e trasparenze, e di ombre che proiettassero sui fondali le sagome di oggetti sospesi²⁸, mentre il complicato macchinario di proiezione cromatica avrebbe illuminato lo scenario – del tutto bianco – con luci colorate filtrate da schermi appositamente tarati e, per così dire, 'governate' dall'andamento stesso dei pezzi pianistici di Satie, secondo i principi suesposti²⁹.



3. Luigi Veronesi, Bozzetto per la scenografia di un balletto sulla musica delle sei *Gnossiennes* di Erik Satie, 1979. Inchiostro e acquerello su carta. Milano, Archivio del Teatro Gerolamo.

La critica Marinella Guatterini, già allieva di Veronesi all'Accademia di Belle Arti di Brera, racconta così la sua esperienza di incantata spettatrice di questo spettacolo³⁰:

immaginatevi un piccolo palcoscenico bianco, una figura vestita di bianco – quella di Gabriele Tenneriello – che danzava senza appoggiarsi a codici di danza accademica, molto liberamente. [...] Soprattutto immaginatevi una danza di luci, di trasparenze continue, di ombre proiettate, di forme geometriche sospese in alto, proiettate su di un fondale bianco. [...] In quell'esperienza Veronesi applicò il famoso metodo di studio del colore applicato al suono usando, tra l'altro, venti proiettori. [...] Non c'era la possibilità di capire, assistendo a quello spettacolo, com'era la struttura dei pezzi di Satie [...], però quelle luci davano il senso della minutaglia e della leggerezza del 'Maestro di Arcueil'. [...] Ho pensato di trovarmi di fronte a un nuovo genere di teatro della danza e della luce. Ciò significa che non si trattava di un semplice spettacolo di danza astratta, ove notoriamente si usano luci 'mentali', statiche, fredde, per esempio le luci di un coreografo come Balanchine [...]. Ma naturalmente non si trattava neppure di uno spettacolo di balletto tradizionale dove



4. Luigi Veronesi, Bozzetto di scena unica per un balletto sulla musica della *Gymnopedie n° 2* di Erik Satie, 1983. Tempera su cartone. Collezione privata.

le luci talvolta sono banali, retoriche e servono solo a mettere in luce l'espressione beata o beota del ballerino [...]»³¹.

Da quanto scritto da Marinella Guatterini, si può ben capire come tali soluzioni scenografico-registiche, pur seguendo di frequente procedimenti rigorosamente matematici o geometrici, fossero nondimeno in grado di ammalciare lo spettatore, producendo un genuino godimento estetico; e non è un caso che Veronesi insistesse su questa componente per così dire 'edonistica' – nel senso più alto, filosofico, del termine – dell'arte, rispondendo a un questionario sottopostogli nel 1957 da Arturo Schwarz, quando scriveva che «la pittura [...], come la musica e la poesia, deve dare anzitutto un godimento profondo, una gioia (secondo me)»³².

Dopo la cruciale esperienza al Teatro Gerolamo, attorno al 1981-1982 Veronesi aveva organizzato l'allestimento di un altro spettacolo basato sulla danza e su proiezioni colorate – ottenute sempre tramite la stessa apparecchiatura di sua invenzione – abbinate a brani di Béla Bartók e di Erik Satie; il balletto sarebbe dovuto andare in scena a San Cassiano, ma poi il progetto sfumò³³.

Nel 1982 l'artista studiò, inoltre, le scene e le luci per uno spettacolo di danza, proiezioni cromatiche e fuochi artificiali su musiche di Bartók e Stravinskij, da tenersi al Festival dell'Unità di Milano³⁴.

Tra il 1982 e il 1983 Veronesi realizzò anche cinque bozzetti per scene uniche, pensati evidentemente per spettacoli di danza sulle predilette note di Satie, e concepiti come vere e proprie 'visualizzazioni sceniche', da ottenere mediante l'uso della macchina per le proiezioni luminose messa a punto diversi anni prima: i cinque studi, splendidi e coloratissimi, riguardano il *Nocturne n° 2*, la *Petite Ouverture à danser*, la *Gymnopedie n° 2*, la *Sarabande n° 1* e gli *Airs à faire fuir*, tutti pezzi pianistici di Erik Satie (fig. 4).

In particolare, il progetto per un ipotetico balletto sulla musica del *Nocturne n° 2* – in vista del quale Veronesi aveva eseguito anche i disegni a china per la danzatrice solista – prevedeva una scena occupata da un grande cerchio giallo e da due cerchi più piccoli in materiale trasparente, sui quali si sarebbero dovute intrecciare le proiezioni cromatiche in sincronia e corrispondenza con la musica, così da ottenere effetti cangianti e sfumati di ombre colorate³⁵.

Ancora, nel 1983, in occasione della mostra alla Galleria Spatia di Bolzano *Luigi Veronesi. Scenografie e costumi 1933-1983*, l'artista curò le scene e l'apparato di proiezioni luminose – secondo il modello collaudato tre anni prima al Gerolamo – per un balletto, intitolato *Skenè danza Veronesi-Satie*, su musiche appunto di Satie, rappresentato a Bolzano con la coreografia di Simonetta Cola³⁶. Nel 1984, infine, Veronesi portò a termine i bozzetti per le scene della *Carmen* di Bizet, iniziati nel 1981; si segnala particolarmente, dal nostro punto di vista, lo studio relativo al primo atto, per la piazza di Siviglia, ove per ogni arcata semicircolare bianca era prevista un'illuminazione da tergo, in modo da creare l'illusione di uno spazio tridimensionale. Vi si nota, inoltre, un uso attentissimo del colore, calibrato su analogie musicali, dal momento che, scorrendo da sinistra a destra, le tonalità cromatiche da scure diventano man mano più chiare, nell'intento di corrispondere rispettivamente ai timbri gravi e acuti dell'orchestra³⁷.

Note

¹ L. Rognoni, *Suono forma colore*, in «Paese Sera», 7 febbraio 1976, p. 5.

² *Ibidem*.

³ Per esempio, Luciano Caramel, già nel 1969, quando ancora non era stato compiuto alcuno studio specifico su questo settore dell'attività di Veronesi, invitava ad appro-

fondire le soluzioni raggiunte dall'artista «nella scenografia, che, più di ogni altro 'genere', sollecita accostamenti e incontri tra linguaggi diversi, in funzione di risultati inediti» (L. Caramel, a cura di, *Aspetti del primo astrattismo italiano 1930-1940*, catalogo della mostra [Monza, 1-31 marzo 1969], Gal-

leria Civica d'Arte Moderna, Monza 1969, p. 16).

⁴ Cfr. S. Danesi, *Avanguardie a teatro tra le due guerre. Luigi Veronesi - scenografie*, catalogo della mostra (Milano, 26 gennaio - 26 febbraio 1974), Museo teatrale alla Scala, Milano 1974; A. Mascolo, G. Ferrari, V. Cervetti, *Il teatro di Luigi Veronesi dal 1935 al 1985: cinquant'anni di scene, bozzetti, marionette e costumi*, catalogo della mostra (Parma, 15 febbraio - 15 marzo 1986), Comune di Parma, Parma 1986; G. Ravelli, S. Orlando, *Luigi Veronesi. Architetture di luce*, in G. Ravelli, S. Orlando, a cura di, *Dalla parte dell'architettura. Scenografie costruite al Teatro alla Scala*, vol. VIII (a. V) di «Musica e Teatro. Quaderni degli Amici della Scala», luglio 1989, pp. 119-126; M. Pasi, *Luigi Veronesi. Opere per la scena*, a cura di M. Bini, Il Bulino edizioni d'arte, Modena 1989; M. Calvesi, a cura di, *Fontana Veronesi Dorazio al Teatro alla Scala. Bozzetti e figurini 1967-1991*, catalogo della mostra (Milano, novembre-dicembre 1989), Edizione Amici della Scala - Mercedes-Benz Italia, Milano 1991; M. Pasi, *Il teatro di Luigi Veronesi*, in L. Caramel, C. Cerritelli, a cura di, *Luigi Veronesi. Razionalismo lirico 1927-1997*, catalogo della mostra (Cantù, 26 ottobre 1997 - 4 gennaio 1998; Finale Ligure, 21 febbraio - 22 marzo 1998), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1997, pp. 183-197; F. Pollini, a cura di, *Il teatro di Luigi Veronesi*, Società Editrice «Il Ponte Vecchio», Cesena 1998; I. Basterri, *Luigi Veronesi e la scena teatrale*, tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, a.a. 1999-2000.

⁵ Cfr. P. Bolpagni, *Luigi Veronesi: le visualizzazioni cromatiche della musica*, in F. Tedeschi, P. Bolpagni, a cura di, *Visioni musicali. Rapporti tra musica e arti visive nel Novecento*, atti del convegno (Milano, 12 maggio 2006), Vita e Pensiero, Milano 2009, pp. 97-134; P. Bolpagni, *La musica nella riflessione e nell'opera artistica di Veronesi*, in P. Bolpagni, A. Di Brino, Ch. Savettieri, a cura di, *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo*, catalogo della mostra (Lucca, 9 ottobre 2011 - 8 gennaio 2012), Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2011, pp. 51-63.

⁶ Cfr. Ravelli, Orlando, *Luigi Veronesi. Architetture di luce* cit., p. 121.

⁷ Veronesi poteva aver conosciuto per la prima volta le opere teoriche di questi importanti registi e scenografi d'avanguardia in occasione della *Mostra di protesta del libro tecnico di teatro e scenografia* (organizzata da Carlo Ludovico Bragaglia), che ebbe luogo nel 1932 nella libreria abbinata alla Galleria Il Milione, dove contemporaneamente si svolgeva l'esposizione *Nove giovani scenografi milanesi in cerca di un palcoscenico italiano* (cfr. S. Danesi, *La mediazione culturale del Futurismo*, in Danesi, *Avanguardie a teatro tra le due guerre* cit., p. 4). Nel 1988, nel corso di un'intervista, Veronesi espresse in maniera esplicita il proprio debito nei confronti di Adolphe Appia, Gordon Craig, Josef Svoboda, Erwin Piscator, Ljubov' Popova, Aleksandr Vesnin, Varvara Stepanova e dei fratelli Georgij e Vladimir Stenberg, cui confessò di essersi apertamente ispirato

sin dall'inizio della sua attività scenografica (cfr. Ravelli, Orlando, *Luigi Veronesi. Architetture di luce* cit., pp. 120-121, 123, 125-126).

⁸ Cfr., per esempio, L. Caramel, a cura di, *Luigi Veronesi. Biografia*, in «Temporale. Rivista d'arte e di cultura», III, 10, 1986, p. 18 e S. Danesi, *Cronologia dei lavori per il teatro*, in Danesi, *Avanguardie a teatro tra le due guerre* cit.

⁹ Danesi, *Cronologia dei lavori per il teatro* cit.
¹⁰ Il «mistero drammatico» *Liliom*, scritto da Ferenc Molnár nel 1909, fu rappresentato per la prima volta in Italia a Napoli, nel 1922. Quando iniziarono a occuparsene Luigi Veronesi ed Enrico Kanechlin, Molnár era l'autore preferito di compagnie brillanti, come la Cimara-Tofano-Merlini, ma allora nessuno sembrava amare questa «leggenda del sobborgo» (così recita il sottotitolo), che narra di un imbonitore di un luna park della periferia di Budapest, che né in vita né dopo morto riesce a compiere un'azione gentile senza manifestarsi in modo rude e violento. Soltanto vari anni dopo, infatti, *La leggenda di Liliom* sarebbe stata accolta stabilmente nei repertori d'avanguardia (cfr. *Calcografia Nazionale*, a cura di, *Grafica grafica II: 1*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1976, p. 64).

¹¹ Nell'introdurre questo saggio di regia sul numero di gennaio del 1935 della rivista «Campo Grafico», Veronesi e Kanechlin presentavano così il loro lavoro: «le quattro pagine che seguono sono state studiate senza prestabiliti preconetti grafici finì a se stessi, ma col preciso scopo di risolvere un'impostazione aderente alla scabrosa natura del testo. La pagina così concepita ed i disegni così applicati risolvono il loro compito chiarificatore del concetto espresso, senza interrompere con spazi bianchi o richiami che danneggerebbero la dinamica simultanea del discorso» (*ibi*, pp. 59-64).

¹² Danesi, *La mediazione culturale del Futurismo* cit., p. 6.

¹³ *Ibi*, p. 7.

¹⁴ Cfr. Ravelli, Orlando, *Luigi Veronesi. Architetture di luce* cit., pp. 120-121, 123, 125-126, e S. Danesi, *Una proposta di evoluzione del linguaggio scenico*, in Danesi, *Avanguardie a teatro tra le due guerre* cit., p. 12.

¹⁵ Cfr. Danesi, *Una proposta di evoluzione del linguaggio scenico* cit., p. 15.

¹⁶ *Ibi*, p. 12. Silvia Danesi, evidentemente, si riferisce qui alle scenografie ideate da Veronesi nel 1942 per la prevista rappresentazione di un *Balletto* su musiche di Riccardo Malipiero junior (fig. 2). In questo progetto, il palcoscenico si sarebbe dovuto trasformare in uno spazio bianco occupato soltanto da elementi geometrici, su uno dei quali l'artista intendeva proiettare, attraverso un diaframma circolare, un film astratto in bianco e nero, realizzato dipingendo direttamente sulla pellicola. Come ha scritto Marinella Guatterini, i bozzetti elaborati in quest'occasione da Veronesi sembrano delineare «una favola algebrica, con una ballerina solo ipotetica, solo disegnata – non c'è mai stata, infatti una ballerina reale: il progetto è ancora solo sulla carta». La studiosa aggiungeva,

poi, che gli studi scenografici condotti per questo balletto furono con buona probabilità «una delle prime prove di ricerca, di lavoro sul rapporto luce/colore di Luigi Veronesi» (M. Guatterini, *Il teatro della luce*, in Pollini, *Il teatro di Luigi Veronesi* cit., p. 26). Al proposito cfr. anche V. Crespi, *Musicare la luce. Intervista a Veronesi*, in Calvesi, *Fontana Veronesi Dorazio al Teatro alla Scala* cit.

¹⁷ Danesi, *Una proposta di evoluzione del linguaggio scenico* cit., p. 16.

¹⁸ Crespi, *Musicare la luce. Intervista a Veronesi* cit., p. 31.

¹⁹ Cfr. A. Sotgia, *Il rapporto tra suono e colore in Luigi Veronesi*, tesi per il corso di pittura, Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, a.a. 1986-1987, p. 37.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibi*, p. 34.

²² Cfr. Danesi, *Una proposta di evoluzione del linguaggio scenico* cit., p. 15.

²³ In polemica contro ogni ipotesi di idealistica distinzione gerarchica in generi dell'opera di Veronesi si sono espressi, per esempio, M. Fagiolo dell'Arco, *Sull'astrattismo (o Razionalismo) in Italia negli anni '30. Dedicato a Veronesi*, in M. Fagiolo dell'Arco, G. Martano, a cura di, *Exposition de Luigi Veronesi*, catalogo della mostra (Saint-Paul-de-Vence, febbraio-marzo 1970), P. Scarponi, Torino 1970, Caramel, *Aspetti del primo astrattismo italiano 1930-1940* cit. e M. Rosci, *Veronesi e R. Smith*, in «La Stampa», 12 maggio 1978, p. 7.

²⁴ Secondo marito di Liliana Dematteis, titolare della Galleria Martano di Torino, Mario Orefice conobbe Veronesi intorno al 1976-1977; esperto in onde elettromagnetiche, egli lavorava, all'epoca, per conto del CNR presso il Politecnico di Torino, dove si era laureato nel 1968, e dove fu professore ordinario (ora emerito) all'interno del Dipartimento di Elettronica.

²⁵ Cfr. L. Veronesi, *Proposta per una ricerca sui rapporti fra suono e colore*, Siemens-Data, Milano 1977. Il professor Orefice mi descrisse l'aspetto di questo macchinario – di cui si è persa traccia, non essendone nota l'attuale ubicazione – come quello di una scatola di colore grigio, suppergiù delle dimensioni di un videoregistratore, o di un lettore di DVD.

²⁶ Cfr. L. Veronesi, *Proposta per una ricerca su suono e colore*, in W. Ehrmann, K. Honnef, a cura di, *Luigi Veronesi*, estratto in lingua ita-

liana del catalogo della mostra (Leverkusen, 11 gennaio - 17 febbraio 1974), Druckerei A. Kleinschmidt, Leverkusen 1974, p. 13 (pp. 82-83 del catalogo tedesco, dove il contributo di Veronesi reca il titolo *Musik - Farbe. Proposta di ricerca*); P. Fossati, *Per Veronesi 'fotografo'*, in *Luigi Veronesi*, catalogo della mostra (Parma, 20 giugno - 20 luglio 1975), Istituto di Storia dell'Arte - Centro Studi e Museo della Fotografia dell'Università di Parma, Parma 1975, pp. 17-18; M. Di Lella, *Suono - Colore (personaggi e teorie)*, tesi per il corso di pittura, Accademia di Belle Arti di Carrara, a.a. 1986-1987, pp. 47-49. Cfr. anche S. Danesi, *Musica visualizzata*, in L. Veronesi, *Proposta per una ricerca su «suono e colore»*, catalogo della mostra (Genova, 21 ottobre - 14 novembre 1972), Galleria la Polena, Genova 1972, p. 7.

²⁷ Inoltre, nel 1978 Veronesi aveva già realizzato un bozzetto per la 'visualizzazione scenica' della *Gnosienne* n° 5 di Erik Satie: l'artista vi prevedeva uno spazio teatrale occupato soltanto da un cerchio sospeso – che preannuncia quello del balletto del 1980 –, da un elemento curvilineo e da due diaframmi di garza, destinati a essere illuminati diversamente rispetto al fondale, creando così un ulteriore piano di profondità.

²⁸ Cfr. M. Guatterini, *Veronesi e il teatro*, in *Veronesi. Dipinti recenti. Opere per il teatro 1935-1984*, catalogo della mostra (Lissone, 1984), Edizioni Galleria d'arte Radice, Lissone 1984.

²⁹ Ravelli, Orlando, *Luigi Veronesi. Architetture di luce* cit., p. 125.

³⁰ Lo stesso Veronesi rimase molto soddisfatto dall'esito del balletto, tanto da ricordare con nostalgia l'esperienza al Gerolamo, definita addirittura «splendida» (*ibidem*).

³¹ Guatterini, *Il teatro della luce* cit., pp. 22-24.

³² L. Veronesi, *Risposta a un questionario*, in T. Sauvage [A. Schwarz], *Pittura italiana del dopoguerra*, Ed. Schwarz, Milano 1957.

³³ Ravelli, Orlando, *Luigi Veronesi. Architetture di luce* cit., p. 125. Mi fu assai preziosa, al riguardo, la testimonianza diretta della signora Ginetta Veronesi, vedova dell'artista.

³⁴ Cfr. Bastreri, *Luigi Veronesi e la scena teatrale* cit., p. 257.

³⁵ *Ibi*, pp. 50, 258.

³⁶ *Ibi*, p. 258.

³⁷ Cfr. Sotgia, *Il rapporto tra suono e colore in Luigi Veronesi* cit., pp. 55, 58.

Summary

The essay deals with the work of the Italian abstract painter Luigi Veronesi (Milan, 1908-1998) in the field of set design, which began in the Thirties, when he produced the sketches for Igor Stravinsky's *Le rossignol*. In particular, a well-defined sector of this field of activity of the artist is examined, namely the exploitation of his research on the relationship between music and painting in the theatrical field. Starting from 1978-1979 he adopted a machine, purposely built for him by the technician Augusto Olivieri on a project by the engineer Mario Orefice, to visualize the sounds at the same time as listening, according to the criteria of correspondence between musical notes and chromatic tones elaborated by Veronesi in the late Sixties. The artist used this device to control the reflectors at the theatre, through a keyboard, by means of colored light projections on a screen, or directly on the scenographic elements. The system was used in some shows staged in the first half of the Eighties.

Per filo e per segno, dall'Arazzo alla Fiber Art

Il filo conquista lo spazio

Matilde Stefanini

*Trovolla che tesse a doppia trama una splendente e larga
tela, e in quella istoriando andava...*¹

*Nell'interne regie stanze tessendo ella stava
a doppie file una lucente tela di diverso rabesco...*²

Ciò che Penelope (fig. 1) e Andromaca stavano tessendo erano probabilmente arazzi³. Le descrizioni che troviamo nell'*Iliade* sono le più antiche attestazioni letterarie occidentali di manufatti tessili ottenuti con la tecnica detta nei documenti medievali *a razzo* o *di razzo* evidente corruzione del latino *radius*: spoletta⁴. L'arazzo non era realizzato a spoletta o navetta volante, cioè che va da un estremo all'altro della larghezza del telaio secondo un ordine prestabilito come in una stoffa, ma a piccole campiture che traducono il disegno voluto con il cambio di spoletta e quindi di filo colorato ad ogni sfumatura di colore (fig. 2). Il filato, in antico da fibre animali o vegetali e talvolta preziosi filati metallici, poteva presentare una *grana* diversa a seconda dello spessore e precisi requisiti cromatici attraverso la tintura⁵. Il panno istoriato da non confondersi con ricami, tappeti o intarsi, veniva realizzato attraverso telai di alto (fig. 1) o basso liccio, i primi con ordito verticale gli altri con ordito orizzontale. I fili erano arrotolati su due cilindri di legno mobili detti subbi e nel primo caso i licci, bastoncini o magliette che separano i fili pari da quelli dispari, erano disposti più in alto della testa dei tessitori, nel secondo all'altezza della loro vita, ma in ambedue il panno era tessuto dal rovescio. L'altezza della parte tessuta era pari alla larghezza del telaio impiegato e la sua lunghezza era dipanata man mano che il lavoro procedeva dal subbio inferiore o anteriore a seconda del telaio impiegato e arrotolata sul subbio superiore o posteriore. La trama veniva passata due volte a coprire completamente l'ordito sia dal dritto che dal rovescio creando così la campitura di colore.

Per ottenere sfumature o variazioni di colore si scalava di un filo ad ogni passata di trama formando uno stacco che poi veniva cucito oppure si legava il filo di trama di colore diverso a quello corrispondente della campitura precedente anche qui scalando fino ad ottenere un tratteggio. L'effetto del trascolorare delle sfumature era ottenuto con una sequenza di tratteggi. Le linee costruttive dell'immagine venivano fatte spesso coincidere con uno stacco e la cucitura assumeva allora un valore di *contorno* mentre i valori tonali e la loro percezione venivano esaltati con una prevalenza di accostamento di colori *complementari* e *saturi*. L'operazione di tessitura era complicata dal fatto che per grandi arazzi di più metri il tessitore lavorava con le immagini da realizzare ruotate di 90° poiché l'altezza dell'arazzo come si è scritto corrispondeva all'ampiezza del telaio: l'arazziere quindi, lavorando da dietro e con un disegno ruotato di 90°, lavorava in *astratto* per creare una concreta superficie figurale.

Queste brevi e certo non esaustive note tecniche⁶ sono essenziali per capire la complessità di un manufatto artistico alla cui realizzazione era necessaria la collaborazione di più personalità: dall'autore del disegno preparatorio, al cartonista che preparava il lavoro dell'arazziere portando il disegno alla

1. Penelope e Telemaco accanto al telaio. Arte attica, 440 a. C. ca. Chiusi, Museo Etrusco. L'immagine è l'emblema del sito *open source* del Museo Virtuale dell'informatica archeologica (<http://archaeologicalcomputing.lincoln.it>).

2. Tessitrice al telaio di alto liccio, Gobelin, Parigi, 1987. Si noti la grande quantità di spolette.



1



2



3



4

3. *L'Inverno*, particolare di arazzo del ciclo delle *Stagioni*, Arazzeria medicea, disegno e cartone di Michelangelo Cinganelli 1632-33, tessitura di Pietro Fèvre entro il 1637. Lana seta, oro e argento, con effetti di rilievo nella veste. Polo Museale della Toscana, Villa Medicea di Cerreto Guidi (FI).

4. *Figura con ramo entro nicchia*. Arte copta, VII sec. Il Cairo, Museo Copto. Particolare ingrandito di bordo di tunica.

dimensione reale da realizzare (non sempre corrispondeva all'autore del disegno) e infine all'arazziere che traduceva il tutto secondo la sua sensibilità coloristica e perizia. Gli arazzieri più abili come è possibile vedere ancora in opere cinque/seicentesche⁷, ottenevano effetti di rilievo sulla superficie già cordonata attraverso le tecniche del *crapautage* e dell'*arrondissement* che consistevano nel far passare più volte la trama su più fili di ordito o farla girare su uno o più fili di fatto proiettando parti dell'arazzo nello spazio, annullando così almeno in qualche parte la consueta bidimensionalità del manufatto (fig. 3).

Queste due tecniche tessitorie fanno già intravedere le possibilità intrinseche del filo il cui intreccio Gottfried Semper studioso delle arti, architetto e filosofo nel 1860⁸ aveva definito come *la prima architettura* e la base o *graticcio* da cui è partita altra ogni costruzione.

L'arazzo a differenza di altri tessuti si presenta come un manufatto artistico dalla superficie cordonata che riflette la luce: il presente studio è teso a sviluppare alcune considerazioni soprattutto tra i *panni di razzo* cioè realizzati con questa speciale tecnica e il processo storico/culturale che porta in seguito ad una realizzazione tridimensionale che sfrutta la luce.

Dell'uso della tessitura in arazzo nel mondo greco romano ci rimangono solo attestazioni letterarie⁹ mentre le prime opere tessute con questa tecnica giunte fino a noi provengono dall'Egitto faraonico¹⁰ e in misura maggiore dall'Egitto copto. In questi piccoli pezzi (fig. 4) tessuti talvolta anche con soggetti biblici si trova sovente una tecnica mista: su base tela la materia figurale è realizzata con la tecnica *a razzo* che si troverà poi nell'Europa medievale e per parecchi secoli successivi.

Le realizzazioni tessili europee sono in genere a carattere narrativo e, realizzate spesso in cicli di più panni, furono *media mobili* per veicolare contenuti culturali, religiosi, estetici e politici benché fino a tempi recenti si sia continuato a considerare gli arazzi in prevalenza opere nate per riparare gli ambienti dal freddo¹¹. Intere chiese o camere vennero parate – si ricordano i rivoluzionari cartoni *romanisti* degli *Atti degli Apostoli* di Raffaello e della sua scuola per gli arazzi della Sistina¹² e il grandioso paramento delle *Storie di Giuseppe*¹³ per la sala dei Duecento di Palazzo Vecchio dai cartoni di Bronzino, Pontormo e Salviati o i trentasei arazzi di *Cacce*¹⁴ per le stanze della villa medicea di Poggio a Caiano da cartoni di Giovanni Stradano e più tardi di Alessandro Allori (fig. 5) – e vi furono anche numerose serie create per essere esposte all'esterno di edifici¹⁵ con un evidente fine encomiastico come il parato con il *Trionfo dell'Eucarestia* commissionato a Rubens¹⁶ dall'infanta di Spagna che con l'imponenza delle immagini e il proskenio di colonne salomoniche rivoluzionò l'iconografia non solo degli arazzi (fig. 6).

Insieme a molte altre, queste sono opere dove la maestria dei tessitori ancora abbastanza liberi di interpretare il modello, si esplica sui valori tonali del filo giocati su pochi colori e il vibrare luminoso dei toni è ottenuto anche passando nei punti più chiari del tessuto dal filo di lana a quello di seta più riflettente (figg. 5, 6) o, nei parati più preziosi, utilizzando un tratteggio di filati in oro e argento in zone luce.

Più tardi con l'avvento di pittori¹⁷ invece che di maestri arazzieri alla direzione delle arazzerie e con il tentativo attraverso il filo di rivaleggiare con la pittura si ricercarono effetti cromatici sempre più pittorici ma la ricerca di suggestioni sempre più vicine a una texture dipinta, specie nel Settecento con l'abuso di chiaroscuro e mezze tinte, portarono ad uno snaturamento della superficie cordonata che appare sempre più frammentata in piccolissime sezioni di campitura: il filo ha perso la sua *identità di mezzo espressivo* e diviene *un succedaneo del pennello* e con un esito diverso da quello voluto perché il moltiplicarsi dei colori porta, ove si frammenta la campitura, a un risultato visivo che volge al grigiastro.



5. *Caccia alla lepre con i bracchi*, (m. 3,82×5,90), Arazzeria medicea, disegno e cartone di Giovanni Stradano (Jan van der Straet) entro il 3 luglio 1574, tessitura di Benedetto Squilli entro il 30 dicembre 1575. Polo Museale della Toscana, Pisa Museo Nazionale di Palazzo Reale.

In quegli anni una critica di stampo neoclassicista unita alle considerazioni sull'albero delle conoscenze pubblicato ne *l'Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert (1752-72), contribuì a negare valenza artistica ad arti come il mosaico, la vetrata o l'arazzo dove intervengono più mani o qualche strumento tecnico che diventarono esempi di artigianato non assimilabili alle *Belle Arti*¹⁸. Scriveva nel 1781 Francesco Milizia¹⁹, neoclassicista teorico del bello ideale «Un poco che si ragionasse, addio agli arazzi, e più addio ai mosaici» e più avanti «il cattivo (cioè gli arazzi) sia della più breve effimerezza possibile» contrapponendo queste arti, di cui non valeva la pena di occuparsi a «come perpetuare Raffaello», dimentico del fatto che il pittore aveva prestato la sua opera per i cartoni degli *Atti degli Apostoli*.

Bisogna arrivare alla seconda metà del XIX secolo perché la critica possa considerare di nuovo gli arazzi opere artistiche quando nel pieno della rivoluzione industriale, a partire dalla *I Esposizione Universale* di Londra del 1851, si ricominciano ad apprezzare le cosiddette *Arti Applicate* e l'anno dopo si fonda il *Museum of Manufactures* che diventerà poi il *Victoria and Albert Museum*.

Da questo clima culturale nasce qualche anno più tardi il movimento *Arts and Crafts* di William Morris e altri artisti inglesi, un tentativo di richiamare



6. Gli arazzi con *Il Trionfo dell'Eucarestia* da disegni e cartoni di Rubens e della sua scuola 1625-26, esposti in esterni. Tessitura di Francois van den Hecke, 1690-1700 ca.

l'interesse a lavorare in un ambiente solidale e produttivo simile a quello si pensava esistesse nelle botteghe medievali o del primo rinascimento legato in parte anche agli scritti di Marx e Ruskin. Nel 1881 la Morris & Co, fondata nel 1861 trova spazio presso la Merton Abbey nel sud di Londra ove vengono installati telai di alto liccio e tessuti arazzi con caratteri prettamente preraffaelliti dai disegni dello stesso Morris, Henry Dearle o di sir. Edward Coley Burne-Jones²⁰.

Un certo interesse per il tessuto ad arazzo si ha durante l'Art Nouveau o Liberty volto però più all'arredamento con tendaggi, cuscini e tappezzerie varie. In Italia accanto ad una quasi totale generale indifferenza per i valori estetico-visivi e culturali dell'arazzo, e a un interesse spesso solo decorativo-antiquariale²¹, tolto il raro caso di storici che si adoperano per salvare e catalogare gli arazzi antichi²², in una situazione che ha del paradossale, si ha la diffusione di finti arazzi, quelli che gli antiquari chiamano "succhi d'erba" eseguiti in gran numero tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, descritti anche da Barbier de Montaul²³, o riproduzioni di arazzi a telaio meccanico.

Mercedes Ferrero Viale²⁴ sottolineava come questa moda fosse diffusa «*Ben presto non vi fu casa di regio funzionario o di benestante borghese ove non si esponesse un finto Gobelin, sfornato in serie da telai meccanici di qualche solerte manifatturiere...*».

In questo sconcertante panorama si inserisce la novità dell'interesse per la moda e il tessuto dei futuristi che sfocia nei disegni e cartoni per "arazzo" di Balla e soprattutto di Depero in un clima di prospettiva totalizzante di rinnovamento della società – nel 1915 i due pittori avevano firmato il *Manifesto di Ricostruzione Futurista dell'Universo* – in continuità con il loro linguaggio pittorico²⁵. Balla e Depero oltre che a dedicarsi a capi di abbigliamento, basti pensare alle cravatte dipinte di Balla con i motivi delle compenetrazioni iridescenti, fecero creare pseudo arazzi ricavati dai loro disegni: dei grandi patchwork costituiti da preziose tarsie di panni o feltri colorati e solo in qualche caso tessuti da MITA di Genova²⁶.

Dalla rivoluzione futurista in poi la parola *arazzo* non connoterà più un manufatto realizzato con una particolare tecnica ma verrà utilizzata per indicare anche un ricamo o un qualsiasi tessile murale come i grandi "arazzi" geografico/politici contemporanei di Alighiero Boetti ricamati in Afghanistan e persino i lenzuoli dipinti di Dario Fo.

Intanto in Belgio viene rifondato da Theo de Witt un atelier, tutt'ora funzionante la *Manufacture Royale de Witt*, ove si sperimentarono nuove tecniche di tessitura e le possibilità dei materiali plastici e a Weimar in Germania nel 1919 si aprì, fondata da Walter Gropius la singolare scuola d'arte del Bauhaus. L'insegnamento congiunto di arti visive con le esperienze musicali, il pensiero visuale di Klee, le speculazioni di Itten sul colore, la libertà compositiva di Kandinsky e le geometrie di Albers contribuirono a creare un nuovo modo di intendere il filo anche con fibre non tradizionali. Una libertà espressiva negli intrecci tessili che si ritrova negli arazzi di Gunta Stolzl dove il complesso ritmo compositivo si rigenera e si reitera e la ripetitività di un elemento all'interno della composizione prende posizione e colore diverso fino a creare un accordo musical-coloristico²⁷.

L'esperienza del Bauhaus finita nel 1933 con i tragici eventi dell'ascesa nazista al potere non fa morire il tipo di tessuto/arazzo Bauhaus che continuò a vivere attraverso l'opera di Annie Albers, moglie del pittore John Albers. Essa rifugiata nel North Carolina proseguì nel creare astrazioni formali attraverso le qualità cromatiche del filo dopo essersi interessata anche alla produzione tessile dei nativi americani. Nel 1949 al MoMA di New York venne proposta la prima mostra dell'artista tessile e ora a quasi settanta anni di distanza sullo scorcio del 2018 si è aperta a Londra una sua mostra antologica alla Tate Modern Gallery²⁸. L'artista creatrice-tessitrice che ha rotto il bi-

nomio pittore-cartonista/arazziere, è stata madrina del riconoscere al filo la dignità di *segno semantico* nelle diverse gradazioni di titolo e varietà di fibre. In Francia Jean Lurcat, nacque artisticamente come pittore²⁹ e meditando sul problema della parete – si stavano costruendo in Europa i primi edifici in cemento armato e si teorizzavano moduli e larghi spazi parietali in cemento a vista – si convinse, come del resto anche Le Corbusier, e poi altri architetti anche in Italia – che l’arazzo potesse costituire l’ornamento per eccellenza per la parete contemporanea e teorizzò il concetto della *parete tessuta* (fig. 7). Egli dal 1932 si dedicò ai cartoni per arazzo arrivando nel 1941 a creare ad Aubusson il gruppo dei *peintre professionnels de Paris cartonniers des tapisseries* con Dubreuil e Gromair cui si associarono anche gli architetti Rollin e André Lurcat. Al gruppo aderirono poi Prax, Bazaine, Deraine, Dufy e altri: vissero ad Aubusson durante tutta la seconda guerra mondiale e alcuni tessavano essi stessi. Nel 1945 all’associazione si unirono anche Saens e Picart e si creò quel movimento che è stato definito la *Renaissance de la Tapisserie*.

Studiando gli arazzi del XV secolo Lurcat si convinse che per restituire nuova vita all’arte dell’arazzo bisognava riportare il soggetto a visioni ed espressioni atte al mezzo tecnico, ritrovare le linee costruttive essenziali dell’immagine, riprendere l’esigua gamma di colori degli arazzi antichi giocando su campiture in contrasto e sull’uso della *hachure*³⁰ per le poche sfumature.

Dalla collaborazione tra Lurcat e il maestro tessitore Francois Tabard, forse già incontrato nel 1936, nacquero grandi fantasiosi arazzi dai toni puri dove il contrasto è ottenuto con colore chiaro su uno cupo o scuro e splendono colori di diversa valenza timbrica (fig. 8).

Anche in Italia tra le due guerre si tentò di rivalutare l’arazzo tessuto a mano con l’istituzione della scuola di arazzeria di Esino Lario fondata nel 1937 che tra gli anni 1957-1960 lavorò a *panni* tratti da cartoni di pittori all’avanguardia quali Severini, Sassu, Dova, Casorati e Magnelli. L’arazzeria fu chiusa il 10 aprile 1961; non per mancanza di commesse, anzi, o scarsa abilità delle tessitrici, ma come ebbe malinconicamente e polemicamente a scrivere don Rocca che l’aveva fondata *per uno scontro stradale tra la burocrazia del lavoro e il fisco italiano*³¹.

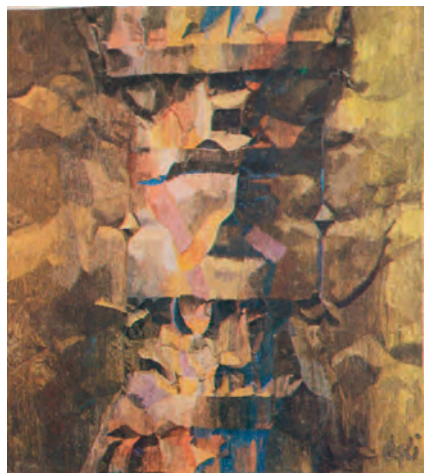
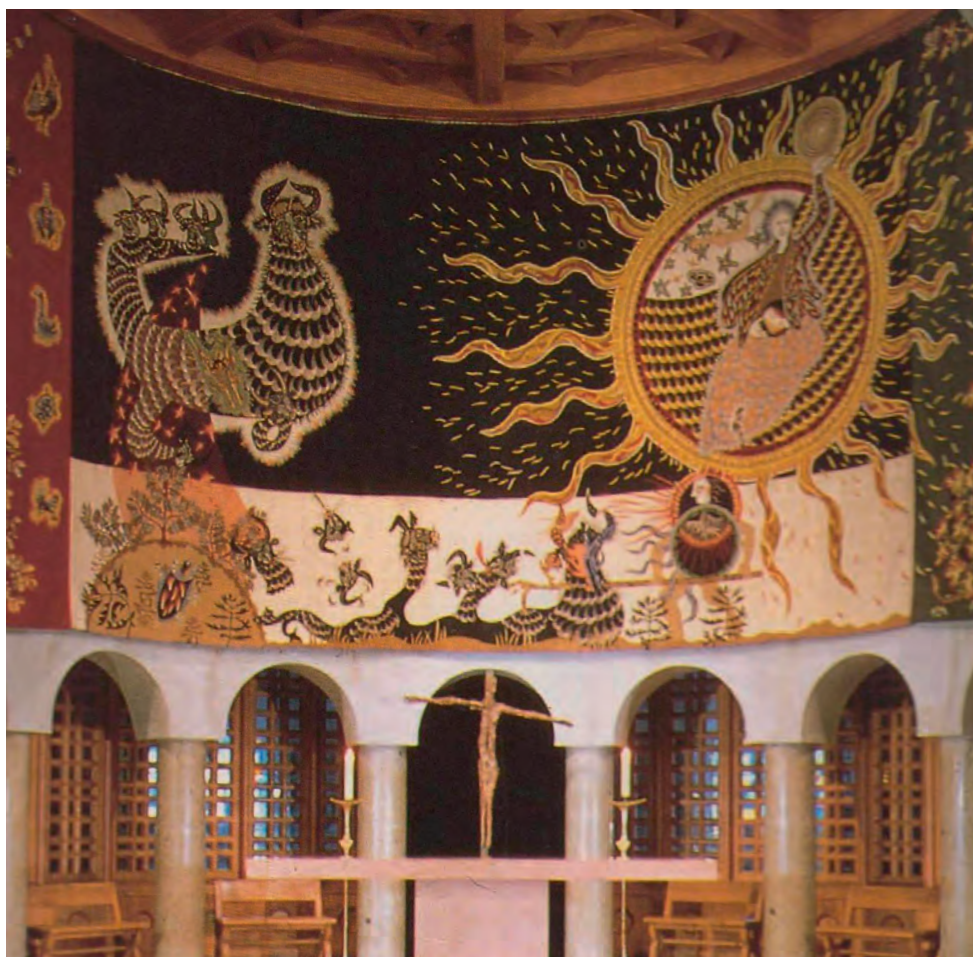
Sia nel Bauhaus che a Esino Lario a tessere sono donne, un dato sociologico interessante poiché fino all’Ottocento la tessitura di arazzi, tolto qualche raro esempio di imprenditrice/tessitrice in ambito fiammingo, era riservata agli uomini mentre le donne, specie in Italia, tessavano solo a spoletta volante e raramente erano presenti nelle arazzerie³².

Mentre l’arazzeria romana degli Erolì fondata nel 1870³³ che aveva iniziato a lavorare con i succhi d’erba per dedicarsi poi all’arazzo vero proprio con gli *Stemmi dei quartieri di Roma* rimaneva prevalentemente nel solco dell’arazzo tradizionale anche con edizioni tratte da arazzi antichi come quelle delle seicentesche *Storie di Tito e Vespasiano* dai cartoni di Charles Poerson, stava nascendo in Piemonte un’arazzeria che si dedicava a tradurre con il filo le istanze artistiche contemporanee: quella di Ugo Scassa.

Complice forse anche la mostra svoltasi a Venezia a Palazzo Grassi nel 1953³⁴ nella quale vennero presentati gli arazzi moderni di Lurcat e della sua scuola, nell’Italia del dopoguerra si era manifestato un certo interesse per l’arte arazziera sia da parte dei pittori del MAC (Movimento Arte Concreta) che da parte del Ministero della Pubblica Istruzione che sfociò più tardi nelle grandi commesse per arredare con arazzi i transatlantici italiani, la Leonardo da Vinci e successivamente la Michelangelo e la Raffaello³⁵.

Ugo Scassa proveniente da esperienze pittoriche e dal tappeto annodato, dopo aver fondato una piccola arazzeria la Italia Disegno Srl, con una certa audacia (e forse una dose di incoscienza), decise nel 1959 di sottoporre un campione di tessitura alla giuria per l’arredo della Leonardo da Vinci presieduta da Giulio Carlo Argan ed ebbe così la commessa per 16 arazzi da realizzarsi in soli sei mesi da dipinti di Cagli, Capogrossi, Corpora, Turcato,

7. *Apocalisse*, (m. 4,55×12), chiesa di Assy (Haute Savoie), cartone di Jean Lurcart, tessitura dell'atelier Tabard, Aubusson 1946-47.



9. *La testa del capo*, (m. 1,60×1,45) già coll. Himmel, Chicago, disegno/cartone Corrado Cagli, tessitura nell'atelier di Ugo Scassa entro il 1962.

8. *La conquista dello spazio*, Angers, Musée Jean Lurcart, cartone di Jean Lurcart, tessitura dell'atelier Tabard, Aubusson 1960. Il pannello (m. 4,40×10,35) fa parte del grandioso ciclo *Le Chant du Mond* tessuto tra il 1957 e il 1963.



Santomaso e Bernini. Seguirono poi le commesse per due navi – l'arazzeria di Asti ormai aveva preso il nome di Scassa – per la Michelangelo un grande arazzo da Capogrossi e cinque *Verdure*, mentre per la Raffaello ventuno arazzi con soggetti astratti e due arazzi orizzontali da Vedova. Nel 1997, quando visitai l'arazzeria che dal 1965 si era trasferita nella Certosa di Valmanera, Scassa mi parlò delle modifiche che aveva messo in atto per velocizzare le operazioni di tessitura con i telai ad alto liccio che utilizzava, quali la proiezione di diapositive sull'ordito segnando sui fili a penna il contorno e l'espedito di tessere dal dritto e non dal rovescio in maniera che le tessitrici, anche qui donne, potessero immediatamente controllare ciò che facevano³⁶. L'attività alla Certosa è durata per più di cinquanta anni e vi furono tradotte in arazzo opere dei maggiori pittori contemporanei: circa duecentotrenta arazzi. Il gruppo più consistente di dipinti venne da Cagli (fig. 9) con il quale Ugo Scassa aveva creato un sodalizio che durò fino alla morte del

10



10. *The Wall*, Zaharh Al-Gambdi, 2017, ubicazione sconosciuta.

11. *Storia di un cubo* (1995), Sadrine Princemaille, ubicazione sconosciuta, da mostra Pisa 1998.

12. *Lisse à vice* (1997), Christelle Esnault, ubicazione sconosciuta, da mostra Pisa 1998.

13. *Totem*, (2009), Laura De Cesare, collezione dell'artista/tessitrice.



11



12



13

pittore nel 1976. Carlo Ludovico Ragghianti scrisse che si erano create opere ove si scorgevano «nel trapasso di luci iridate e meravigliose i ritorni e gli approdi da favolose lontananze»³⁷.

Ma intanto l'arte del filo stava prendendo anche strade diverse. A metà tra gli anni '60 e '70 sulla scia delle opere della Albers con le esperienze di diverse corposità e natura dei materiali filati, tra Stati Uniti ed Europa si stava delineando un movimento di artiste e artisti tessitori che fecero del filo un elemento espressivo in sé stesso.

Nel 1972 a New York presso il *Museum of Contemporary Crafts* si tiene la prima mostra di *Sculpture in Fiber*. Sono opere dove il gesto dell'intreccio dato dal braccio che si muove nello spazio è riverberato nello scandire lo spazio dal risultato ottenuto, e il filo lavorato in molti modi e di diverse fibre anche sintetiche, plastiche o metalliche, è il segno nello spazio: il protagonista assoluto dell'opera è anche il suo significante.

Ritorto, annodato, intrecciato, aggomitolato, ingarbugliato, a spirale, disteso in sottili trasparenze, fuori dal telaio (*off loom*) o al contrario strettamente legato alla sua progettazione – armare un telaio si dice ancor oggi, quasi si dovesse andare in guerra – lavorato a maglia, declinato i vari rapporti e colori, il filo diventa, tenace come un'idea fissa o fragile come una fuga di idee, espressione di un mondo interiore e memoria psichica.

Il filo che ha in sé stesso dimensione temporale anche nel lessico della vita di tutti i giorni – la scontata immagine del *fil rouge* che unisce o l'atavica mitologica figura delle Parche e il taglio del filo dell'esistenza – ora, simbolicamente trattato in vari modi, diventa riflesso della complessità del vivere. Queste nuove istanze e pulsioni accanto all'esaltazione delle proprietà intrinseche dei materiali anche non tradizionali, trovarono un loro spazio europeo nelle *Biennali Internazionali dell'Arazzo* che si tennero a Losanna dal 1962 al 1995³⁸. Inizialmente esposizione di arazzi contemporanei a tipologia murale, le biennali svizzere accolsero ben presto anche opere tridimensionali di grandi dimensioni come le grandi quinte teatrali in lana, sisal e fili metallici dorati di Jagoda Buic, *Hommage à Pierre Pauli* (1971).

Anche in Italia si sono avute alcune esposizioni di quella che ormai viene definita *Fiber Art*, le Biennali di arte tessile a Chieri (1998-2004)³⁹ ed Amelia (2002-2006)⁴⁰, qualche mostra con scadenza annuale⁴¹ o sporadica⁴², l'esautistica *Intrecci del Novecento. Arazzi e tappeti di artisti e manifatture italiane* alla Triennale di Milano nell'autunno del 2017⁴³ e inaugurata a dicembre 2018 la prima Biennale di Spoleto.

Si delineano e si chiariscono più direttici di ricerca come in *Tape-stry 21* (2012) di Ivano Vitali che opera con giganteschi ferri da calza e nelle odierne pareti, una di intricati pendenti nastri *The Wall* (fig. 10, 2017), l'altra, enorme, di bianchi nodi sintetici di Zaharah Al-Ghamdi⁴⁴ che simboleggiano le difficoltà del vivere o nei pannelli della messicana Marisol Centeno realizzati con un mix artigianale e industriale.

In alcune ricerche si tende a tridimensionalizzare il prodotto tessile utilizzando sia la possibilità di volume data dal filo in costruzione sintattica come concepiscono Sandrine Pincemaille *Storia di un cubo* (1995, fig. 11), che la trasparenza. Ciò implica la coesistenza fenomenica tra le cose e tra le cose e lo sguardo, rivelando nelle trasparenze o semi trasparenze, densità e condizioni di compenetrazione. Quest'ultima forma di indagine nella quale vive la visione attraverso i fili è stata perseguita in Italia dalle ormai storiche tessitrici⁴⁵ Teodolinda Caorlin e Marisa Bronzini autrice di delicati drappi con lievi trasparenze, e a Angers dalla più giovane Christelle Esnault che con *Lisse à vice* (1998, fig. 12) ci offre un mobile morbido sfumato velo verde attraverso il quale osservare il mondo.

Tra i numerosi contributi contemporanei⁴⁶ voglio ricordare le opere di Laura De Cesare nate da una profonda riflessione dove la presenza del telaio e del ritmo della battuta scandiscono plastiche geometriche profondità con l'addensarsi dell'ombra in profonde cavità o improvvisi affioramenti di luce in sequenza euritmica e le grosse lane anche non tinte – la scelta dei materiali tradizionali è già di per sé significativa – ci riportano sia alla universalità ancestrale del tessere che alle difficoltà di un mondo interconnesso in rete come in *Totem* (fig. 13).

Ove invece il filo appare colorato come in un modulo dei *Ragionamenti* (fig. 14, installazione 2009) il colore diventa volume nella densità della massa tesa dentro il cubo vuoto delineato dalla struttura lignea a sottolineare con il pensiero/filo la necessità del raziocinio.

Entro i variegati codici iconici contemporanei senza steccati tipologici di classificazione delle realtà⁴⁷ ove c'è massima flessibilità e nessuna apparente certezza possibile riflessi nella *Fiber Art* anche nell'uso di elementi metallici che si caratterizzano per la marcata differenza tra la chiarezza delle parti splendenti e quelle opache o nei poliesteri ricavati riciclando plastica come il coloratissimo arazzo *diva-uccellino* da disegno di Jaime Hayon⁴⁸, in sintonia con un ritorno verso la tradizione che si comincia a verificare anche in pittura a partire dagli anni '80/'90 del secolo scorso, appare l'opera di Alberto Di Fabio. Egli attraverso il filo ci comunica una vis poetica fresca e frizzante, con due opere realizzate con cotone e lana nell'arazzeria di Penne⁴⁹ (Pescara). Di Fabio in *Energia* (2016 Fig. 15) riporta il soggetto, la sua visione ed espressione a rispondere al mezzo tecnico-esecutivo – l'intreccio dei fili è per forza di cose perpendicolare – e nel ritrovare le linee costruttive essenziali dell'immagine, visibili e seguibili anche a distanza, giocando su campiture piatte dai toni giustapposti, arriva a provocare nello spettatore un senso di esplosivo canto corale cromatico sottolineato dalla potenza espansiva del disegno.

Note

¹ *Iliade*, III.

² *Iliade*, XII.

³ Questa considerazione anche in G. Gatti Gazzini, *L'Arazzo*, Editori Riuniti, Firenze 1968, p. 11.

⁴ Ancora si continua a scrivere che la parola arazzo deriva dalla città francese di Arras dove comunque si fabbricavano arazzi. L. Godart, *Come nasce un arazzo* in AA. VV. *Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino*.

Viaggio tra i tesori del Quirinale, a cura di L. Godart, cat. mostra 29 aprile-30 giugno 2010, Tecnostampa, Loreto 2010, p. 22

⁵ A. Casoli, M.E. Darecchio, A. Sarritzu, *I coloranti nell'arte*, Il Prato, Saonara (PD) 2009; M. Stefanini, *Di alcuni colori e di alcuni artisti*, ETS, Pisa 2014.

⁶ Per una più completa disamina: M. Stefanini, *Come si guarda un arazzo* in «Critica d'Arte», sesta serie, anno LV, n.2-3, aprile settem-

bre 1990, pp.136-140 e Eadem *Storia minima dell'arazzo in L'arazzo e l'arte contemporanea: 1 metro in comune*, cat. mostra a cura di D. Gennai e M. Stefanini, Bandecchi e Vivaldi, Pontedera 1998, pp. 8-11; L. Meoni *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Sillabe, Livorno 1998, pp. 465-467; C. Innocenti *Arazzo e cartone preparatorio: il ruolo dell'arazziere nella trasposizione tessile in Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, a cura di C. Falciani e A. Natali, Mandragora, Firenze 2011, pp. 128-130; C. Molin Pradel, *La tecnica di realizzazione degli arazzi, in La Galleria degli arazzi. Epifanie di Tessuti preziosi*, a cura di G. Giusti, Giunti, Firenze 2012; N. Forti Grazzini: *Come è eseguito un arazzo in Capolavori di Arte Tessile. Gli arazzi e i ricami della collezione Zaleski* a cura di M. Tabibnia e E. Mero, Moshe Tabibnia, Milano 2014, pp. 22-26; S.W. Mallory, *Designing and Defining Tapestries: Three Stages of Tapestry Production* in AA. VV. *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, cat. mostra a cura di Elizabeth Cleland con M.W. Ainsworth, S. Alsteens e N. M. Orestein, The Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven and London 2014, pp.110-111.

⁷ Per esempio i rilievi tesi a simulare un broccato sulle vesti dei personaggi degli otto arazzi denominati *Feste Valois*, tessute a Bruxelles tra il 1572 e il 1582 da disegni di Antoine Caron, cartoni attribuiti al Lucas de Heere, serie forse regalata da Caterina de' Medici alla nipote Cristina di Lorena sposa di Ferdinando I de' Medici. Firenze, Uffizi, depositi.

⁸ G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, vol. I, *Die Textile Kunst*, Verl. für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt a. M. 1860, pp. 119-121, ristampato parzialmente in A.R. Burelli, C. Cresti, B. Grava-guolo, F. Tentori, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica*, Laterza, Bari 1992.

⁹ Plinio, N. H. VIII, 74. «Colores diverso picturae intexere Babylon maxime celebravit et nomen inposuit. Plurimis vero liciis intexere...»; Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 53-58, nella leggendaria sfida tessile tra Atena e Aracne sembra descrivere un telaio verticale da arazzo (cfr. Fig. 1) più che da tessitura a spoletta volante con raggi che permettono di avvolgere la trama sui fili d'ordito divisi in pari e dispari da una canna. J.P. Wild, *Textile Production and Trade in Roman Literature and Written Sources*, in *Archéologie des textiles des origines au V Siècle*. Actes du Colloque de Lattes, oct. 1999, sous la direction de D. Cardon et M. Feugère, Mergoïl, Montagnac 2000, pp. 209-213.

¹⁰ Un esempio di questi è la cintura di Ramses II, Museo Egizio del Cairo.

¹¹ Quest'ultima considerazione che appare ancor oggi spesso anche in scritti non solo divulgativi è smentita dall'evidenza della varietà dei manufatti in arazzo: insegne, arazzi araldici, coperte da tavoli, da muli e da carriaggi, baldacchini, cieli e pendenti di letto, cuscini, alberi genealogici e persino carte geografiche come quella del Worcestershire

della metà del Seicento conservata al Victoria and Albert Museum di Londra (n. 69).

¹² I cartoni come è noto vennero dipinti intorno al 1515 per papa Leone X e la prima edizione tessuta nell'atelier di Pieter Endigen detto anche Pieter van Aelst a Bruxelles tra il 1526 e il 1521. *Raffaello e l'Europa: Atti del IV Corso di Alta Cultura*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, Roma 1990; *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, edited by T.P. Campbell, New York, March 12-June 19, 2002, The Metropolitan Museum of Art, New Haven and London 2002, pp. 187-262; L. Karafel, *Raphael's all'antica. Tapestries for Pope Leo X: Art, Culture and Politics in Early Sixteenth-Century Rome*, The Metropolitan Museum of Art, New Haven and London 2010.

¹³ Dalla numerosa bibliografia delle *Storie di Giuseppe* si è scelto di citare solo quella dal 2002 in poi; L. Meoni *Schede* in T.P. Campbell (a cura di) *Tapestry in Renaissance. Art and Magnificent...* cit., pp. 514-529, Eadem *L'eredità di Michelangelo nella produzione dell'arazzeria granducale a Firenze da Cosimo I a Cosimo II*, in *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631* a cura di M. Chiarini, A.P. Darr, C. Giannini, Skira, Milano 2002, pp.106-113; Eadem *La nascita dell'arazzeria medicea. Dalle botteghe dei maestri fiamminghi alla manifattura ducale dei "Creati fiorentini"*, catalogo della mostra a cura di L. Meoni (Firenze, Palazzo Pitti, 7 aprile-28 settembre 2008) Sillabe, Livorno 2008, p. 18-21; AA.VV., *Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino...* cit., pp. 195-266; L. Meoni, *Schede Arazzi II.6-II.10* in AA.VV., *Bronzino, pittore e poeta alla corte dei Medici...*, cit., pp. 124-128; C. Innocenti (a cura di con la collaborazione di G. Bacci) *Gli arazzi con Storie di Giuseppe ebreo per Cosimo I de' Medici. Il restauro*, Polistampa, Firenze 2013; AA.VV., *Il Principe dei sogni. Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino*, a cura di Louis Godart, Skira, Milano 2015; M. Stefanini, *Gli arazzi delle Storie di Giuseppe tornano nella sala dei Duecento a Palazzo Vecchio* in «Critica d'Arte» serie VIII n. 59-60 (luglio dicembre 2014), maggio 2019.

¹⁴ M. Stefanini, *Arazzi medicei a Pisa*, Università internazionale dell'arte di Firenze, Firenze-Pisa 1993, pp. 50-53 e 71-76; L. Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini...* cit., , pp. 210-231; L. Meoni, M.M. Simari, (a cura di), *Le cacce dei granduchi. Due arazzi della celebre serie per la villa medicea di Poggio a Caiano*, 18 dicembre 2010-8 maggio 2011, Sillabe, Livorno 2010, pp.11-19; M. Stefanini «...varietà d'animali... di paesi e di vestiri, con cacciatori a piedi e a cavallo ...» *Tre arazzi delle Cacce per la Villa medicea di Poggio a Caiano nel Museo Nazionale di Palazzo Reale a Pisa* in «Critica d'Arte», ottava serie anno LXXIV, n. 49-50 (gennaio / luglio 2012), Febbraio 2014, pp.7-20.

¹⁵ Tra i quali il paramento con le *Storie della Vita del Re Sole* esposto all'aperto a Versailles nel 1677 in dieci panni con le recenti battaglie affrontate dal sovrano, una vera e propria cronaca illustrata da cartoni di Charles

Le Brun esposta in un momento politicamente turbolento e la *Vita di Urbano VIII* fatto tessere in omaggio allo zio tra il 1663 e il 1679 nell'arazzeria fondata da Maffeo Barberini a Roma. Il parato era costituito da panni commisurati alle distanze delle finestre della facciata del palazzo di famiglia per poterli ostentare all'esterno, cosa che avvenne per la processione di San Lorenzo in Damaso nel 1683. A.M. de Strobel, *Le arazzerie romane dal XVII al XIX secolo*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma-Città di Castello 1989, pp.42-49; D. Meyer (a cura di) *Gli arazzi del Re Sole. Les Tapisseries de L'Histoire du Roi*, cat. mostra, Sansoni, Firenze 1982; F. Knothe, *Tapestry as a Medium of Propaganda at Court of Louis XIV: Display and Audience*, in *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*, in Atti del Symposium, Yale University Press, New York 2010, pp. 342-359.

¹⁶ L'imponente assieme, fu realizzato tra il 1626 e il 1633. Venne tessuto negli ateliers di Bruxelles di Jan Raes II e Jan Geubels II con l'aiuto di Jacob Fobert e Hans Vervoet in venti grandi panni, e più tardi sullo scorcio del secolo, replicato anche da Francois van den Hecke non solo per la cattedrale di Toledo ma per più serie di cui quattro soggetti anche al Quirinale. N. Forti Grazzini, *Il Patrimonio artistico del Quirinale. Gli Arazzi*, vol. I, Milano 1994, vol. I, pp. 246-258; C. Herrero Carretero, *The Triumph of the Church in The tapestry in the Baroque, Threads of Splendor*, cit., pp.218-233; Eadem, C. Herrero Carretero, *Tapestries for Court and Ecclesiastical Use in Seventeenth-Century Spain in Tapestry in the Baroque. New Aspect and Patronage*, cit., pp. 274-283.

¹⁷ Anche nelle arazzerie di corte fondate nel Settecento a Torino, Napoli, Madrid e ai già fiorenti Gobelins di Parigi la supervisione o

la direzione vengono affidate a pittori quali Claudio Beaumont Jean Baptiste Oudry, Luigi Vanvitelli, Corrado Giaquinto e Anton Raphael Mengs. Nel 1744 dopo duecento anni di attività chiude l'arazzeria medicea.

¹⁸ Per questo problema si veda l'intera parte seconda de *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale* di L. Shiner, Einaudi, Torino 2010, pp. 108-203.

¹⁹ F. Milizia, *Dell'arte di vedere nelle Belle Arti* (1781), II edizione, Tariffi, Roma 1944, pp. 155-156.

²⁰ B. Phillips *Tapestry*, Phaidon, London 1994, pp. 118-130.

²¹ Si vedano le notazioni di questo tipo nel *Piacere* di D'Annunzio.

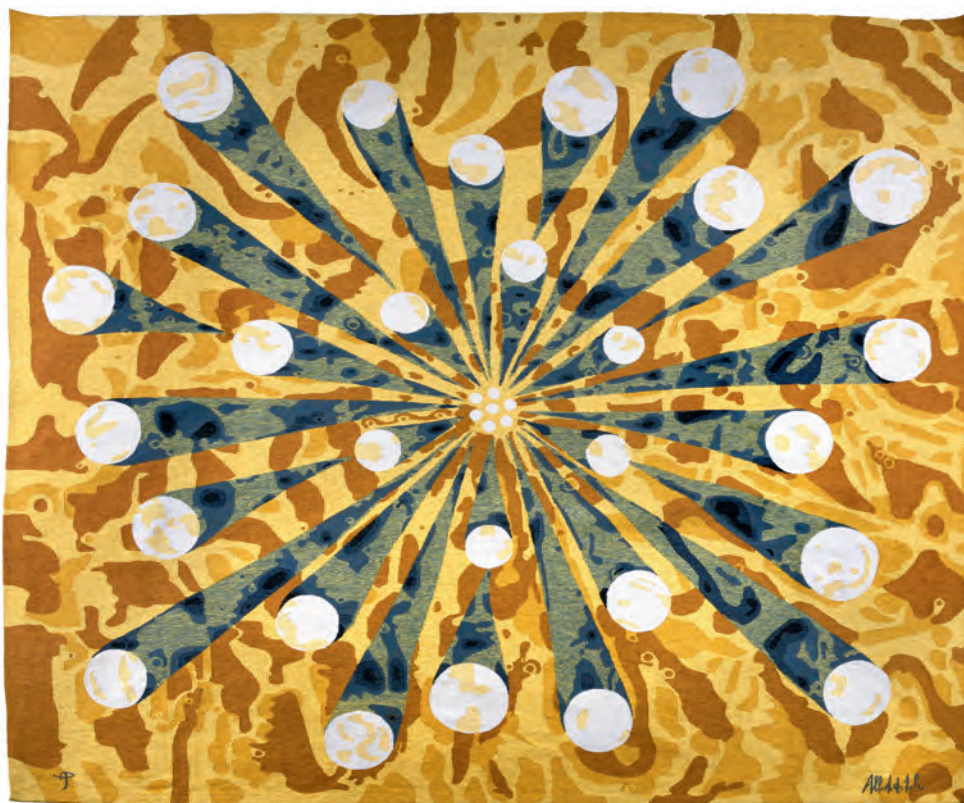
²² Nel 1878 si crea a Firenze la *Reale Galleria degli Arazzi* al Palazzo della Crocetta che verrà smantellata nel 1922 per creare il Museo Archeologico e gli arazzi messi in deposito.

²³ X. Barbier de Montault *Inventaire descriptif des Tapisseries de haute-lisse conservées à Rome* in «Mémoires de L'Académie des Sciences, Lettres et Arts d'Arras», 1878, p.284; L.E. De Mauri *L'arte di imitare gli arazzi con la pittura* in L.E. De Mauri, E. Sarasino *L'amatore di arazzi e tappeti antichi*, Lattes, Torino 1908, pp. 359-384. I dipinti su teli cordonati erano diffusi già dal Cinquecento, ma sono stati solo episodicamente studiati. Due "succhi d'erba" ottocenteschi sono stati recentemente pubblicati da S. Lombardi e L. Lucarelli *Curiosi tessuti dipinti "i succhi d'erba"* in «Jacquard 74» dicembre 2014, pp. 44-46. A. Olivieri, *Il tessuto dipinto - 1 Finti arazzi e "succhi d'erba"* in *Vecchi restauri quando rimuoverli o conservarli?* Tesi di diploma-Scuola di Alta Formazione Opificio delle Pietre dure, Firenze 2004, p.54

²⁴ M. Ferrero Viale, *Arazzo e pittura in Storia dell'Arte italiana. Forme e Modelli*, vol. 11, Einaudi, Torino 1982, p. 157.



14. *Ragionamenti* (2009) Laura De Cesare, collezione dell'artista/tessitrice.



15. *Energia*, (m. 2,25×2,80), disegno Alberto di Fabio 2015, tessitura dell'arazzeria di Penne (Pescara) sotto la direzione di Laura Cutilli, 2016. Arazzeria Pennese, Laboratorio dell'Oasi, Riserva Regionale Lago di Penne.

²⁵ E. Crispolti, *Ricostruzione futurista dell'“Universo Tessile”* in *Intrecci del Novecento. Arazzi e tappeti di manifatture italiane*, a cura di M. Tabibnia e V. Giuliano, Moshe Tabibnia Milano 2017, pp. 64-81.

²⁶ Manifattura Italiana Tessuti Artistici, fondata a Genova-Nervi nel 1926 attiva fino al 1970. I tappeti annodati a mano della MITA, furono protagonisti insieme anche a grandi arazzi da bozzetti di Emanuele Luzzati dell'arredamento della flotta italiana sulle grandi navi passeggeri, tra cui *Giulio Cesare*, *Andrea Doria*, *Eugenio C.* ed *Enrico C.*, R. Lucertini, *La manifattura MITA tra artigianato e design*, IUSS Press, Pavia 2014; M. Fochessati, G. Franzone, *I tappeti e gli arazzi della MITA di Nervi in Intrecci...* cit. pp. 144-159.

²⁷ B. Phillips, *Tapestry...*, cit., p. 137; M. Giordano, *Medium tessile e arte contemporanea: una breve storia in Intrecci...* cit., pp. 36-49, in specie p. 43.

²⁸ 11 ottobre 2018- 27 gennaio 2019 con relativo catalogo.

²⁹ Retrospectiva dell'artista nel cinquantenario della morte nel 2017 alla Galerie des Gobelins *Jean Lurcat (1892-1966). Au seul bruit du soleil*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016.

³⁰ Letteralmente “colpo d'ascia”, nella tecnica arazziera antica identificava il tratteggio, è un termine mutuato dalla xilografia.

³¹ M. Taboga, A.A.A. *Arazzo cercasi* in «Quir... news», n.1. maggio 2014, pp.14-15; Eadem, *Telai all'opera tra il Lago di Como e la Grigna: la Scuola di Arazzeria di Esino Lario in Intrecci...* cit. pp. 176-197.

³² Nei duecento anni di attività dell'arazzeria medicea sembra apparire dai documenti

nel 1674 un'unica donna: Angiola Masi mentre nell'arazzeria romana dei Barberini tra il 1648 e il 1658 troviamo Caterina e Maria della Riviera. La manodopera femminile è invece impiegata dalla fine dell'Ottocento per i telai meccanici.

³³ M. Taboga, *L'arazzeria degli Erolì in Intrecci...* cit. pp. 124-135. L'arazzeria chiusa nel 2003 negli ultimi decenni si occupava solo di restauro di arazzi antichi.

³⁴ *L'arazzo francese dalle origini ai giorni nostri*, 12 luglio-13 settembre 1953, a cura di G. Fontaine. Centro Internazionale delle Arti e del Costume. Palazzo Grassi - Venezia.

³⁵ *L'arte al telaio. L'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi* a cura di E. Danese, Allemandi, Torino 2000, Eadem, *L'arazzeria Scassa in Intrecci...* cit., pp. 216-225; *Arte sulle motonavi. Il varo dell'Utopia*, a cura di GMG Progetto cultura, cat. mostra, Roma Galleria Nazionale d'Arte e Auditorium di Via Veneto, 9 nov. 2016 - 8 gen. 2017, Il Leggio Libreria Editrice, Chioggia 2016. I panni delle navi di proprietà dello Stato, sono in deposito presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea di Roma, ma concessi in comodato anche ad enti non solo pubblici perpetuando un equivoco che li vede come mera decorazione/arredo e non opere d'arte. I manufatti hanno tutti notevoli dimensioni, i più piccoli sono di cm. 230x120 e 160x340 mentre il pannello più grande è lungo 7 metri.

³⁶ Queste stesse osservazioni procedurali si ritrovano in U. Scassa, *Tecnica di tessitura in Intrecci d'Artista. Gli arazzi di Ugo Scassa*, cat. mostra, Ravenna 26 Ag.- 11 Sett. 2011, a cura di A. Costa e D. Danese, Roma 2011.

³⁷ C.L. Ragghianti, *Cagli* in *L'opera di Corrado Cagli*, cat. mostra 15 gen.-28 febr. 1972, Palazzo Strozzi, CIDAC, Firenze 1972; E. Mercuri, *Cagli. Dalla pittura all'Arazzo*, Savelli, Roma 1973.

³⁸ G. Eberhard Cotton, *La rivoluzione dell'arazzo. Le Biennali internazionali dell'arazzo di Losanna 1962-1995* in *Intrecci...* cit. pp. 408-413.

³⁹ *Biennale d'Arte Tessile. Trame d'autore*. CELID, Chieri (TO) 2000, dove si è costituito il Museo Civico del tessuto.

⁴⁰ *Biennale di Arte tessile contemporanea. Amelia: la Fiber Art al Centro* (Amelia, Terni)

⁴¹ *Miniartextil. Como. Mostra Internazionale di Arte tessile dal 1992 e Premio nazionale d'Arte Tessile Valcellina dal 1995* dedicato ai giovani sotto i 35 anni.

⁴² Pisa 1998, *L'arazzo e l'arte contemporanea...*, cit., *Artist at Work. New Technology in Textile and Fiber Art*.

⁴³ La mostra e il catalogo *Intrecci...* cit. a cura del Centro Studi Moshe Tabibnia segnano un punto fermo per chiunque voglia occuparsi del tessile italiano novecentesco.

⁴⁴ L'artista è presente alla Biennale di Venezia 2019.

⁴⁵ Per un più completo ma non ancora esaustivo elenco di tessitori e tessitrici italiani si rimanda al repertorio in calce all'articolo di R. Pompas, *La Fiber Art italiana in relazione allo scenario internazionale* in *Intrecci...* cit., pp. 414-425 con ampia bibliografia sull'ar-

gomento della stessa Pompas e Eadem, *Fiber Art*, Aracne, Milano 2017.

⁴⁶ Bisogna ricordare almeno le artiste tessitrici Maria Lai alla quale il Comune di Ussalai (NU) ha dedicato un museo, Paola Besana, la giovane Elena Redaelli e il fondatore della *Facoltà del Tessere* Luciano Gherzi.

⁴⁷ I. Luperini, *Artigianato, Design, Arte in L'arazzo e l'Arte contemporanea...* cit., pp.4-6.

⁴⁸ L'arazzo, m. 250x180 è stato tessuto dai maestri tessitori della *Fabbrica Lenta* Bonotto ed è stato esposto nell'aprile 2019 nella mostra *Ro Plastic – Master's Pieces* presso il Padiglione Ferroviario del Museo della Scienza e della Tecnologia "Leonardo da Vinci" di Milano.

⁴⁹ L'arazzeria nata intorno al 1965 ha operato per trentatré anni, prima con continuità da disegni di artisti quali Balla, Afro e Capogrossi per gli arazzi per la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e poi, Brindisi, Calder, Conti e Accatino, per chiudere nel 1998. Nel 2014 la coraggiosa riapertura del laboratorio nella Riserva Naturale Regionale Lago di Penne con la direzione di Laura Cutilli e le arazziere Erminia di Teodoro e Lolita Vellante che operano con la tecnica del basso liscio. Arazzi da disegni di Remo Salvadori e Alberto di Fabio. M. Taboga, *L'Arazzeria di Penne* in *Intrecci...* cit., pp. 256-289; L. Cutilli, *L'Arazzeria Pennese e Remo Salvadori* in *Intrecci...* cit., pp. 438-439.

Summary

Tapestry is one of the oldest forms of woven textiles and the principal means of creating pictures through weaving. The tapestry techniques differs from other simple form of weaving (embroidery or cloth) as it produces a textile with clearly definite and detailed images with high-warp looms or low-warp looms. European tapestries into 12th-19th century were much larger in size and largely pictorial. Tapestries may be woven for social, political or spiritual purposes for a inner rooms and on outside of buildings. The second half of the twentieth century has seen rapid and fundamental changes in the approach to tapestry, called Fiber Art, weaving and resulting works: weaving off looms. The contemporary Fiber Art have various artistic expressions, threads conquest the space or return to tapestry. Two examples of contemporary artists: Laura De Cesare and Alberto Di Fabio.

Il “gioiello di Gisulfo” a Cividale del Friuli

Marco Collareta

Nel 1874 veniva casualmente rinvenuta a Cividale del Friuli un'importante tomba altomedievale¹. Un'iscrizione abbreviata e di autenticità invero discutibile riferiva il sito a Gisulfo, primo duca longobardo della città friulana secondo Paolo Diacono². L'indicazione sembrava confermata dalla ricchezza dei reperti venuti alla luce, che includevano di fatto, oltre a manufatti più usuali in metallo e ad una matassina d'oro filato, anche due pezzi assolutamente eccezionali. Si tratta di una piccola croce in oro con inserti in pietra colorata, da un lato, e di una borchia in oro decorata a smalto alveolato, dall'altro (figg. 1-2)³. La diversa fortuna critica dei due oggetti è in se stessa istruttiva e merita di venir rapidamente evocata.

Mentre infatti la cosiddetta “croce di Gisulfo” è stata sempre riconosciuta come un esempio particolarmente importante di una produzione tipicamente longobarda⁴, quello che per simmetria potremmo chiamare il “gioiello di Gisulfo” è venuto lentamente sfilandosi dalla trattazione sull'arte longobarda in Italia per approdare al più ampio dibattito circa le origini e i primi sviluppi dello smalto alveolato altomedievale. Se ciò ha precocemente imposto una prevalente gravitazione bizantina dell'opera⁵, la memoria di un suo recupero in ambito occidentale non ha mancato di agire sotterraneamente negli studi. Resta il fatto che il testo più diffuso sull'arte bizantina dello smalto alveolato tace completamente sul nostro intrigante reperto⁶ e che per incontrare una discussione significativa sullo stesso bisogna ricorrere agli studi che, in continuità con le tesi lungimiranti di Riegl, leggono l'intera arte precarolingia come un'intensa dialettica tra il Mediterraneo e il Nord.

Il risultato più notevole di questo lungo lavoro critico consiste nell'aver individuato nel “gioiello di Gisulfo” uno degli esempi più antichi di quella variante specifica dello smalto alveolato che va sotto il nome di *Senkschmelz*⁷. Diversamente dalla variante nota come *Vollschmelz*, questa pratica orafa prevede l'impiego di alveoli e paste vitree non su tutta la lastra d'oro destinata al lavoro, ma solo limitatamente all'area del motivo prescelto, che viene abbassata a cesello e riempita di quegli elementi in modo da farne spiccare disegno e colore contro lo sfondo metallico risparmiato. Fra i capolavori più noti del *Senkschmelz* altomedievale si contano la cosiddetta “placchetta franca” della Caja de las Agatas a Oviedo e la prima coperta dell'Evangelario di Lindau oggi a New York. Basta un rapido confronto tra gli uccelli presenti su questi straordinari manufatti e l'uccello che assieme a una piccola pianta abita la nostra più modesta borchia per rilevare, accanto a un'evidente continuità tecnica, un altrettanto evidente rottura stilistica che conferma l'appartenenza del “gioiello di Gisulfo” all'arte d'area bizantina piuttosto che a quella d'area barbarica.

Il “gioiello di Gisulfo” si presenta come un semplice quadrato d'oro smaltato, leggermente sviluppato in altezza e circondato da una doppia cornice perlinata a rilievo (fig. 2)⁸. Se già i singoli motivi e il diverso andamento ritmico di questa doppia cornice perlinata suggeriscono il loro radicamento nel repertorio ornamentale classico, l'abbinamento tra un volatile ed un elemento vegetale nel campo centrale del manufatto ribadiscono l'orizzonte mentale tutto mediterraneo del suo anonimo autore. Significativo allora che il nostro singolare gioiello trovi un palmare confronto in uno di quei piccoli



1



2

1. Orafo longobardo, *Croce detta di Gisulfo*. Cividale, Museo Archeologico Nazionale.

2. Orafo bizantino, *Gioiello detto di Gisulfo*. Cividale, Museo Archeologico Nazionale.

3. Tessitore copto, *Piccolo arazzo*. Londra, Victoria and Albert Museum.



arazzi di produzione copta che dalle tombe egiziane d'età tardoantica sono approdati in musei e collezioni private di mezzo mondo. Il riferimento a un esemplare rappresentante una quaglia tra due piccole piante, oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, risulta particolarmente eloquente (fig. 3)⁹. Il formato, il rapporto tra cornice e campo centrale, la stessa tematica iconografica sono talmente simili da farci dimenticare le rilevanti differenze di misura, tecnica e destinazione sociale che corrono tra i due oggetti. Questi ultimi condividono *ad evidentiam* la stessa idea artistica, ma per capire in che senso vada sciolto l'evidente rapporto che li lega tra loro è necessario precisare la relativa pertinenza cronologica.

Lavorando essenzialmente sui dati locali degli scavi, la scienza archeologica ha datato l'arazzo copto del Victoria and Albert Museum e i suoi omologhi al IV-V secolo della nostra era, il "gioiello di Gisulfo" al VI-VII. La storia dell'arte può valutare ed eventualmente modificare questo risultato interrogandosi sulla genesi e gli sviluppi del tema formale che accomuna i due manufatti. Merita dunque ricordare che tanto il "gioiello di Gisulfo" quanto l'arazzo copto chiamato a confronto con esso possono essere interpretati come il risultato dell'estrazione e dell'isolamento iconico di un elemento appartenente a uno schema compositivo più ampio, nel quale un numero variabile di elementi simili appare organizzato in forma di griglia o rete di quadrati¹⁰. Per quel che ne sappiamo, tale schema compositivo nasce nei pavimenti a mosaico antichi e tardoantichi, dove si spiega come proiezione in orizzontale di un soffitto a lacunari, si sposta poi in verticale sulle pagine dei codici tardoantichi e bizantini, dove serve all'organizzazione di apparati illustrativi complessi, e approda infine al multiforme universo della scultura in marmo paleocristiana e altomedievale, dove fornisce un utile supporto agli intenti decorativi e didascalici di quella diffusissima pratica artistica. Si tratta di una lunga vicenda, in seno alla quale l'arazzo copto del Victoria and Albert Museum e i suoi omologhi si confrontano bene con le esperienze più antiche sul tipo di alcuni mosaici pavimentali della Tunisia, mentre il "gioiello di Gisulfo" costeggia le esperienze più recenti, quali esse s'esprimono in particolare nella plastica ravennate d'età giustiniana e post-giustiniana (fig. 4)¹¹. Ne deriva la conferma di una chiara precedenza cronologica dell'opera tessile su quella orafa e, stante l'evidente rapporto che le lega tra loro, la funzione di modello che la prima deve aver svolto direttamente o tramite un suo omologo nei confronti della seconda.

La cosa va letta nei termini non tanto di una copia, quanto piuttosto di una vera e propria traduzione. Intendendo questo vocabolo in senso stilistico più che meramente tecnico, non sfuggirà allora come il linguaggio ancor pienamente naturalistico dell'arazzo copto del Victoria and Albert Museum e dei suoi omologhi sortisca nel "gioiello di Gisulfo" una virata astrattizzante che fa ormai intravedere vicino l'orizzonte medievale. Sintomatico al riguardo il fatto che, mentre la quaglia dell'arazzo copto tiene ben salde le zampe in terra e con ciò stesso conserva la memoria di una spazialità che si sviluppa corposa dal basso verso l'alto, il più generico uccello del "gioiello di Gisulfo" accenna a un movimento incerto delle zampe, che lo assesta sulla diagonale del quadrato e dunque sull'impenetrabile superficie metallica che lo ingloba. L'immagine s'è trasformata in un simbolo, il confronto con la realtà esteriore in un gioco prezioso di linee e colori, capace di evocare forma e significato del motivo anche nelle loro implicazioni spirituali¹². Molto è stato perso, dunque, ma molto è stato anche acquistato, giacché il divenire dell'arte non segue il paradigma vincolante del progresso e della decadenza, bensì quello della libera scelta dell'artista in accordo o in contrasto con la società in cui lavora. Riegl, con la sua rivoluzionaria nozione di *Kunstwollen*, conserva intatta la forza propulsiva che lo ha consacrato "padre nobile" della nostra disciplina.



4. Scultore ravennate, *Pergamo dell'arcivescovo Agnello*. Ravenna, Cattedrale.

Note

¹ Si veda da ultimo I. Ahumada Silva, *La cosiddetta tomba di Gisulfo (Italia)*, in *Roma e i Barbari*, cat. della mostra di Venezia, Skira, Milano 2008, p. 458.

² P. Diacono, *Historia Langobardorum*, II, 9 e IV, 36.

³ [A. Tagliaferri] in *I Longobardi*, cat. della mostra di Passariano, Skira, Milano 1990, p. 470, schede X191b ed X191d rispettivamente.

⁴ A. Peroni, *L'arte nell'età longobarda. Una traccia*, in *Magistra Barbaritas. I Barbari in Italia*, Scheiwiller, Milano 1984, pp. 229-297, in part. p. 237.

⁵ P. Toesca, *Il Medioevo*, U.T.E.T., Torino 1927, I, p. 347; Y. Hackenbroch, *Italienisches Email des frühen Mittelalters*, Holbein Verlag, Basel 1938, pp. 14-15.

⁶ K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst von 5. bis 13. Jahrhundert*, Verlag Auren Bonges, Recklinghausen 1967, *vacat*.

⁷ Per quanto segue, si veda soprattutto G. Haseloff, *Email im frühen Mittelalter. Frühchristliche Kunst von der Spätantike bis zu den Karolingern*, Hitzerth Verlag, Marburg 1990, pp. 21, 46 e P. Lasko, *Ars sacra 800-1200*, Yale University Press, New Haven and London 1994, pp. 1-4.

⁸ Una descrizione accurata in Hackenbroch, *Italienisches Email* cit., pp. 14-15.

⁹ H. Person, *Collecting Egypt: the textile collection of the Victoria and Albert Museum*, in «Journal of the History of Collections», 24, 1, 2012, pp. 3-4, fig. 2. Il pezzo è ricordato con altri esemplari analoghi in P. du Bourguet,

Musée National du Louvre. Catalogue des Étoffes Coptes, I, Éditions des Musées, Nationaux, Paris 1964, p. 52, numeri A8, A9 in particolare.

¹⁰ Per quanto segue, oltre alle opere chiamate in causa da du Bourguet, *Musée du Louvre* cit., p. 52 e Hackenbroch, *Italienisches Email* cit., pp. 14-15, si vedano le opere discusse e riprodotte in K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, George Braziller, New York 1977, pp. 40-71-112 e in A. Haseloff, *Pre-Romanesque Sculpture in Italy*, Pantheon Casa Editrice, Florence 1930, pp. 35, 46-48, 51, nonché quelle segnalate nella nota seguente.

¹¹ Il rinvio è da un lato ai mosaici di El Jem nel Museo del Bardo a Tunisi, illustrati in

M. Yacoub, *Splendeurs des mosaïques de Tunisie*, Editions de l'agence nationale du patrimoine, Tunis 1995, pp. 105-107, dall'altro al pergamino dell'arcivescovo Agnello nella Cattedrale di Ravenna, schedato da R. Farioli Campanati, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in *I Bizantini in Italia*, Scheiwiller- Credito Italiano, Milano 1982, p. 178, scheda 36.

¹² Sui molteplici significati degli uccelli nella tradizione cristiana un solido avvio è fornito dalla "voce" relativa in *Le immagini bibliche. Simboli, figure retoriche e temi letterari della Bibbia*, a cura di L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman III, Cinisello Balsamo 2006, pp. 1528-1533.

Summary

The article examines a small jewel in cloisonné enamel, preserved in the Archaeological Museum of Cividale. In particular it proposes a comparison with a Coptic tapestry from the Victoria and Albert Museum, which shows a similar composition. This comparison and other considerations confirm the Byzantine rather than barbaric origin of the jewel of Cividale and its probable dating to the 6th-7th century.

Il pulpito di Nicola Pisano nel Duomo di Siena e le *Cantigas de Santa María*

Antonino Caleca

Nella ricerca di testi letterari che avessero relazione con le arti figurative o con singole opere d'arte qualche anno fa mi imbattei, entro quel giacimento ricchissimo, e tutto sommato poco esplorato, che sotto questo aspetto sono le *Cantigas de Santa María* di Alfonso X "el Sabio", re di Castiglia e León, in una fino allora non segnalata menzione del pulpito (o pervio) eseguito da Nicola Pisano per il Duomo di Siena. Su mio suggerimento, il compianto amico Enrico Castelnuovo fece un riferimento al fatto nella prefazione alla mostra *Niveo de marmore, l'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, da lui curata a Sarzana nel 1992¹, ma non mi risulta che tale accenno sia stato ripreso in sede critica: non certo dai curatori della edizione in superbo facsimile del codice custodito nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che ora rende più facilmente accessibile agli studiosi non solo una delle versioni manoscritte del testo in questione, ma anche la illustrazione che ne è indispensabile complemento².

Infatti, come è noto, non si conosce nulla che sia paragonabile a quanto, almeno da Dante in qua, è stato scritto su Cimabue e Giotto³, che riguardi la figura, ugualmente basilarre per gli sviluppi dell'arte, di Nicola Pisano: dopo la lode della *Fonte di piazza* di Perugia nell'*Eulisteia* di Bonifacio da Verona⁴, risalente al 1293 (in cui però non sono citati i nomi degli scultori), tra Trecento e Quattrocento, non ci restano che la citazione nella pisana *Cronaca di Santa Caterina* (opera di carattere intermedio tra il libro e il documento)⁵, e la menzione indiretta, come padre di Giovanni, nei *Commentari* del Ghiberti⁶, e bisognerà arrivare alle *Vite* del Vasari per avere, dopo il breve ricordo nella I^a edizione, nella II^a soltanto una vera biografia, desunta però da tradizioni non sempre attendibili, e affastellata di notizie accumulate in base al criterio della verisimiglianza⁷.

È perciò da considerare con ogni attenzione l'indicazione che ci viene da un testo coevo al nostro artista, finora non esaminato sotto questo aspetto. Mi riferisco ad una delle *Cantigas de Santa María*, composte su iniziativa di Alfonso X *el Sabio* re di Castiglia e di León; si tratta della cantiga numero 219, secondo la numerazione vulgata desunta dal ms. E, o Escorialense, e presente anche, col numero 72, nel ms. F, o Fiorentino, cioè nel secondo tomo dell'esemplare ufficiale della raccolta, composto per l'uso del re, e restato incompiuto probabilmente a causa della sua morte, avvenuta nel 1284⁸.

Questa cantiga, tra le tante altre che ci riferiscono di miracoli antichi e recenti della Vergine e di suoi celebri simulacri, ci narra *como Santa Maria fez tornar negra hua figura do demo que era intallada en marmor blanco, porque siia cabo da sa ymagen que era entallada en aquel marmor meesmo*.

1. *Il miracolo di Siena*, da *Le Cantigas de Santa María*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari, 20, Cantiga 219.



2



2. Nicola Pisano, pulpito, Siena, Duomo, particolare della lastra con i Dannati nel Giudizio Finale.

3. Nicola Pisano, pulpito. Siena, Duomo.



Malgrado il tono divagante e poco consono a “storiche” precisioni, mi pare che il racconto sia ben circostanziato.

Il vescovo di Siena fa fare un pulpito (*un lugar u preegasse*) nel Duomo (*ygreja mayor*), da scultori sapienti (*maestres sabedores de tallar*), in marmo candidissimo (*eno marmor muy branco*); ordina che in esso siano raffigurati la Madonna col Bambino (*mandouilles y fegurar/ omagen da Virgen Santa .../ que tiya en seus bracos- o seu fillo precioso*) e molte storie di vario argomento (*Otras ystorias muitas- .../ ... de muitas naturas*); e gli scultori, così, vi raffigurano anche il diavolo (*e ouve da acaecer/ que poseron y o demo*).

Il miracolo consiste nel fatto che il demonio, scolpito nel candido marmo, e quindi non troppo brutto, diventa nero per volere della Vergine; fatto lavare dal vescovo, torna di nuovo prodigiosamente nero tra l’edificazione generale. Non v’è dubbio che il racconto si riferisca al pulpito (o pervio) realizzato tra il 1265 e il 1268 da Nicola Pisano e aiuti (Giovanni Pisano, Arnolfo, Lapo, Donato), fatto in marmo candidissimo di Carrara (con *lapides de marmore de Carraria*, come prescrive il contratto), e recante, tra le altre raffigurazioni, una Madonna col Bambino, posta su di uno spigolo dell’ordine principale, a separare due specchi, ed un grottesco Demonio nel Giudizio Finale⁹.

Il vescovo di Siena è certamente Tommaso di Fulcone, o di Fuscone, “de Bertta”, domenicano, che resse la diocesi dal 1253 al 1273¹⁰; e così precise notizie sulla situazione senese possono esser pervenute alla corte di Alfonso X per il tramite di qualcuno dei numerosi dignitari castigliani che allora frequentavano l’Italia, sia per sollecitare l’elezione del re “sabio” al trono imperiale, proposta dai Pisani fin dal 1267, sia al seguito di don Enrique, fratello riotoso di Alfonso, che nel 1267, per l’impegno determinante del Comune di Siena e dei ghibellini toscani, viene eletto Senatore di Roma, e poi, coi suoi cavalieri spagnoli, segurerà Corradino di Svevia, fino alla rotta di Tagliacozzo, nel 1269, dopo la quale languirà a lungo nelle prigioni di Carlo d’Angiò; si può pensare per esempio a membri dell’ambasceria inviata da Alfonso al papa Urbano IV sul finire del 1267, o piuttosto all’altra inviata nella primavera 1272 al papa Gregorio X¹¹.

Il “miracolo” del demonio, che si presenta ora bianco, ora nero, può essere forse indizio di contrasti in merito all’opportunità di applicare la policromia ad opere realizzate in un materiale prezioso quale era il bianco statuario di Carrara. Resta certo che in un periodo di tempo assai prossimo all’epoca della composizione della nostra Cantiga (circoscrivibile, secondo il Mettmann¹², tra il 1277 e il 1282) il pervio era ben noto nella corte di Castiglia tanto da essere oggetto di evocazione leggendaria, e se ne poteva parlare con precisione di riferimenti iconografici, e rispettosa considerazione per gli artisti che l’avevano fatto, per il pregio del materiale, ed anche per la qualità estetica dell’insieme e dei particolari; e ciò ci dice molto sulla diffusione internazionale della fama di quest’opera di Nicola.

Il Codice Fiorentino (Biblioteca Nazionale, Banco Rari, 20, già II, 1, 213) che ci conserva la cantiga¹³ è notevole anche per l’abbondantissima decorazione che contiene: ogni cantiga è accompagnata da una pagina (e talvolta due) completamente dedicata alla sua illustrazione. Il foglio contiene, entro una cornice unitaria decorata dagli emblemi dei regni della Castiglia e del León, sei vignette su tre file, illustranti i punti salienti di ciascuna cantiga.

Il Codice Fiorentino, che contiene allo stato attuale un’ottantina di cantigas, è con ogni evidenza il gemello del Codice T (o “Códice Rico”, ms T.J.1 della Biblioteca del monastero di San Lorenzo dell’Escorial), che doveva un tempo contenerne altre 200, e che costituisce il primo volume dei due di una silloge eseguita su iniziativa e con il concorso del re Alfonso “el Sabio”; il complesso, compilato per l’usodel monarca e della sua corte, sfoggia perciò ogni ricchezza, per tipo e concia della pergamena, eleganza e chiarezza nell’impaginazione e nella scrittura, abbondanza e fasto della decorazione miniata. Mentre il Codice T presenta i caratteri della compiutezza, il Codice F (o Fiorentino) è manifestamente incompiuto, per la sopravvenuta morte del re:

molte tavole mancano o presentano la sola cornice, e non le vignette, mentre anche altre risultano non completate; alcuni campi destinati alle vignette sono rimasti bianchi, o sono semplicemente disegnati, o miniati solo in parte. La tavola riguardante la cantiga n. 219 si trova a c. 93r e ci fa vedere, dalla sinistra alla destra e dall'alto in basso, le seguenti 6 vignette, tutte ambientate in un medesimo edificio ecclesiastico, che presenta sulla sinistra un altare col simulacro della Madonna col Bambino:

1. Il vescovo ordina ai marmorari di eseguire il pulpito;
2. Il pulpito eseguito;
3. Gli astanti si meravigliano perché il pulpito è cambiato;
4. Il vescovo constata il cambiamento;
5. Il vescovo fa lavare il pulpito;
6. I fedeli adorano la Madonna che ha fatto il miracolo.

Una certa indeterminatezza nell'indicazione del soggetto è dovuta al fatto che, mentre edificio, altare della Madonna e personaggi sono chiaramente delineati e colorati (mancano solo gli incarnati), il pulpito è appena appena tracciato, con segni quasi impercettibili a matita di piombo, come contorno generale, mentre mancano del tutto le eventuali raffigurazioni (il diavolo, e quant'altro) intagliate su di esso.

Dall'esame delle scene, risulta chiaro che il miniaturista ha in parte frainteso, in parte interpretato secondo la sua esperienza di spagnolo il senso del prodigio errato nella cantiga; infatti, la Madonna col Bambino non è raffigurata nel pulpito, ma su di un altare ad esso prossimo, e preesistente alla sua edificazione, mentre il pulpito stesso non è una costruzione ottagonale sostenuta da snelle colonne, come quello del Duomo di Siena, ma invece è una bassa costruzione, dal prospetto quadrangolare, collocata sulla scalinata d'accesso al presbiterio, ed affiancata a sinistra da un balaustro dal caratteristico profilo mozarabe ad arco oltrepassato.

Si può dunque pensare che, mentre la cantiga riporta fedelmente il racconto di chi ha veduto il pulpito, o almeno ne ha avuto notizia precisa, l'illustrazione del Codice F è opera di un miniatore che, ignaro della ricchezza di forme propria dei pulpiti di Nicola Pisano¹⁴, si è limitato a leggere superficialmente il testo, e ad ambientare il racconto in un contesto culturale e liturgico spagnolo. Ciò può ben confarsi ad un artista della corte di Castiglia, quale, secondo me, è l'autore di gran parte delle illustrazioni di F e di T, e comunque il coordinatore dell'équipe (non grande) che le ha eseguite: quel Pedro Lourenço, "criado" di Alfonso X, a cui si riferisce la cantiga 377¹⁵; costui infatti *libros pintava\ ben e aginna- assi que a muitos outros\ de saber pintar vençia*, e una volta per il re *pintava ... hũa obra mui fremosa\ da Santa Virgen*: era dunque il pittore che decorava l'esemplare delle cantigas riservato al re, cioè i nostri due codici. (E per questo, come ci racconta ancora la cantiga 377, ottenne una *escrevania*, e cioè un ufficio di cancelliere pubblico, in Vila Real, il centro estremegno fondato nel 1255, che più tardi si chiamerà Ciudad Real.)

Costui infatti, nel cui stile¹⁶, ricco di referenze alla miniatura francese, non si trovano assonanze con opere italiane, se non quelle con i miniatori della corte di Federico II (sul tipo dell'illustratore del *De Arte Venandi cum Avibus*, ms Vaticano Latino 1071 della Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma), ignora del tutto, qui e altrove, modi e forme dell'opera di Nicola, la cui conoscenza diretta era allora preclusa a chi non fosse stato in Toscana, o in città italiane come Perugia e Bologna.

Chiaro è dunque il valore che può avere questa *trouvaille* per capire come si diffondessero (e si diffondano) le notizie artistiche: altro, infatti è sapere (come in questo caso) che un'opera esiste ed è apprezzata, altro è conoscerne la forma (che in questo caso non si conosce, neanche come ricordo nella memoria); e quindi alla corte di Alfonso solo chi era reduce da Siena (ma non il miniatore della nostra pagina, e forse neanche l'autore della nostra *Cantiga*) sapeva cosa in realtà fosse il *logar de marmor u o bispo preegasse* di cui stava trattando.



4



5

4. Nicola Pisano, Siena, Duomo, Pulpito, statua angolare con *La Madonna col bambino*, a destra particolare dell'*Adorazione dei Magi*; a sinistra particolare della *Presentazione al tempio*.

5. Nicola Pisano, Siena, Duomo, Pulpito, *la Vergine annunciata*; a destra particolare della *Visitazione*.

Cantiga de Santa Maria (n. 219 Mettmann)

Esta é como Santa Maria fez tornar negra hua figura do demo que era entallada en marmor blanco, porque si[i]a cabo da sa ymagen que era entallada en aquel marmor meesimo.

Non conven aa omagen da Madre do grorioso Rey que cabo dela seja figura do dem' astroso.

Que assi como tevras e luz departidos son,
assi son aquestas duas por dereit' e por razon;
ca a hũa nos dá vida e a outra perdiçõn.
E de tal razon miragre vos direi mui savoroso:
Non conven aa omagen da Madre do grorioso...

Ena terra de Toscana ha gran cidad' á y
que Sena éste chamada; e como dizer oý,
fez o bispo na ygreja mayor fazer pora ssi
un logar u preegasse de marmor riqu' e fremoso.
Non conven aa omagen da Madre do grorioso...

E fez y vyr maestros sabedores de tallar
e eno marmor mui branco mandou-l[1]es y fegurar
omagen da Virgen Santa Maria que nos anpar,
que tya en seus braços o seu Fillo precioso.
Non conven aa omagen da Madre do grorioso...

Outras ystorias muitas en aquel marmor fazer
mandou de muitas naturas; e ouve d'acaecer
que poseron y o demo, e fórono conpõer
mui mal feit' en sa fegura, segundo x' el é astroso.
Non conven aa omagen da Madre do grorioso...

Mas porque o marmor era branco, sen aver sinal,
ouv' o dem' a seer branco, e non pareceu tan mal
como fezera se negro fosse; mas non quis que tal
ficasse a Virgen santa, Madre do Rey poderoso;
Non conven aa omagen da Madre do grorioso...

Aquesto todos lo viron. Ond' avẽo hũa vez
que a Virgen gloriosa sobr' esto miragre fez
tan grande, que a omagen do demo tal come pez
fez tornar en hũa ora mui feo e mui lixoso.
Non conven aa omagen da Madre do grorioso...

Outro dia, quand' as gentes veron missa oyr
e viron o demo negro, fillaron-s' end' a rriir;
mas quando oyu o bispo esto, cuidou que mentir-
ll-ian, e en yr vee-lo non vos foi mui vagaroso.
Non conven aa omagen da Madre do grorioso...

E mandou a un seu ome que o lavasse mui ben
e des i que o raesse; mais sol non l[1]e prestou ren:
ca de guisa o tornara negro a que nos manten,
que desfazer nono pode. E o bispo mui choroso
Non conven aa omagen da Madre do grorioso...

Foi; ant' o altar deitou-se dizendo: «Sennor, errey,
porque cabo da omagen aquela fazer mandei;
poren mercee te peço que me perdões, ca sey

Questa cantiga racconta come Santa Maria fece diventare nera una figura del demonio, che era scolpita nel marmo bianco, perché stava vicino alla sua immagine, che era scolpita in quel medesimo marmo.

Non sta bene per l'immagine della Madre del Re glorioso che accanto ad essa vi sia la figura dell'orribile demonio.

Infatti, come tenebre e luce sono separate,
così lo sono questi due, per diritto e per ragione,
perché l'una ci dà la vita e l'altro la perdizione.
E su questo argomento vi narrerò un miracolo molto indicativo.
Non sta bene per l'immagine...

In terra di Toscana c'è una grande città
chiamata Siena; e, come ho sentito dire,
il vescovo fece fare per suo uso nella chiesa cattedrale
un luogo da cui predicare, di marmo ricco e bello.
Non sta bene per l'immagine...

E fece venire delle maestranze capaci di scolpire
e comandò che vi fosse raffigurata in marmo bianchissimo
l'immagine della Santa Vergine (che ci protegge)
che teneva in braccio il suo prezioso figliolo.
Non sta bene per l'immagine...

Comandò anche che vi fossero raffigurate molte altre storie
di molti generi, e avvenne
che vi fecero anche un demonio, e lo scolpirono
molto mal composto nella sua figura, orribile come egli è.
Non sta bene per l'immagine...

Ma, poiché il marmo era bianco, senza alcun segno di distinzione
il demonio venne ad essere bianco, e non sembrò tanto brutto
come se fosse stato nero; ma la Vergine, madre del Re potente,
non volle che restasse tale.
Non sta bene per l'immagine...

Questo fatto lo videro tutti. Perciò avvenne
che la Vergine gloriosa fece per questo un miracolo così grande,
che fece diventare in un'ora l'immagine del demonio
nera come pece, bruttissima e orribile.
Non sta bene per l'immagine...

L'indomani, quando la gente venne a sentir messa
e vide il demonio nero, scoppiò a ridere;
ma il vescovo, udendo questo pensò che gli mentissero,
e non desiderò molto di andare a vedere.
Non sta bene per l'immagine...

E comandò ad un suo uomo di lavare molto bene il demonio,
e grattarlo, ma non concluse niente, perché colei che ci protegge
lo faceva tornare nero, sicché la coloritura non si poté eliminare.
E il vescovo ne fu molto spiacente;
Non sta bene per l'immagine...

si prosternò davanti all'altare, dicendo: «Signora, ho sbagliato,
giacché ho ordinato di fare quella figura accanto all'immagine,
te ne chiedo mercede, ti prego di perdonarmi,

que se me tu perdōares, que me non será sannoso
Non conven aa omagen da Madre do grorioso...

O teu Fillo Jhesu-Cristo, que éste ome e Deus,
ca por ti muitos perdōa e faz-lles que sean seus.
E eu aqueste miragre farei pōer entr' os teus
miragres, porque ben creo que é mui maravilloso.»
Non conven aa omagen da Madre do grorioso...

perché so che, se tu mi perdoni, non mi sarà ostile
Non sta bene per l'immagine...

tuo figlio Gesù Cristo, che è uomo e Dio,
che perdona per te molti, e fa che siano suoi.
E io farò annoverare tra i tuoi anche questo miracolo,
perché credo bene che sia veramente mirabile.»
Non sta bene per l'immagine...

Ringrazio l'amico Max Seidel per il permesso di utilizzare alcune immagini tratte dal suo libro *Padre e figlio, Nicola e Giovanni Pisano*, Marsilio, Venezia 2012.

Note

¹ Vedi E. Castelnuovo, *Indigeni sassi*, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo* (a cura di E. Castelnuovo, catalogo della mostra, Sarzana, Cittadella, 1 marzo-3 maggio 1992), Edizioni Colombo, Genova 1992, pp. 15-20, in particolare p. 18: "Antonino Caleca ricorda come prima del 1284 in una delle *Cantigas de Santa María* di Alfonso il Savio si parli del pulpito di Siena in termini mitici: un'opera tutta scolpita in candido marmo in cui bianca era perfino l'immagine del diavolo".

² *Cantigas de Santa María: edición facsímil del códice B. R. 20 de la Bibloteca nacional central de Florencia, siglo 13* (a cura di A. Domínguez Rodríguez, A. Santiago Luque, M.V. Chico Picaza), Edilan, Madrid 1989.

³ Un elenco delle antiche citazioni di Giotto (e di Cimabue) in R. Salvini, *Giotto, bibliografia*, Fratelli Palombi, Roma 1938, aggiornato in C. De Benedictis, *Giotto, bibliografia*, volume II, Fratelli Palombi, Roma 1973.

⁴ Vedine ampi estratti, a cura di F. Bonaini, A. Fabretti, G. Polidori, in "Archivio Storico Italiano", XVI (1850), I, pp. 3-52; v. anche la voce *Bonifacio Veronese*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XII, 1970, pp. 191-2, a cura di G. Arnaldi.

⁵ Vedi *Chronica antiqua Conventus Sanctae Catharinae de Pisis*, in "Archivio storico italiano" VI (1848), p. II, sez. III, pp. 397-533, in particolare p. 467; ma vedi R. Barsotti, *I manoscritti della Chronica e degli Annales del convento domenicano di Santa Caterina di Pisa*, in "Memorie Domenicane", XLV (1928), pp. 211 ss e 284 ss.

⁶ Vedi L. Ghiberti, *I commentari*, a cura di O. Morisani, Ricciardi, Napoli 1947, p. 39.

⁷ Una buona informazione su Vasari si trova in J. von Schlosser, *La letteratura artistica*, La Nuova Italia, Firenze 1964, II edizione italiana (I edizione originale *Die Kunstliteratur*, A. Schroll, Wien 1924).

⁸ Per quanto riguarda le *Cantigas de Santa María* faccio riferimento alla eccellente, comoda edizione economica a cura di W. Mettmann, (Edilan, Madrid 1986-89, voll. 3), anche per la bibliografia essenziale ivi contenuta. La cantiga n. 219 si trova nel vol. II, pp. 279-81.

⁹ Tra la sterminata bibliografia sul Pulpito segnaliamo la classica monografia G. Nic-

co Fasola, *Nicola Pisano, Orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Palombi, Roma 1943, che reca anche la trascrizione del contratto di allogagione, e degli altri documenti; segnaliamo anche, tra i molti interventi di Enzo Carli il più direttamente pertinente: *Il pulpito di Siena*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1943, e uno assai più recente: *Il Duomo di Siena*, Sagep, Genova 1979; inoltre, l'importante saggio di M. Seidel, *Die Verkündigungsgruppe in der sienese Domkanzel*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», XXI (1970), pp. 170 ss., e più in generale: Idem, *Padre e figlio, Nicola e Giovanni Pisano*, 2 volumi, Marsilio, Venezia 2012, e, seppure non strettamente pertinente, il volume: M.L. Testi Cristiani, *Nicola pisano architetto scultore, dalle origini al pulpito del battistero di Pisa*, Pacini, Pisa 1987. Si noti che nel pulpito di Siena la Madonna è raffigurata ben 9 volte: oltreché nell'immagine col Bambino in braccio, un'altra volta nelle statuette che fiancheggiano le specchiature istoriate, come *Annunciata*; poi, nel primo specchio, due volte, nella *Visitazione* e nella *Natività*; nel secondo specchio (*Adorazione dei Magi*) una volta; nel terzo specchio due volte, nella *Presentazione al tempio* e nella *Fuga in Egitto*; una volta ciascuno nel quinto (*Crocifissione*) e nel sesto (metà sinistra del *Giudizio Finale*).

¹⁰ Vedi C. Eubel, *Hierarchia catholica medii aevi*, vol. I, Monasterii Sumptibus et typis librariae Regensbergianae, Münster 1913.

¹¹ Anche l'altro fratello del re, don Fadrique, è in Italia nel 1269. Su tutto ciò, per una prima informazione, vedi R. Davidson, *Geschichte von Florenz*, Berlin 1896 ss.; edizione italiana, *Storia di Firenze*, Sansoni, Firenze 1956-68, *passim*, e soprattutto vol. II p. 617; vol. III, pp. 20, 22, 52-3, 55, 63, 112; e A. Ballesstreros-Beretta, *Alfonso X el Sabio*, Salvat Editores, Barcelona-Madrid 1963, *passim* e soprattutto pp. 153 ss, 463 ss, 472 ss, 674 s.

¹² In *Cantigas* cit., vol. I (1986), pp. 21-24).

¹³ Vedine una buona descrizione, a cura di M. López Serrano, in *El "Códice Rico" de la Cantigas de Alfonso el Sabio*, Edilan, Madrid 1979, volume esplicativo (*Volumen complementario de la edición facsimile del ms. T.J.1 de la Biblioteca de El Escorial*), pp. 27-32.

¹⁴ Sulle scarse tracce, documentarie e monumentali, di pulpiti nella Spagna duecentesca, vedi F. Español Bertran, *Un pulpito gotico de la Catedral de Lerida en la obra del escultor Jordi Saffont*, in «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», XL, 1990, pp 21-42, specialmente p. 32.

¹⁵ Vedi *Cantigas* cit., vol. III (1989), pp. 266-7.

¹⁶ Una buona informazione sullo *status questionis* si trova in J. Guerrero Lovillo, *Las Miniaturas, estudio*, nel citato *El "Codice Rico"...*, *Volumen complementario...*, pp. 269-320.

Summary

The Cantigas de Santa María, a well-known collection of religious songs in Galician-Portuguese language made by Alfonso X "el sabio", king of Castilla and León, and his collaborators, includes a yet unknown mention of the pulpit in the Cathedral of Siena, which is the earliest example of a work by Nicola Pisano.

The Cantiga no. 219 tells how the snow-white Devil in the marble pulpit of the Cathedral of Siena became as black as pitch thanks to the miracle of Our Lady. This Cantiga was composed before the death of King Alfonso (1284), when fresh news on Sienese events arrived to Spain from Castilian courtiers in Italy to support claim of Castilian king to Imperial crown. A large miniature accompanies Cantiga no. 219 in the luxurious manuscript "Fiorentino" (Florence, Biblioteca Nazionale, Banco Rari, 20), made by the Alfonso's court miniaturist Pedro Lourenço; the work is unfinished as the painter didn't know Italy and was unable to represent an Italian pulpit.

Per Giovannangelo Montorsoli a Genova

Anna Rosa Calderoni Masetti

a Franco Sborgi, *in memoriam*

Non poteva sfuggire all'occhio vigile e colto di Tomaso Buzzi, famoso architetto operoso fra le due guerre mondiali a Milano, Venezia, Genova, Firenze e Roma, l'importanza e la qualità di questo frammento marmoreo; la sua acquisizione, finalizzata a incrementare la prestigiosa collezione che egli stava mettendo insieme durante gli anni trascorsi in Liguria, ne fu la naturale conseguenza (figg. 1-4)¹.

A partire dalla metà dell'Ottocento, la collina di Granarolo, sulla quale si estendeva buona parte del giardino retrostante la sontuosa Villa del Principe fatta edificare da Andrea Doria a Genova a partire dal 1528, quando l'ammiraglio genovese assunse il potere in città, venne interessata dalla creazione della linea ferroviaria che univa Genova con Torino, la capitale del Regno di Sardegna. Successivamente, essa fu coinvolta nel 1913 nella costruzione dell'Hotel Miramare e, a partire dalla metà degli anni Trenta del secolo scorso, da una grandiosa quanto dissennata lottizzazione edilizia: ne fu vittima anche il parco, privando la città di un patrimonio vegetale e scultoreo di primissimo ordine. Per nostra fortuna, questi interventi risparmiarono il vasto giardino antistante il palazzo, che perse però il suo sbocco al mare con la realizzazione della nuova Stazione Marittima e l'ampliamento della strada parallela alla facciata dell'edificio. Malgrado ciò esso si presenta oggi, dopo gli opportuni e scrupolosi restauri, in tutta la sua magnificenza: il Principe, infatti, non aveva lesinato spese per abbellire il parco della sua dimora, chiamando da Firenze nella città ligure alcuni fra i più importanti artisti esperti nella progettazione e nella esecuzione di giardini e di mirabili fontane. I nomi sono quelli di Perin del Vaga, di Silvio Cosini, di Giovannangelo Montorsoli².

Proprio a quest'ultimo la critica ha da tempo ricondotto la Fontana del Tritone, spesso chiamata erroneamente Fontana del Satiro, tanto che il giardino dove si colloca oggi è denominato Giardino del Satiro³. (fig. 5) Esso si trova di fronte al prospetto del nobile edificio, sulla destra, e presenta al centro dello spazio una figura che è umana nella parte superiore e marina in quella inferiore: ridente e insistita nei tratti fisiognomici, gioca con un delfino del quale apre l'enorme bocca dentata con la destra e avvinghia la coda elevata con la sinistra. Dalle sue fauci si sprigionano i due getti dell'acqua⁴. (fig. 6)

La vitalità dell'immagine e la sua spazialità sono purtroppo compromesse oggi dal luogo dove è collocata la statua, costretta in una struttura quadrangolare che si apre sugli spigoli in vani semicircolari. La sua presenza inconfondibile nel disegno del giardino steso da Heinrich Schickhardt in occasione del suo viaggio in Italia al seguito del duca di Württemberg, di cui era architetto e fontaniere, segnala che possedeva già la forma e la collocazione odierna fra 1599 e 1600⁵. Progettata con ogni probabilità per essere ubicata al centro del giardino meridionale, essa fu plausibilmente trasferita in questa sede in conseguenza ai lavori di sistemazione della "Villa a mare" condotti da Giovanni Ponzello, fra 1581 e 1583⁶. Le date anticipano di qualche anno il momento in cui, con un intento più insistentemente celebrativo, tra 1599 e 1601 i fratelli Carlone e Bernardino da Novi furono incaricati da Giovan Andrea Doria, successore dell'Ammiraglio, di erigere al suo posto la grandiosa *Fontana del Nettuno*, pernio e riferimento di tutto il giardino antistante

1. Giovannangelo Montorsoli, *Tritone con drago*. Collezione privata (foto Ghi-go Roli, Modena).

2. Giovannangelo Montorsoli, *Tritone con drago*. Collezione privata (foto Ghi-go Roli, Modena).

3. Giovannangelo Montorsoli, *Tritone con drago*. Collezione privata (foto Ghi-go Roli, Modena).

4. Giovannangelo Montorsoli, *Tritone con drago*. Collezione privata (foto Ghi-go Roli, Modena).



1



2



3



4

il palazzo. Sempre alla fine di questo secolo risalgono le quattro statue raffiguranti le *Stagioni*, di autore ignoto, che saranno ricollocate quanto prima nella loro ubicazione originale, al centro di altrettante fontane⁷.

Sulla base della testimonianza vasariana che ricorda come il Montorsoli negli anni Quaranta, probabilmente tra il 1545 e il 1547, fosse stato incaricato di fare “nuove aggiunte di fabbriche e di giardini bellissimi al palazzo”, la fontana del Tritone è stata ricondotta a questo periodo, identificandola con l'opera posta dall'artista al centro di un'ampia peschiera ubicata nei giardini meridionali:

“[...] il quale [Montorsoli], avendo di ultimo fatto dalla parte dinanzi di detto palazzo un vivaio, fece di marmo un mostro marino, di tondo rilievo, che versa in gran copia acqua nella detta peschiera”⁸.

Con riferimento a questa citazione, la critica ha ricostruito un basso invasore rettangolare destinato all'allevamento di pesci, ma nessuna testimonianza più precisa, né letteraria, né figurativa, ci permette di confermare questa proposta.

La figura di Tritone, nato secondo la mitologia greca dall'unione di Poseidone con la nereide Anfitrite, ha un'origine pregreca, forse fenicia; è un dio, ed è immediatamente collegabile al mare. Con il nome di Tritoni è chiamato un ampio numero di divinità marine minori che lo accompagnano e sono considerate progenie del Tritone stesso: divinità del mare che in questo caso dal mare salgono a decorare il giardino del loro signore, Andrea Doria. Caro doveva essere al Principe questo personaggio, se la sua immagine compare ancora, come mi segnala cortesemente Marco Solari, sull'elmo che la sua statua colossale scolpita dallo stesso Montorsoli, ostenta ai suoi piedi; elmo che probabilmente esistette davvero poiché è di nuovo presente, in analoga posizione, in quella del successore Giovanni Andrea eseguita da Taddeo Carlone. Le due sculture, private delle teste e mutilate a furor di popolo nel 1797, in occasione della proclamazione della Repubblica Ligure, sono state ricollocate nel 2010 nel contesto originario di Palazzo Ducale, sul ballatoio al termine della prima rampa di scale che conduce ai piani superiori⁹. Per motivi di conservazione si è preferito non porle dove si trovavano inizialmente, all'esterno dell'edificio e davanti alla sua facciata, su due basamenti che esistono ancora.

6



Il piccolo Tritone che presento oggi, metà uomo e metà pesce, in analogia con la figura maggiore cavalca un draghetto, le secche zampe di quest'ultimo poggiate sul davanti, la testa sollevata, le fauci spalancate fornite di denti acuminati¹⁰. Esso non si discosta dall'iconografia tradizionale, con il corpo squamato e spinato sul dorso simile a quello di un serpente o di un grosso pesce, le ali di pipistrello, la coda corposa avvolta in molteplici spire.



5



5. Giardino del Satiro con la *Fontana del Tritone*. Genova, Palazzo del Principe.

6. Giovannangelo Montorsoli, *Tritone con delfino*, particolare del busto. Genova, Palazzo del Principe.

7. Giovannangelo Montorsoli, *Tritone con delfino*, particolare della testa. Genova, Palazzo del Principe.

7



8. Taddeo e Giuseppe Carlone, *Fontana del Nettuno*. Genova, Palazzo del Principe, giardino meridionale.

Sull'esempio del gruppo maggiore al centro della fontana, suppongo che le figure fossero due, tanto più che spesso le code del drago terminavano con la testa di un serpente, come in questo caso.

Il gruppo è fornito di condutture per l'acqua che sfociano al limite della coda del drago, sopra la mano destra della figura, testimoniando che il relativo zampillo doveva riversarsi in una vasca retrostante. In buono stato di conservazione per quanto riguarda la porzione superiore, se si eccettua una vistosa sutura metallica alla base del collo, prova di un precedente distacco della testa che però ha comportato minime perdite di materiale, l'opera ha subito drastiche e irrimediabili mutilazioni nella parte inferiore retrostante: mutilazioni che rendono addirittura difficoltosa la lettura iconografica di questa zona. Con ogni probabilità esse risalgono al momento in cui venne tolta senza troppi riguardi dalla sua collocazione originale.

Per quanto riguarda la parte superiore, il gruppo è perfettamente rifinito anche nel retro, dove il mirabile intreccio dei codini che concludevano la coda bipartita, attorti in spire sinuose, ci offre uno dei brani più alti della scultura, ed era completamente visibile da tutti i lati. Già nella tabella centrale con la cosiddetta *Arcadia*, appartenente al monumento funerario di Jacopo Sannazaro nella chiesa di Santa Maria del Parto a Mergellina attribuito, sia pure problematicamente, al Montorsoli¹¹, l'artista conclude la figura di *Marsia* con due sottili appendici intrecciate che terminano in un motivo floreale; il medesimo ricompare nella decorazione con creature marine che si dispiega sulla volta della scala di accesso al sepolcro di Andrea Doria e in quella della cripta nella chiesa di San Matteo a Genova, per poi definirsi ulteriormente nel *Tritone* attribuito dubitativamente a Silvio Cosini nella navata destra dello stesso edificio¹². Soprattutto, il corretto confronto con le analoghe figure di Tritoni presenti sulla Fontana di Orione dello stesso Montorsoli a Messina, benché fisiognomicamente diverse da quelle genovesi, attesta senza incertezze che queste sottili appendici terminanti in una piatta frangia, una delle quali appoggiata a una spira, appartengono al personaggio marino e non al drago¹³; di quest'ultimo deve essere invece la coda che la figura solleva e dalla quale fuoriusciva lo zampillo dell'acqua, ma evidenti lacune non permettono di seguire il percorso dei meandri in maniera soddisfacente.

Il gruppo, alto 94 centimetri, ha in comune con la figura maggiore anche la complessa articolazione delle membra nello spazio, e soprattutto la soluzione fisiognomica del protagonista, con gli occhi a mandorla, la barba e i capelli arricciati, la grande bocca ridente circondata da labbra carnose (fig. 7). Soprattutto ne rispecchia la qualità, evidenziata dalle migliori condizioni di conservazione¹⁴: le inquinate condizioni atmosferiche degli ultimi decenni, che hanno inciso pesantemente sulla scultura conservata all'aperto rendendo le sue superfici porose e scabre, non hanno invece interessato la statua, conservata al chiuso almeno dagli anni Ottanta; essa ci restituisce così una situazione più ricca epidermicamente e più vicina a quella originale.

Non tanto la fontana dei Delfini, attribuita a Silvio Cosini su disegno di Perin del Vaga, manipolata però in epoca successiva¹⁵, quanto quella del Nettuno, eseguita da Taddeo e Giuseppe Carlone circa quarant'anni più tardi e sostitutiva di quella del Tritone¹⁶, possono a mio avviso fornirci una traccia della conformazione originale di quest'ultima: (fig. 8) intorno alla figura centrale dovevano situarsi una o due vasche circolari¹⁷, dalle lastre rettilinee o ricurve, il cui perimetro era interrotto da pilastri sostenenti figure di piccoli Tritoni, la progenie del personaggio maggiore. Tutte le immagini si libravano nello spazio, avvitando e torcendosi, scherzose e ridenti, conferendo al "Tempio di Venere" di Andrea Doria un carattere ludico e gaio quale questo giardino non avrebbe mai più posseduto.

Con questa fontana si arricchisce di nuove sfaccettature anche la figura del committente, del quale già la critica ha messo in evidenza quanto amasse circondarsi da una corte fastosa teatro di magnifiche feste¹⁸, e che si face-

va rappresentare accompagnato da un gatto e un orologio, carichi di valori simbolici ma pur sempre un gatto e un orologio¹⁹: un personaggio quindi meno cupo e pensoso di quanto i ritratti ufficiali di Sebastiano del Piombo e del Bronzino ci abbiano fatto credere²⁰, e aperto anche a momenti di serena, giocosa contemplazione.

Note

¹ Sulla figura di Tomaso Buzzi e sulla sua collezione, rimando al mio articolo: *Le Stagioni di Cecco Bravo*, in «Critica d'arte» LXXV, 55-56, Luglio-Dicembre 2013, pp. 73-78, nota 1; vedi inoltre *Tomaso Buzzi, il principe degli architetti*, a cura di A.G. Cassani, Mondadori Electa, Milano 2008, e A.G. Cassani, «E farmi tutto un occhio solo»: la «vocazione teatrale» di Tomaso Buzzi, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 38, 2014, pp. 219-235. Sono grata a Marco Solari, erede e attuale proprietario della raccolta, che mi ha fatto conoscere la scultura e che è stato prodigo di informazioni, nonché a Ghigo Roli, raffinato fotografo, che ha effettuato le magnifiche riprese fotografiche qui presentate. Sull'acquisizione dell'opera non esiste purtroppo alcuna documentazione, se non la certezza che proviene da Genova.

² «Villa del Principe» ha messo a disposizione degli studiosi, sul sito «bibliografiapalazzodelprincipe», l'elenco delle pubblicazioni sulla Villa fino al 2010 compreso. Rimandando a esso, desidero segnalare almeno: E. Parma Armani, *Villa del Principe Doria a Fassolo*, Sagep Editrice, Genova 1977; Eadem, *Un giardino per il Principe*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova 1987, pp. 304-307; L. Stagno (a cura di), *Palazzo del Principe. Il Giardino*, Neos, Genova² 2002; L. Magnani, *Il tempio di Venere*, Sagep Editrice, Genova 1987; Idem, *Storia di un giardino*, in *Il Palazzo del Principe. Genesi e trasformazioni della villa di Andrea Doria a Genova*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 82-83, ottobre 2004, pp. 39-54; L. Stagno, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria*, Genova, Sagep Editrice, Genova 2005, pp. 107-122.

³ Della copiosa bibliografia sulla figura di questo artista, facilmente reperibile in rete, mi limito a segnalare: B. Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli, Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1993; *The Sculpture of Giovan Angelo Montorsoli and His Circle: Myth and Faith in Renaissance Florence*, a cura di A. Chong, L. Principi, Currier Museum of Art, Manchester 2018, volume pubblicato in occasione della mostra omonima tenuta presso il Currier Museum of Art, Manchester, New Hampshire, dal 13 ottobre 2018 al 21 gennaio 2019.

⁴ Un delfino accompagna la figura di Nettuno nella fontana del Tritone di Giovannangelo Montorsoli a Messina, ed è frequentemente presente al suo fianco e a quello delle divinità minori che lo circondano: A. Migliorato, *Nel segno di Michelangelo. La scultura di Giovan Angelo Montorsoli a Messina*, Edizioni d'Arte Kalòs, Palermo 2014; *La notte di Orio-*

ne, convegno di studi a cura di G. Musolino, Stampa Open, Messina 2014.

⁵ E. Kluckert, *Heinrich Schickhardt. Architekt und Ingenieur. Eine Monographie*, Herrenberg Stadtarchiv, Herrenberg 1992.

⁶ C. Manara, *Montorsoli*, Scuola Tipografica Opera Pompei, Genova 1959, pp. 65-82: p. 81, nota 23; L. Magnani, *Il tempio di Venere*, cit., p. 43. Il Ponzello muore tra 1597 e 1598.

⁷ L. Stagno *Palazzo del Principe*, cit., p. 6.

⁸ G. Vasari, *Vita di fra' Giovann'Agnolo Montorsoli*, in *Le Vite*, Firenze 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Sansoni, Firenze 1966-1987, V. testo, pp. 491-509 (pp. 500-501). Già Franco Sborgi segnalava la scarsa attendibilità delle notizie vasariane per quanto concerne Genova: *La cultura artistica in Liguria attraverso le «Vite» del Vasari*, in *Il Vasari storico e artista*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1976, pp. 623-636.

⁹ G. Spalla, A. Ansaldo, *I marmi giustiziati. Il ritorno a Palazzo delle due statue colossali dei Doria*, Il Canneto, Genova 2014.

¹⁰ Il gruppo, in marmo bianco apuano con alcune venature grigie, misura 94 centimetri in altezza; la sua base, cm. 36 nel lato anteriore e cm. 40 e 48 sui lati. La figura prospiciente del drago sembra di qualità inferiore, e si potrebbe supporre dovuta a collaboratori, che sono menzionati da Vasari in relazione ai lavori per lo stesso Andrea Doria nella chiesa genovese di San Matteo (Vasari, cit., p. 499): «Similmente in detto tempo, di due suoi nipoti che aveva lasciati in custodia a maestro Zacheria, gliene fu mandato uno chiamato Angelo, giovane di bell'ingegno e costumato, e poco appresso dal medesimo un altro giovanetto chiamato Martino, figliuolo d'un Bartolomeo sarto; de' quali ambi due giovani, insegnando loro come gli fussero figliuoli, si servì il frate in quell'opera che avea fra mano». La progettazione del gruppo è comunque tutta montorsoliana.

¹¹ Il monumento del Sannazzaro ha vissuto vicende complesse, come mi ricorda Gigetta Regoli. Secondo l'opinione di Riccardo Naldi, esso sarebbe un'opera, non l'unica, lasciata incompiuta dallo scultore napoletano Girolamo Santacroce, rilevata e completata da Giovannangelo Montorsoli (R. Naldi, *Girolamo Santacroce*, Electa, Napoli 1997, pp. 117-118, p. 188, A.24).

¹² E. Parma Armani 1987, *Un Pantheon per il Principe e Un giardino per il Principe*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, cit., pp. 290-303 e 304-309; M. Campigli, *Silvio Cosini, Niccolò da Corte e la scultura a Palazzo Doria*, «Nuovi Studi», 19, 2014, pp. 83-104.

¹³ N. Aricò, *Architettura del tardo Rinascimento in Sicilia. Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547-57)*, Olschki, Firenze 2013, tav. 5.

¹⁴ Sulla completa originalità del gruppo, che non mi sento di escludere, la critica è divisa. Vedi in proposito L. Magnani, *Il tempio di Venere*, cit., 1988, p. 124, nota 20. Lo studioso torna sul problema nel 2004, op. cit., p. 45: "Nel 1581 il Valsoldo viene chiamato a sostituire con una nuova scultura, o forse a rimpiazzare con una copia o restaurare parzialmente, quella realizzata da Montorsoli per la peschiera dei giardini meridionali e che sarebbe stata destinata ora alla nuova 'fontana del satiro'". E ancora a p. 54, nota 17: "La Manara, ripresa poi dalla Parma, propende solo per il rifacimento della testa con l'attribuzione del gruppo scultoreo al Montorsoli".

¹⁵ Eseguita fra 1531 e 1533. Su questo artista vedi almeno: E. Parma Armani (a cura di), *Perino del Vaga: prima, durante, dopo*, Atti delle Giornate Internazionali di Studio, Genova 26-27 maggio 2001, De Ferrari, Genova 2004; M.S. Hansen, *In Michelangelo's mirror: Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi*, The Pennsylvania University Press, Pennsylvania 2013.

¹⁶ P. Boccardo, *Andrea Doria e le arti. Commitenza e mecenatismo a Genova*, Palombi, Roma 1989, pp. 111-115; M. Bartoletti, L. Damiani Cabrini, *I Carlone di Rovio*, Fidia, Lugano 1997; M. Bartoletti, *Taddeo Carlone da Rovio: da ticinese a genovese*, in P. Boccardo, C. Di Fabio, *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Fondazione CARIGE, Genova 2004, pp. 104-115. Intorno alla vasca ovata dodici aquile erette, alcune rifatte, ghermiscono serpi e mostri marini.

¹⁷ Suggestisco che le vasche fossero circolari e non ovali, sulla base della conformazione

della roccia sulla quale poggia il gruppo scultoreo, quadripartita in segmenti a elica.

¹⁸ C. Manara, *Montorsoli*, cit., pp. 65-66; E. Gavazza, *Gli apparati per le entrate di Carlo V a Genova*, in *Il polittico di Sant'Erasmo di Perino del Vaga*, catalogo della mostra, Stringa, Genova 1982, pp. 28-31; L. Stagno, *Sovrani spagnoli a Genova: entrate trionfali e "hospitaggi" in casa Doria*, in P. Boccardo, J.L. Colomer, C. Di Fabio, *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2002, pp. 73-87.

¹⁹ M.I. Aliverti, *L'ammiraglio, il gatto e l'orologio. La casa di Andrea Doria come teatro cerimoniale al tempo della visita di Filippo d'Asburgo (1548)*, in *Il Palazzo del Principe. Genesi e trasformazione della villa di Andrea Doria a Genova*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 82-83, ottobre 2004, pp. 117-152. Il dipinto è firmato dal pittore fiammingo Willem Key e datato 1548.

²⁰ Per il primo: C. Cieri Via, *L'immagine del potere: il ritratto di Andrea Doria di Sebastiano del Piombo*, in *Les portraits du pouvoir. Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France a Rome*, a cura di O. Bonfait, 3, Coédition Académie de France à Rome - Villa Médicis / Somogy éditions d'Art, Rome 2003, pp. 35-47; R. Contini, *Ritratto di Andrea Doria*, in *Sebastiano del Piombo, 1485 + 1547*, catalogo della mostra a cura di C. Strinati, B.W. Lindemann, Roma e Berlino 2008, Motta, Milano 2008, pp. 208-209, n. 46. Per il secondo: M. Brock, *Le portrait d'Andrea Doria en Neptune*, in C. Cieri Via, *L'immagine del potere...* cit., pp. 49-62; Philippe Costamagna, *Ritratto di Andrea Doria in veste di Nettuno*, in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze 2010-2011, Mandragora, Firenze 2010, pp. 264-265, n. V.5.

Summary

A highly qualitative marble work, representing a small Triton riding a dragon, is here attributed to Giovannangelo Montorsoli and connected to the Triton Fountain in Prince Andrea Doria's Villa in Genoa. Although now preserved in a private collection in Umbria, it comes from Genoa. Its stylistic language and the links with the major fountain's figure, placed nowadays in the middle of a fountain erected in the so-called Satiro' Garden, allow us to restore the original shape of the fountain, built when Andrea Doria, in the mid-Forties of Sixteenth century, called to Genoa the florentine artist to plan his Villa of Fassolo's new gardens. Besides that, these sculptures' jocose appearance allows us to redefine Andrea Doria's character, giving the Prince a more playful temper, that the stern portraits by Sebastiano del Piombo and Bronzino don't testify.

Il Bauhaus, un secolo dopo

Nota breve

Francesco Gurrieri

Il Bauhaus è stato, ancor prima che uno dei più stimolanti movimenti dell'architettura moderna, un episodio capitale per le origini e lo sviluppo del Movimento Moderno e per le intere avanguardie artistiche e intellettuali del Novecento. Fu una scuola di profonda innovazione dell'architettura, dell'arte e del design. Ideata da Walter Gropius, che vi insegnò dal 1919 prima a Weimar e poi a Dessau fino al 1928; avvicendatosi Hannes Meyer, vi resterà fino all'agosto 1930, quando l'istituto si trasferisce a Berlino, sotto la direzione di Mies van der Rohe, finché fu abolita dal nazismo nel 1933.

Alle spalle vi erano le precedenti intuizioni ottocentesche di Gottfried Semper e di William Morris con le "Art and Crafts": un impegno di riforma delle arti applicate come reazione all'anonimia dei prodotti dell'industrializzazione allora galoppante. Ma ancor più, forse, le tesi sostenute da Gropius all'interno del Deutscher Werkbund, e del dibattito maturato fra Hermann Muthesius e van de Velde: «La cultura non è pensabile senza un apprezzamento incondizionato della forma e la mancanza di forma è sinonimo di mancanza di cultura», fu appunto il comune termine di partenza.

Di fatto, nell'aprile del 1919, Gropius ufficializza il Programma del Bauhaus statale di Weimar; questi i "Principi fondamentali" e l'articolazione dell'insegnamento e delle discipline:

«L'arte sorge indipendentemente da ogni metodo, essa è qualcosa che non può essere insegnato; suscettibile di insegnamento è invece l'artigianato. Architetti, pittori, scultori sono artigiani nel senso originario del termine: come premessa indispensabile di ogni creazione figurativa si pretenderà perciò da tutti gli studenti una preparazione artigianale di base da acquisire in officine e in luoghi di sperimentazione e di lavoro. Le officine proprie del Bauhaus verranno costruite gradualmente; per intanto si provvederà a stipulare contratti di apprendistato con officine esterne. La scuola è al servizio dell'officina e un giorno dovrà risolversi in essa. Perciò al Bauhaus non ci saranno insegnanti e studenti, ma maestri, lavoratori e apprendisti.

Il tipo d'insegnamento deriva dalla natura dell'officina:

Figurazione organica sviluppata a partire dall'abilità artigianale. Rinuncia a ogni rigidità; preferenza per gli aspetti creativi; libertà individuale ma studio rigoroso. Esami di tipo corporativo per maestri e lavoratori dinanzi al consiglio dei maestri del Bauhaus o dinanzi a maestri esterni. Collaborazione degli studenti ai lavori dei maestri. Ricerca di lavori su ordinazione, anche per studenti.

Progettazione in comune di lavori utopistici di grande respiro — costruzioni popolari ed ecclesiastiche — orientati verso il futuro. Collaborazione di tutti i maestri e gli studenti — architetti, pittori, scultori — a questi progetti col fine di giungere a un graduale accordo di tutti gli elementi e le parti appartenenti alla costruzione.

Continuo contatto con gli esponenti principali dell'artigianato e dell'industria nel paese. Contatti con la vita pubblica, col popolo attraverso esposizioni e altre manifestazioni. Innovazioni nel campo delle esposizioni per risolvere il problema di presentare pittura e scultura in una cornice architettonica.

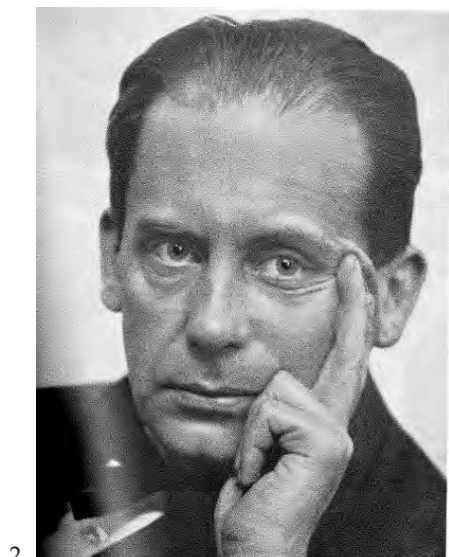
Instaurazione di rapporti amichevoli tra maestri e studenti fuori del lavoro: teatro, conferenze, poesia, musica, feste in costume. Creazione, in questi convegni, di un festoso cerimoniale.

Estensione dell'Insegnamento

L'insegnamento nel Bauhaus comprende tutte le discipline pratiche e scientifiche della creazione artistica.



1. Simbolo del Bauhaus, 1922 (disegnato da Oskar Schlemmer).



2



3



4

2. Walter Gropius a Weimar, 1920.

3. Wassily Kandinsky.

4. Kandinsky e la moglie Nina, Georg Muche, Paul Klee e Walter Gropius, 1926.

A. Architettura,
B. Pittura,
C. Scultura,

compresi tutti i settori artigianali ausiliari.

Gli studenti riceveranno un'istruzione sia nel campo dell'artigianato (1) sia in quello del disegno e della pittura (2) sia ancora in quello teorico-scientifico (3).

1. L'Istruzione artigianale — sia in officine proprie, che verranno gradualmente completate, sia in officine esterne, attraverso la stipulazione di contratti di apprendistato — si estende a: a) scultori, scalpellini, stuccatori, scultori in legno, ceramisti, scultori in gesso, b) fabbri, magnani, fonditori, tornitori. c) falegnami. d) pittori decorativi, pittori su vetro, mosaicisti, smaltisti, e) incisori, incisori su legno, litografi, stampatori d'arte, cesellatori, f) tessitori.

L'istruzione artigianale è la base dell'insegnamento nel Bauhaus. Ogni studente deve imparare un lavoro artigianale.

2. L'istruzione nel campo del disegno e della pittura si estende a: a) disegno libero a memoria e di fantasia, b) disegno e pittura dal vero di teste, nudi e animali, c) disegno e pittura dal vero di paesaggi, figure, piante e nature morte, d) composizione, e) esecuzione di pitture murali, quadri su tavola e scrigni figurati, f) progettazione di decorazioni, g) disegno di caratteri tipografici, h) disegno architettonico e proiettivo, i) progettazione di architettura di esterni, di giardini e di interni, l) progettazione di mobili e di oggetti d'uso.

3. L'istruzione teorico-scientifica si estende a: a) storia dell'arte, non nel senso di lezioni di storia stilistica, ma in quello di apprendimento vivo di tecniche e modi di lavorare storici, b) scienza dei materiali, c) anatomia, su modelli viventi. d) teoria fisica e chimica dei colori, e) procedimenti razionali di pittura, f) concetti fondamentali di contabilità, stipulazione di contratti, norme relative al personale, g) singole conferenze di interesse generale riguardanti tutti i settori dell'arte e della scienza».

Il 29 dicembre 1924 è dichiarato lo scioglimento dell'istituto con la seguente lettera aperta:

«Direttori e maestri del Bauhaus statale di Weimar portano a conoscenza dell'opinione pubblica che essi dichiarano sciolto il Bauhaus, sorto per propria iniziativa e convinzione, e indicano come data di chiusura il 1° aprile 1925, termine di scadenza dei loro contratti.

Noi deploriamo che si sia consentita e favorita l'interferenza nel lavoro obiettivo sempre apolitico del Bauhaus di intrighi partitici, e ciò nel momento in cui l'industria privata aveva offerto le basi essenziali per la fondazione di una società a responsabilità limitata del Bauhaus che avrebbe liberato lo Stato dalla parte principale degli oneri finanziari (già 121.000 marchi di partecipazioni e di crediti erano stati sottoscritti).

In base a questo contratto per la costituzione della società la Commissione del bilancio della Dieta di Turingia convocata il 16 novembre 1924 aveva autorizzato il governo "alla prosecuzione delle trattative avviate per la fondazione di una società al fine di mantenere ed estendere l'attività produttiva del Bauhaus." Ciò nonostante la direzione del Bauhaus fu tenuta a bada con sempre nuove richieste di garanzie per la società a responsabilità limitata senza che si riuscisse a ottenere, come premessa elementare per ulteriori trattative, la revoca della risoluzione dei contratti.

Questa fu comunicata al direttore e a tutti i maestri alla fine del mese di settembre del corrente anno come esplicita misura preventiva in attesa della decisione della Dieta, decisione che fu presa il 16 novembre 1924.

Il 13 dicembre di quest'anno anche il comitato presidenziale dell'Associazione industriale della Germania centrale — dopo aver visitato il Bauhaus — inviò tre membri della presidenza i quali, a nome della associazione, si pronunciarono energicamente a favore della sopravvivenza del Bauhaus e chiesero una revoca immediata dei licenziamenti. Il ministro chiese che queste richieste venissero formulate per iscritto ma a causa delle proteste di singoli membri dell'associazione il documento non fu disponibile entro la scadenza prevista.

In connessione con la seduta del Ministero di Stato. Il 23 dicembre ebbe luogo una visita minuziosa dell'intero Ministero di Stato al Bauhaus.

Il giorno precedente la direzione del Bauhaus aveva chiesto per iscritto, a nome di tutti i maestri, che si prendesse una decisione definitiva sulla sorte dell'istituto e sui

contratti dei maestri. Quando il direttore dell'istituto, al termine della visita, ripeté verbalmente questa richiesta, gli fu risposto che, nel caso più favorevole, il Ministero di Stato avrebbe concluso contratti con un periodo di preavviso di sei mesi al massimo.

Poiché, in considerazione dell'estrema brevità del periodo contrattuale, la fondazione della progettata società a responsabilità limitata del Bauhaus sarebbe stata illusoria per le persone interessate, con questa comunicazione pubblica rompiamo le trattative sul Bauhaus. Oggi non possiamo ancora prevedere se esiste una possibilità che il Bauhaus continui in altra località il suo lavoro.»

Walter Gropius, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Gerhard Marcks, Adolf Moyer, Ladislaus Moholy-Nagy, Georg Muche, Oskar Schlemmer.

Del 1925 è il trasferimento da Weimer a Dessau, grazie all'accoglienza del borgomastro Fritz Hesse di quest'ultima, in una stagione di forte espansione industriale, con spinte cosmopolite e di rinnovamento moderno. Questo il nuovo Piano di studio:

«Finalità.

1. Istruzione approfondita sotto l'aspetto artigianale, tecnico e formale di individui in possesso di doti artistiche, allo scopo di stabilire una collaborazione nelle costruzioni.
2. Lavoro sperimentale pratico nel campo dell'edilizia e dell'arredamento, sviluppo di modelli standard per l'industria e l'artigianato. Suddivisione dell'insegnamento:
3. Istruzione tecnica in: a) legno (falegnameria), b) metallo (lavorazione dell'argento e del rame), c) colore (pittura murale), d) tessuti (tessitura e tintoria), e) stampa di libri e stampa d'arte. Settori d'insegnamento integrativi: studio dei materiali e degli strumenti, concetti fondamentali di contabilità, determinazione dei prezzi, stipulazione di contratti.
4. Istruzione formale (pratica e teorica): a) Percezione, teoria dei materiali, studio della natura, b) Rappresentazione, teoria della proiezione, teoria della costruzione, disegno tecnico e costruzione di modelli per qualsiasi struttura spaziale, progettazione, c) Figurazione, teoria dello spazio, teoria dei colori, settori d'insegnamento integrativi, conferenze d'argomento artistico e scientifico.»

Gropius si dimetterà dalla direzione nel febbraio del 1928, con la seguente lettera:

«Stimatissimo signor Borgomastro, dopo matura considerazione mi sono indotto ad abbandonare la mia sfera di attività qui a Dessau e prego la Giunta comunale di voler considerare con me una risoluzione anticipata del mio contratto. Desidero d'ora in poi riversare le mie energie in un campo di lavoro non così limitato dai doveri e dalle considerazioni legati a una professione pubblica, tanto più che aumenta continuamente il carico già gravoso dei lavori che mi vengono commissionati fuori di Dessau. Sono persuaso che il Bauhaus è oggi così consolidato, sia all'interno sia all'esterno, che posso affidarne senza danno la prosecuzione agli uomini che vi hanno finora collaborato con me, ai quali sono strettamente legato e dal punto di vista professionale e da quello personale. Ho intenzione, anche in un'ulteriore collaborazione con l'istituto in accordo con i miei vecchi collaboratori, di applicare e fissare saldamente nell'attività pratica le idee ivi sviluppate.

Come mio successore propongo il direttore della nostra sezione di architettura, il signor Hannes Meyer, che io ritengo adatto, per le sue qualità professionali e umane, a guidare l'istituto verso ulteriori positivi sviluppi.

Suo obbligatissimo

Gropius».

Com'è noto, il Bauhaus si sposterà a Berlino, sotto la direzione di Mies van der Rohe. Riassuntivamente, il Bauhaus, nell'intuizione gropiusiana, doveva tendere alla «unificazione dell'insegnamento delle arti». E così, in modo assolutamente singolare riuscì ad essere. La docenza contava anche "maestri artigiani" che insegnavano tecnologie dei materiali, disegno e tecnica della



5



6



7

5. Herbert Bayer, Copertina della rivista del Bauhaus, 1928.

6. Hannes Meyer, direttore del Bauhaus a Dessau, 1928.

7. Ludwig Mies van der Rohe, 1931.

forma. Vi insegnarono i più grandi innovatori del Novecento: Henry van de Velde, Paul Klee, Wassily Kandinskij, Marcel Breuer e, ovviamente, lo stesso Gropius. Furono anni di profondo rinnovamento dell'architettura, della produzione artistica in generale, del design. Razionalismo, Funzionalismo e "Movimento Moderno" ebbero lì le loro radici, che si diffusero assai presto per l'Europa e per il mondo intero. Ma ciò non coincideva con lo spirito del nuovo regime nazista arrivato al potere. Il 21 luglio del 1933 la Gestapo (la polizia segreta di stato) scriveva al "signor professor Mies van der Rohe che la prosecuzione del Bauhaus veniva condizionata, d'accordo col signor ministro per la scienza, l'arte e l'istruzione popolare, alla rimozione di alcuni impedimenti", fra cui l'allontanamento dei docenti Ludwig Hilberseimer e Wassily Kandinskij, notificando anche che "il programma finora in vigore non corrispondeva più alle esigenze della ricostruzione interna del nuovo Stato". Fu la sconfitta definitiva e la fine del Bauhaus. A Berlino, il giovane architetto Albert Speer era già entrato nelle grazie di Adolf Hitler, convincendolo ad una nuova grandiosa stagione di regime esemplata sui grandi monumenti di Norimberga (rimasti incompiuti), che costituirono le scenografie delle adunanze oceaniche del nazismo. Con la chiusura del Bauhaus e con la migrazione dei suoi protagonisti, il patrimonio di idee si trasferì in gran parte negli Stati Uniti; Gropius e Mies van der Rohe moriranno rispettivamente a Boston e a Chicago nel 1969, Klee era morto in Svizzera nel 1940. In Italia, dopo una prima buona stagione (che produsse le bellissime architetture di Terragni a Como e la Stazione di Santa Maria Novella), il regime, col suo architetto princeps – Marcello Piacentini – piegò le cose verso il "monumentalismo", preferendo l'ostentazione dei fasci all'asciuttezza espressiva originaria del razionalismo. C'è da chiedersi se, oltre a ricordarne il centenario, la cultura del Bauhaus possa ancora insegnarci qualcosa. A giudicare dallo stato della nostra edilizia e dalle incertezze delle nostre accademie d'arte, sembrerebbe proprio di sì. Ma la cultura, per il momento, non sembra essere una priorità del nostro Paese.

(I documenti riportati sono tratti dal volume di H.M. Wingler, Il Bauhaus, Torino 1972. Si veda anche, utilmente: M. Droste, 100 Years of Bauhaus, Torino 2019).

Summary

Bauhaus was, even before being one of the most stimulating movements of the Twentieth century architecture, a capital episode for the origins and development of the Modern Movement and for the entire artistic and intellectual avant-gardes. Bauhaus, in the intentions of its founder Walter Gropius, was intended to unify the teaching of the arts. A hundred years after his foundation, this essay aims to retrace with clarity a theme that has been the object of innumerable studies, offering a recapitulation and an interpretation, with a historical-didactic purpose. The troubled story of Bauhaus is focused here with a wide use of citations of documents, letters, programs. We have to wonder, as well as celebrating its centenary, if there is something the Bauhaus culture can still teach us. Judging by the state of our architecture and the uncertainties of our art academies, it would seem so.

Su un dipinto astratto di Osvaldo Licini: chiarificazione

Mattia Patti

Tra le molte e complesse questioni che il catalogo di Osvaldo Licini presenta, una delle più intriganti è senz'altro quella delle riedizioni pittoriche, del riuso di supporti già lavorati dallo stesso artista. Si tratta, come è stato da tempo dimostrato attraverso indagini diagnostiche¹, di una pratica frequentissima nel pittore marchigiano, una pratica che non si può spiegare soltanto con le pur documentate difficoltà di reperire i materiali di lavoro a Monte Vidon Corrado (il piccolo e remoto borgo in cui Licini era nato nel 1894 e ove, per lungo tratto della sua esistenza, visse). Tale pratica, infatti, è da riferire piuttosto all'acuto senso critico – e all'ironia – con cui Licini era solito rileggere il proprio passato, dubitando del senso e del peso dei passi che egli stesso aveva precedentemente compiuto. Nelle lettere indirizzate agli amici si trovano ripetuti accenni a questi ripensamenti, che spesso hanno carattere di vera e propria sovrascrittura pittorica. Tra i casi più eclatanti è senz'altro *Angelo ribelle su fondo rosso scuro*, oggi conservato nelle civiche collezioni di Ascoli Piceno. Come è stato rivelato dalla riflettografia infrarossa e dalla radiografia, sotto una spessa coltre di colore si trova ancora intatto un *Ritratto di Nella*, bambina di Monte Vidon Corrado che l'artista dipinse a più riprese allo scadere degli anni Venti (fig. 1). In altri casi, invece, il preesistente testo pittorico è nascosto soltanto in parte ed è riconoscibile anche a occhio nudo. Esempi chiari di questa seconda opzione sono due "Angeli ribelli", che ancora una volta Licini dipinse sopra due ritratti di Nella: in *Angelo ribelle su fondo chiaro*, opera da sempre in collezione privata, il personaggio fantastico sembra quasi divertirsi a "calpestare" la ragazzina (questo ritratto di Nella – con il titolo di *Figura verde* – era stato oltre tutto esposto e riprodotto nel catalogo della "I Quadriennale Nazionale d'Arte" di Roma del 1931, fig. 2).

1. O. Licini, *Angelo ribelle su fondo rosso scuro*, 1946, cm 72x95, by SIAE 2019. Ascoli Piceno, Galleria d'Arte Contemporanea "Osvaldo Licini". A confronto con la riflettografia infrarossa in falso colore (1050-1300-1600 nm), realizzata con scanner multispettrale del CNR-INO di Firenze e ruotata di 90° in senso orario.



Nell'*Angelo ribelle con luna bianca* della collezione Jesi, oggi a Brera, i caratteristici e squadrati lineamenti del volto di Nella affiorano invece a fatica (pur essendo riconoscibili a occhio nudo) attraverso le celesti pennellate che fanno da sfondo al dipinto.

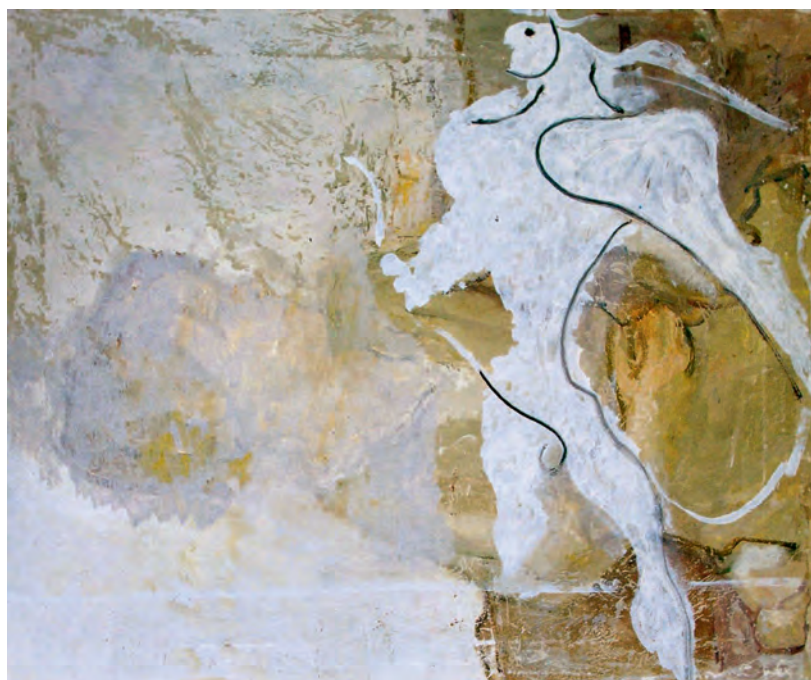
In altre circostanze, il reimpiego del supporto non si limita a una sovrascrittura, totale o parziale, ma consiste piuttosto in una revisione del precedente testo, fatta di cancellature e modifiche compositive che non sempre sono facili da riconoscere. Tutte le stagioni del percorso liciniano sono interessate da queste trasformazioni: sia le prime opere figurative, sia i dipinti astratti degli anni Trenta, sia – infine – le immagini fantastiche realizzate a partire dagli anni Quaranta².

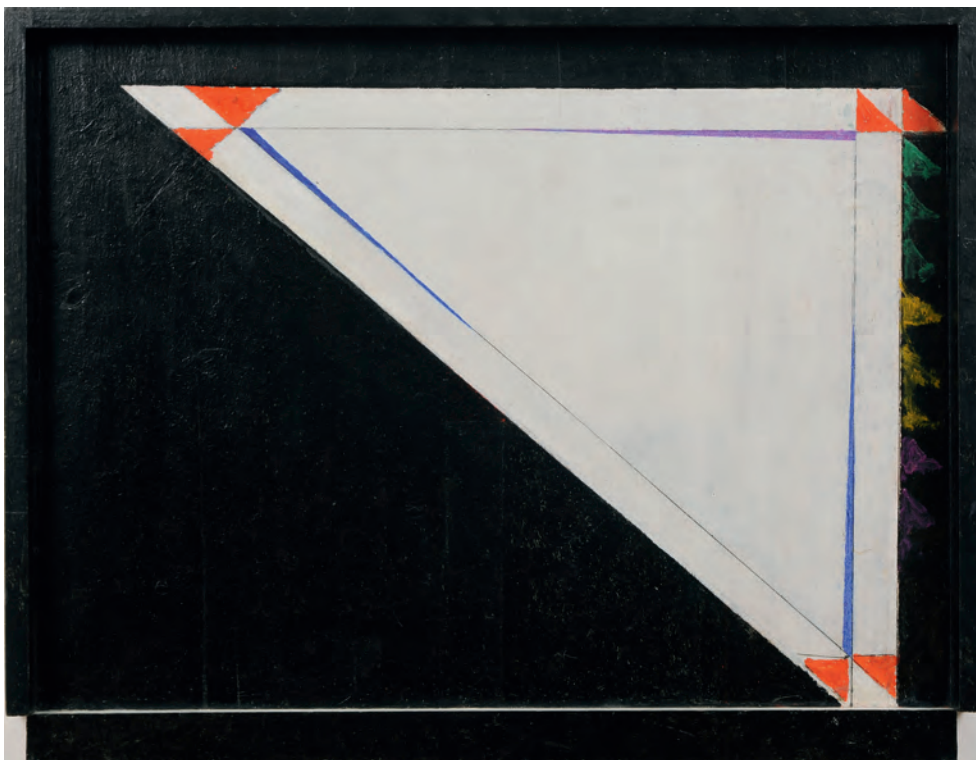
Riscritture e modifiche hanno ingenerato problemi di identificazione e di datazione di diversi dipinti, problemi che sono particolarmente evidenti se si sfoglia il catalogo generale dell'artista, composto da Giuseppe Marchiori nel 1968³. Il mancato riconoscimento della sovrascrittura, per esempio, ha provocato il curioso sdoppiamento in due oggetti distinti dei già citati *Angelo su fondo chiaro* e *Figura in verde* (segnato nelle schede di catalogo come opera di "ubicazione ignota"). Errori come questi possono sembrare grossolani per opere d'età contemporanea, ma si spiegano perfettamente se si considera da un lato la scarsa fortuna critica ottenuta in vita da Licini, da un altro i problemi di documentazione – in larga parte perduta o resa inaccessibile dagli eredi – con cui hanno dovuto fare i conti (fino a oggi) gli studiosi dell'artista.

Tra i casi più spinosi, ma al contempo più ricchi di informazioni, è *Uccello 2*, altrimenti indicato con il titolo *Ritmo*, della Gam - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino (fig. 3). Il quadro misura cm 74x94, dimensioni importanti considerando l'abitudine dell'artista a lavorare su formati piuttosto contenuti. Licini ha dipinto quest'opera su un supporto in legno, usando pochi colori: su tutti prevale un nero denso e brillante, che arriva ad avvolgere la cornice a cassetta, piuttosto profonda, anch'essa realizzata dall'artista. Sul fondo nero spicca un grande triangolo rettangolo bianco, la cui ipotenusa sembra a prima vista coincidere con la diagonale della tavola. A ben guardare, tuttavia, l'area bianca è leggermente decentrata rispetto alla superficie del quadro: una delle punte del triangolo esce infatti fuori campo, sprofondando vicino all'angolo inferiore destro. L'ipotenusa, per altro verso, è più ripida rispetto alla diagonale, il qual fatto crea un senso di leggera rotazione. Tale rotazione è inoltre accentuata da un più piccolo triangolo, disegnato a matita entro l'area bianca e, soprattutto, da una serie di minute forme colorate: tre sottilissime lingue azzurre e viola che si distendono lungo i tratti a matita; tre coppie di triangoli rosso-arancio; una fila di banderuole verdi gialle e viola, che lungo il margine destro del dipinto scorrono verso il basso fin quasi a scomparire.

L'opera ha una storia collezionistica piuttosto semplice: fu infatti acquisita nel 1966 dal museo torinese – che già possedeva due dipinti di Licini – in occasione della XXXIII edizione della Biennale di Venezia, ove essa era stata esposta nell'ambito di un omaggio all'astrattismo degli anni Trenta. Prima d'allora la tavola si trovava nella collezione fiorentina del figlio dell'artista, Paolo Licini. Non vi furono dubbi, inizialmente, sul titolo e sulla datazione dell'opera: a Venezia, così come nelle prime occasioni di schedatura del museo torinese (rispettivamente nel

2. O. Licini, *Angelo ribelle su fondo chiaro*, 1946, cm 59x70. Collezione privata (Courtesy Lorenzelli Arte, Milano).





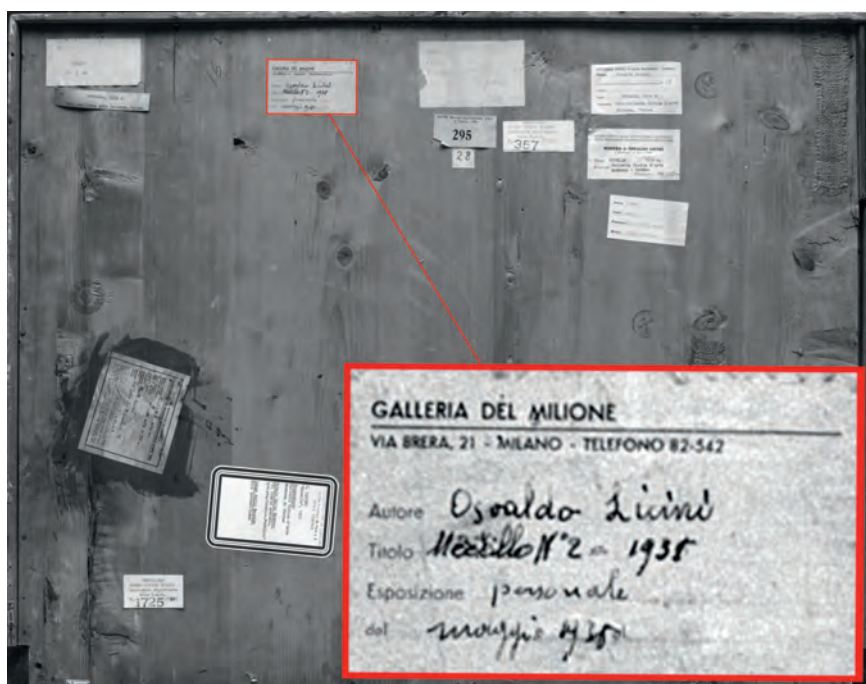
3. O. Licini, *Uccello 2*, cm 74×94. Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea.

1968 e nel 1970), essa venne indicata come *Uccello 2* del 1931, riferimenti che discendono da una vecchia etichetta della galleria del Milione posta sul retro e ancor oggi visibile (fig. 4)⁴.

Nel 1968, tuttavia, all'interno di due fondamentali pubblicazioni su Licini, le coordinate dell'opera furono messe in discussione.

Nel catalogo dell'importantissima mostra antologica su Licini ospitata proprio dalla GAM di Torino, Zeno Birolli, autore delle schede, posticipò l'esecuzione dell'opera al 1936 circa, senza motivare le ragioni di questa scelta⁵. Egli peraltro ridusse a *Uccello* il titolo del quadro, osservando che esso, "indicato come *Uccello n. 2*, 1931 nel catalogo della XXXIII Biennale di Venezia, non corrisponde al dipinto dallo stesso titolo riprodotto sulla copertina del bollettino n. 39, 1935, della Galleria Il Milione". Il riferimento al fascicolo de "Il Milione. Bollettino della galleria del Milione" è molto importante. Nel mese di aprile del 1935, infatti, Licini aveva tenuto la sua prima mostra personale italiana nelle sale della galleria gestita dai fratelli Ghiringhelli in via Brera, a Milano. In quella circostanza egli aveva esposto una buona scelta di opere figurative della sua prima stagione e, soprattutto, un buon numero di dipinti astratti, riferibili al periodo 1931-1934. Tra questi erano anche due dipinti intitolati *Uccello n. 1* e *Uccello n. 2*, identici per data ("1931", stando all'elenco delle opere esposte) e per formato («cm 90x67», ove il primo numero deve essere inteso come quello della base)⁶. Una fotografia di *Uccello n. 2*, come osservato da Birolli, era stata riprodotta in copertina del fascicolo del «Bollettino» che funzionava da catalogo della mostra (fig. 5 a-b). Il confronto tra il dipinto torinese e l'opera pubblicata nel

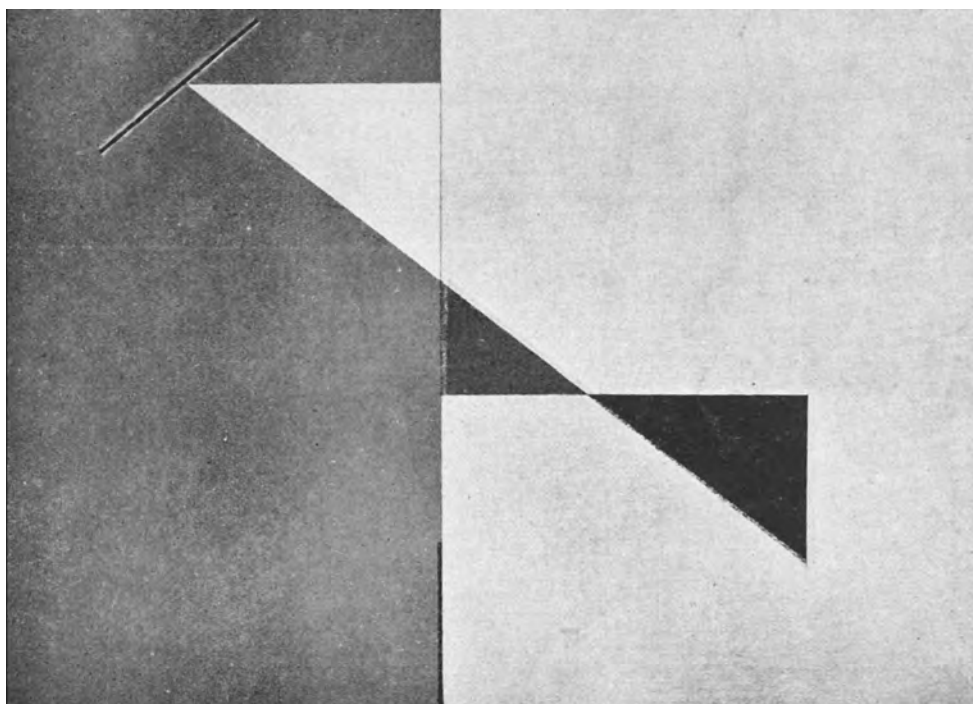
4. Verso di *Uccello 2*, con evidenziazione – in rosso – dell'etichetta della mostra personale tenuta da Licini alla galleria del Milione nel 1935.





5a

5 a-b. Copertina di «Milione. Bollettino della galleria del Milione», n. 39, 19 aprile – 1 maggio 1935 e ingrandimento del dipinto *Uccello n. 2*, esposto alla personale di Licini.



5b

1935 non lascia effettivamente dubbi: al di là di una assonanza compositiva dovuta alla diagonale che in entrambi i casi taglia la superficie, scivolando dall'angolo superiore sinistro a quello inferiore destro, le immagini risultano essere radicalmente diverse fra loro.

In quello stesso 1968 anche Marchiori mise in dubbio titolo e data della tavola della Galleria d'Arte Moderna. Nel suo catalogo generale dei dipinti, infatti, egli sorprendentemente la presentò come opera del 1950, attribuendole il titolo di *Ritmo*, mai prima di allora emerso. Nella scheda lo studioso fece riferimento alla Biennale del 1966, ricordando – in modo sbrigativo, senza offrire alcuna spiegazione e compiendo oltre tutto un leggero errore di data – come in quella occasione l'opera fosse stata pubblicata “col titolo di *Uccello n. 2*, 1932”. Tra le opere registrate nel catalogo generale di Marchiori figura tuttavia un altro dipinto col titolo di *Uccello n. 2*: si tratta – come è a questo punto facile immaginare – del quadro che era stato riprodotto nel «Bollettino» del Milione. Marchiori, prelevata la fotografia dal fascicolo, la riprodusse indicando il dipinto come opera di “proprietà sconosciuta”⁷.

I due interventi, anche a causa dell'autorevolezza di Birolli e Marchiori nel panorama degli studi su Licini, lasciarono il segno, producendo una sostanziale incertezza sui dati identificativi dell'opera. Lo testimonia, tra l'altro, la rigorosa scheda del dipinto che Lara Conte ha pubblicato in tempi recenti nella nuova edizione del catalogo del museo torinese: assunta la datazione birolliana del 1936 circa, al dipinto sono associati ben tre titoli: *Uccello 2*, *Uccello* e *Ritmo*⁸. Al di là delle differenti proposte di datazione o intitolazione, è bene sottolineare che le osservazioni di Birolli e Marchiori derivano entrambe dall'aver individuato una differenza tra il dipinto della Galleria d'Arte Moderna di Torino e l'immagine riprodotta nel «Bollettino» del Milione nel 1935, quell'*Uccello n. 2* di cui si ha traccia nell'etichetta citata e con i cui dati identificativi il dipinto era stato acquistato alla Biennale del 1966. Il problema, oggi, può essere affrontato integrando due forme diverse di ricerca: la prima, più tradizionale, condotta su materiale d'archivio; la seconda invece concentrata direttamente sulla materia del dipinto e basata anche su indagini diagnostiche di tipo non invasivo.

Una prima chiarificazione su data e titolo giunge da una serie di lettere che il pittore di Monte Vidon Corrado indirizzò al critico ed editore Giovanni



6. Dettaglio di «Corriere Adriatico», 9 dicembre 1932, p. III, con schizzi a matita di Osvaldo Licini. Ascoli Piceno, Archivio Iconografico dei Musei Civici, fondo Celi-Hellström.

Scheiwiller all'inizio degli anni Trenta (purtroppo non si sono conservate, o comunque non sono note, le lettere di risposta di Scheiwiller)⁹. Le lettere sono in gran parte pubblicate e ben note agli studiosi liciniani, poiché esse contengono la prima dichiarazione esplicita dell'avvenuta conversione – da parte del pittore marchigiano – al linguaggio astratto. Le lettere a Scheiwiller si legano direttamente al dipinto torinese, avendo come argomento principale uno scambio di quadri tra Licini e una non meglio precisata “Galleria di Mosca” (dai più intesa come il futuro Museo Puskin), scambio di cui l'editore si fece intermediario e che interessò un dipinto dal titolo *Un uccello*.

Nel settembre 1930, in una breve missiva tutt'oggi inedita, Licini fece per la prima volta riferimento allo scambio di quadri che Scheiwiller gli aveva proposto con “la Galleria di Mosca”¹⁰. Oltre due anni dopo il progetto parve concretizzarsi: all'inizio di dicembre del 1932, infatti, il pittore confermò la propria volontà di aderire all'iniziativa, palesando al contempo a Scheiwiller il passaggio alla pittura astratta. Pur non indicando il titolo dell'opera da inviare, Licini in questa seconda lettera offrì qualche indicazione sui tempi di lavorazione: “Sul cavalletto tengo adesso cominciate due tele, pure astratte, ed è precisamente una di queste due che io vorrei mandare a Mosca. Saranno pronte ed asciutte per la fine di dicembre. Ai primi di Gennaio potrei consegnargliene certamente una. Mi dica se è possibile aspettare un mese (...)”¹¹. Due settimane più tardi – in una breve lettera finora inedita – Licini confermò all'editore di aver ricevuto il quadro russo e di essere in procinto di spedire il proprio¹².



7. Riflettografia infrarossa di *Uccello 2* (realizzata con Osiris Camera, 900-1700 nm).

Nell'ultima lettera del gruppo – datata 5 gennaio 1933 – Licini riferì della spedizione e, soprattutto, offrì una descrizione dell'opera inviata, ricca di alcuni importanti dettagli su composizione e tecnica di costruzione: "(...) Ho fermato il coperchio con viti, così potrà aprire la cassa facilmente. In un angolo del dipinto ho incollato un numero. Come si legge il numero va visto ed appeso il quadro. Misura 90x63. Il titolo è: 'Un uccello' che risulta dal calcolato incontro di tre triangoli (bianco rosso nero) su una stessa direttrice. La profondità è data da due piani grigi del fondo. Nell'insieme, un ritmo semplice di geometria piana. Vedrà. È un po' l'uovo di Colombo. Plasticamente mi sembra stia bene in piedi, e per quanto poco apparente, ne emana un certo incanto... La cassa in cui si trova collocato potrebbe essere la sua cornice. Ho eseguito quattro varianti su questo tema nel mese di dicembre. Le ho inviato la più sobria. Il quadro quando è partito non era ancora asciutto. Sono convinto che la pittura Astratta che è sul nascere darà uno stile a questo secolo. Tutto il resto non è che rimasticatura dell'800. Nel quadro che Le ho mandato troverà ancora qualche residuo 'metafisico', questa scoria romantica di cui spero liberarmi presto completamente"¹³.

Premesso che non si ha più traccia dell'opera spedita a Mosca, è importante sottolineare anzi tutto il titolo del dipinto e il riferimento alle «quattro varianti su questo tema», eseguite «nel mese di dicembre» del 1932. La presenza di *Uccello n. 1* e di *Uccello n. 2* nella mostra allestita al Milione nel 1935 inequivocabilmente si collega a questa dichiarazione di Licini, che non avrebbe avuto alcun motivo – tenuto conto del tono semplice e diretto delle lettere – di camuffare la realtà con informazioni inesatte. La corrispondenza non si limita al tema, ma interessa anche gli elementi compositivi: per quanto di *Uccello n. 2* conosciamo solo una fotografia in bianco e nero, anch'esso sembra costruito attraverso il "calcolato incontro di tre triangoli (bianco rosso nero) su una stessa direttrice". In questo, il gruppo di "Un uccello" sembra anticipare il motivo che avrebbe più tardi caratterizzato le diverse versioni de *Il bilico*, tra le opere più rappresentative dell'intera stagione astratta liciniana.

Esistono anche altri elementi di interesse nel passo citato: anzi tutto *Un uccello* è di formato pressoché identico rispetto a *Uccello n. 1* e *Uccello n. 2* (90x63 contro i 90x67 delle due opere esposte al Milione). Stando alle parole di Licini, inoltre, l'opera risulta essere stata inserita in una "cassa" che "potrebbe essere la sua cornice". La descrizione di una cornice a cassetta che si integri con il dipinto sembrerebbe corrispondere alla situazione in cui si trova il quadro oggi a Torino.

Un ultimo dato merita di essere sottolineato: Licini fissa al dicembre del 1932 la realizzazione del gruppo di opere sul tema "Un uccello". L'informazione, da un lato, parrebbe contraddire la datazione al 1931 assegnata nel «Bollettino» del Milione ai due dipinti lì esposti. Per altro verso, tuttavia, questa datazione sembra trovare conferma in alcuni schizzi a matita tracciati da Licini a margine di una pagina del «Corriere Adriatico», datato 9 dicembre 1932 e conservato in quella parte di archivio e biblioteca di casa Licini che è stata fortunatamente depositata presso l'Archivio dei Musei Civici di Ascoli Piceno (fig. 6). Il motivo dell'"incontro di tre triangoli (...) su una stessa direttrice" sembra qui provato e riprovato da Licini, al fine di trovare, attraverso rapidi schizzi, una formula da trasporre poi su un più grande formato. Accertata per via documentaria la datazione al dicembre del 1932 del gruppo di dipinti intitolati "Un uccello", verificata l'identità di schema compositivo e formato tra l'opera spedita a Mosca e gli altri dipinti conosciuti del gruppo, individuato infine nella cornice a cassetta un forte elemento di connessione tra il "quadro russo" e quello conservato alla GAM di Torino, per chiarire l'identità di quest'ultima opera – su cui tanti dubbi erano stati sollevati – si può fare utilmente ricorso all'esame diretto della materia pittorica e, in particolare, all'aiuto delle tecniche di indagine non invasiva.

Oltre all'etichetta della mostra del Milione del 1935 che si trova sul retro del dipinto, a una attenta e ravvicinata osservazione anche la materia pittorica sembra suggerire che il quadro torinese sia uno dei molti casi in cui un vecchio testo è stato sottoposto a una profonda e radicale revisione. Molte correzioni, riprese e cancellature sono infatti leggibili a occhio nudo in diverse aree del quadro, soprattutto in corrispondenza della diagonale che separa la superficie bianca da quella nera. Una risposta piuttosto netta alle questioni fin qui emerse è data però dalla riflettografia infrarossa (fig. 7)¹⁴: l'indagine rivela infatti che al di sotto dello strato bianco di pittura si trovano le tracce di una composizione che è stata abbandonata e in gran parte cancellata dall'artista, prima di coprire la superficie della tavola con la composizione che è attualmente visibile a occhio nudo. Sotto lo strato di bianco agli infrarossi emergono alcuni triangoli che corrispondono perfettamente alle forme che erano alla base di *Uccello n. 2*: un più largo triangolo in basso a destra; un triangolo più piccolo – attraversato da una linea verticale, segno delle misurazioni compiute durante la lavorazione dell'opera – al centro; infine un triangolo nella parte superiore del quadro, in parte coperto dalla pittura nera (il pigmento nero, evidentemente a base carboniosa, assorbe l'energia infrarossa, impedendo la lettura degli strati sottiacenti la superficie pittorica). È importante notare – nella parte in alto a sinistra – la presenza di una piccola barra diagonale, una sorta di segmento che si oppone in senso ortogonale rispetto alla “direttrice” su cui si sviluppano le forme triangolari: anche questo elemento coincide perfettamente con quanto documentato dalla fotografia del 1935.

Alla luce di queste considerazioni, sembra inevitabile identificare il tracciato grafico-pittorico sottostante come residuo, visibile soltanto agli infrarossi e non più a occhio nudo, di *Uccello n. 2*, opera realizzata da Licini con ogni probabilità nel mese di dicembre del 1932 e poi esposta alla personale della galleria del Milione nell'aprile 1935. L'etichetta ancor presente sul retro della tavola certifica la presenza del dipinto della GAM di Torino all'importante mostra milanese. In un momento non precisato – le ipotesi di Birolli del 1936 circa e di Marchiori del 1950 non si basano infatti su dati certi – Licini sottopose *Uccello n. 2* a una profonda trasformazione, senza tuttavia dimenticare la precedente composizione: anche nella nuova immagine, infatti, la diagonale vale come fondamentale linea direttrice. Quando, in un futuro che si spera prossimo, sarà possibile metter mano a un nuovo catalogo ragionato delle opere di Osvaldo Licini, le due schede che Giuseppe Marchiori redasse nel 1968 dovranno essere unite o, comunque, saldate insieme in un'unica scheda. In modo simile, integrando nuove ricerche documentarie con l'esame diretto delle opere e, perché no, con l'aiuto delle indagini scientifiche, molti altri equivoci ed errori entrati a far parte ormai della tradizione di studi su Licini potranno finalmente essere superati.

Note

¹ Diverse campagne diagnostiche sono state compiute, con fruttuosi risultati, sui dipinti liciniani. Si rimanda, tra gli altri, a P. Spezzani, *Breve nota su raggi X e riflettoscopia in infrarosso su alcuni dipinti di Osvaldo Licini*, in *Premio Marche 1994*, catalogo della mostra (Ancona, 18 dicembre 1994 – 31 gennaio 1995), Electa, Milano 1994, pp. 137-139; M. Patti, *Tracce disperse e segni nuovi. Osvaldo Licini attraverso la riflettografia infrarossa*, Edizioni della Normale, Pisa 2006; M. Patti et al., *Modern Painted Palimpsests. Deciphering the Artworks of Osvaldo Licini*, in A. Sgamellotti et al., a cura di, *Science and Art. The Painted Sur-*

face, The Royal Society of Chemistry, Londra 2014, pp. 477-498.

² In tal senso una prima serie di utili osservazioni – condotte senza ausilio di studi tecnici – fu pubblicata da Zeno Birolli nelle schede di *Osvaldo Licini*, catalogo della mostra (Torino, 23 ottobre 1968 – 6 gennaio 1969), Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1968. Sul tema si veda anche F. D'Amico, *Rifacimenti, revisioni, ritorni: l'incontentabile percorso di Licini*, in *Osvaldo Licini: Capolavori*, catalogo della mostra (Torino, 24 ottobre 2010 – 30 gennaio 2011), Electa, Milano 2010, pp. 121-143.

³ G. Marchiori, *I cieli segreti di Osvaldo Licini. Con il catalogo generale delle opere*, Alfieri, Venezia 1968.

⁴ Si vedano, rispettivamente, 33a Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra (Venezia, 18 giugno – 16 ottobre 1966), p. 18; L. Mallè, *I dipinti della Galleria d'Arte Moderna. Catalogo*, Torino 1968, p. 209; L. Mallè, *I musei civici di Torino. Acquisti e doni 1966-1970*, Torino 1970, tav. 140.

⁵ Vedi [Z. Birolli], 79. Uccello,* 1936 ca, in *Osvaldo Licini...*, cit. p. 52.

⁶ Vedi «Il Milione. Bollettino della galleria del Milione», 39, 19 aprile – 1 maggio 1935. Il fascicolo, costituito da 12 pagine non numerate, contiene tra l'altro un testo di Licini, una nota critica a cura della galleria e alcuni apparati, tra cui l'elenco delle opere esposte (composto da titolo, data e misure di ciascuna opera).

⁷ Si veda G. Marchiori, *I cieli segreti di Osvaldo Licini...*, cit., rispettivamente alla scheda n. 296, p. 289 (fig. 178, p. 222) per il dipinto registrato come *Ritmo* (1950) e alla scheda n. 142, p. 285 (fig. 120, p. 212) per *Uccello n. 2* (1931).

⁸ L.C. [L. Conte], *Osvaldo Licini* [...] 149. Uccello 2 (*Uccello*) (*Ritmo*), (1936 circa), in D. Eccher, a cura di, *GAM. Collezioni*, Allemandi, Torino 2011, pp. 366-367. Lara Conte, fra l'altro, ha qui per la prima volta segnalato l'importante etichetta del Milione visibile sul retro.

⁹ L'ARCHIVIO SCHEIWILLER (AS) è depositato all'interno del CENTRO APICE (CA) dell'Università di Milano e conserva sette lettere e tre cartoline, indirizzate da Licini a Scheiwiller tra 1929 e il 1957 (serie *Carteggio Giovanni*, f. *Licini Osvaldo*). Di queste, cinque lettere e una cartolina sono state pubblicate in O. Licini, *Errante, erotico, eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere*, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 134-137.

¹⁰ In questo documento, che qui si trascrive e pubblica per la prima volta, non si fa

alcun riferimento al soggetto del dipinto: "Egregio Signor Scheiwiller", scrive infatti Licini, "accetto molto volentieri la sua proposta, riguardante lo scambio di un mio quadro con la Galleria di Mosca. Fra pochi giorni Le invierò per posta, la tela arrotolata, ed anche due fotografie. La ringrazio infinitamente e gradisca i miei più distinti saluti. Suo[,] Osvaldo Licini". Lettera di O. Licini a G. Scheiwiller, 28 settembre 1930, in AS, CA, *Carteggio Giovanni*, f. *Licini Osvaldo*.

¹¹ Vedi lettera di O. Licini a G. Scheiwiller, 1 dicembre 1932, in AS, CA, *Carteggio Giovanni*, f. *Licini Osvaldo* (pubblicata per la prima volta in O. Licini, *Errante erotico eretico...*, cit., p. 135).

¹² "Preg.mo Sig. Scheiwiller, oggi ho ricevuto il quadro russo ed io La ringrazio tanto. Ai primi di gennaio Le spedirò il mio. I miei quadri ultimi non sono mai stati esposti né riprodotti e mi rincresce di non poterLe, per il momento, inviare nessuna fotografia. Se verrò a Milano porterò con me qualche cosa, perché ci terrei moltissimo poter avere un Suo parere. Con i più cordiali saluti, Le auguro Buon Natale e Buon Anno. Suo Licini" (lettera di O. Licini a G. Scheiwiller, 17 dicembre 1932, in AS, CA, *Carteggio Giovanni*, f. *Licini Osvaldo*).

¹³ Vedi lettera di O. Licini a G. Scheiwiller, 5 gennaio 1933, in AS, CA, *Carteggio Giovanni*, f. *Licini Osvaldo* (pubblicata per la prima volta in O. Licini, *Errante erotico eretico...*, cit., p. 136).

¹⁴ La riflettografia infrarossa è stata recentemente realizzata da chi scrive con la Osiris Camera (900-1700nm) del Laboratorio di Archeometria, Diagnostica e Misurazioni del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa. Desidero ringraziare Virginia Bertone, Elèna Dolino e Barbara Nepote della Gam – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino per la disponibilità.

Summary

The study of Osvaldo Licini's work is complicated by the difficulties associated with the dating of his artworks. Licini, who was born in Monte Vidon Corrado in 1894, changed his pictorial language many times and often radically throughout his career. Furthermore, the artist used to modify, sometimes substantially, finished artworks, and other times to completely change their iconography. Therefore, in Licini's catalogue raisonné, so many discrepancies due to this habit are difficult to be explained.

From this perspective, Uccello n. 2, an abstract painting belonging to the Civic Gallery of Modern and Contemporary Art in Turin, represents an interesting case study, due to the different titles and dates used to describe it in literature as well as in the labels that are visible on the rear of its support. Through an integrating archival research with the results of infrared reflectography, it was possible to clarify the history of this painting.

Collaboratori:

Marco Collareta [m. c.]
Matilde Stefanini [m. s.]
Edoardo Villata [e. v.]
Maria Teresa Leoni Zanobini [t. z.]

Frédéric Elsig, *Antoine de Lonhy*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2019, pp. 138, € 28,00

In una collana dal titolo *Resuscités de l'histoire de l'art* non poteva davvero mancare una monografia su Antoine de Lonhy, pittore e miniatore borgognone, attivo anche a Barcellona e, a lungo, nel Ducato di Savoia: personalità di artista che si è andata delineando faticosamente e su strade diverse, fino alla definitiva agnizione avvenuta solo negli anni Ottanta del secolo scorso grazie ai convergenti studi di Charles Sterling, Giovanni Romano e François Avril.

In questo senso risulta indispensabile l'ampio spazio concesso dall'Autore alla fortuna critica del pittore, o per meglio dire alla lenta e talvolta contraddittoria vicenda che ha portato gli studi a isolare la figura di quello che oggi appare un protagonista indiscusso del secondo Quattrocento tra Alpi occidentali e cultura mediterranea. Appare però alquanto forzata, e forse troppo esplicitamente figlia dei tempi, la divisione in fasi "pre-nazionalista", "nazionalista" e "sopranazionalista": basti dire che la prima delle tre coincide semplicemente con la riscoperta dei primitivi fiamminghi e francesi, senza che il nostro Antoine, né alcuna delle sue opere, ne sia ancora sfiorata. A conferma di quanto poco funzionale sia la chiave di lettura "politica" scelta da Elsig sta la constatazione che è vero che l'attenzione a opere che poi si sarebbero riunite sotto il nome di Antoine de Lonhy avviene da parte di studiosi francesi per le opere borgognone e savoiarde, catalani per quelle a Barcellona, e piemontesi per quelle subalpine (il grande Pietro Toesca aveva comunque subito riconosciuto l'origine borgognona della Sant'Anna acquisita dal Museo Civico di Torino); ma non si vede come, lungi dall'essere ricondotte a un medesimo corpus, tali opere avrebbero potuto emergere agli studi se non attraverso la fase "eroica" delle esplorazioni territoriali. I passi fondamentali della critica moderna sono compiuti nel 1972 da Charles Sterling, che compone un primo catalogo del cosiddetto Maestro della Trinità di Torino, pittore borgognone da lui ritenuto allievo del miniatore cui si devono le *Heures dites de Saluce* della Biblioteca Nazionale di Torino, e da Giovanni Romano, che nel 1988 riconosce l'identità tra questo artista e l'autore delle vetrate della chiesa di Santa Maria del Mar a Barcellona: i documenti catalani, risalenti al 1462, ne rivelano il nome, Antonio de Llonye, e la residenza in Avigliana, non lontano da Torino; Avigliana è la città di provenienza di un frammentario San Francesco su tavola del nostro Maestro, oggi in Galleria Sabauda. Alla medesima identificazione, ma

lavorando su documenti tolosani, giunge nello stesso 1988 François Avril.

La carriera di Antoine è seguita passo passo da Elsig in altri tre densi ma scorrevoli capitoli, dedicati al periodo iniziale del pittore in Borgogna, a quello in Languedoc e infine alla lunga fase conclusiva della sua carriera, nei confini del Ducato di Savoia. Segue un breve capitoletto metodologico e infine il catalogo ragionato delle opere.

Antoine de Lonhy, nato verosimilmente intorno al 1420, già nel 1446 risulta residente a Chalon-sur-Saône e attivo come fornitore di cartoni per vetrate (destinate al castello di Authumes) nientemeno che per Nicolas Rollin, il celebre committente di Jan van Eyck e Rogier van der Weyden; allo stesso tempo, in veste di miniatore, esegue un Libro d'Ore per Hughues de Clugny, oggi alla Bibliothèque Nationale di Parigi. Fin troppo facile, ma inevitabile, riscontrare le influenze di Eyck (più che di van der Weyden) nelle opere iniziali del Nostro, le cui conoscenze si allargano su Robert Campin e sulla pittura digionese; ma un ruolo importante nella sua formazione, come nota giustamente Elsig, devono averlo svolto anche le botteghe miniatorie parigine del secondo quarto del Quattrocento.

Lo scenario cambia negli anni Cinquanta: nel 1454 il pittore esegue l'affresco nella chiesa di Sainte Marie de la Dalbade a Tolosa, oggi ridotto a frammenti ricoverati presso il locale Musée des Augustins; nel 1460 accetta l'incarico di eseguire non solo i cartoni, ma le stesse vetrate (rivelando quindi una ulteriore competenza professionale) per Santa Maria del Mar a Barcellona, destinate a essere così importanti per il risarcimento della sua personalità storica. Un'altra opera datata sono le miniature del manoscritto *Semita recta ad montem salutis*, oggi a Parigi, accompagnato da una lettera dedicatoria in data 29 giugno 1460. Elsig, considerando un dossale di collezione privata, databile a questo periodo, si chiede se Antoine non possa aver avuto un contatto con la Scuola di Avignone e in particolare con il suo leader indiscusso, Enguerrand Quarton: ipotesi intrigante che avrebbe forse meritato una più approfondita discussione. Il linguaggio sempre più colto e complesso del de Lonhy si arricchisce, a seguito della trasferta catalana, della conoscenza di Lluís Dalmau e Bernat Martorell.

I documenti catalani indicano Antoine residente in Avigliana nel 1462: data che può essere considerata l'inizio della lunga attività sabauda del pittore, destinata a durare circa un trentennio e a dislocarsi, per quanto ne sappiamo finora, tra la stessa Avigliana, Saint-Jean de Maurienne, Torino, Novalesa e la Valle d'Aosta: qui si confronterà con altri importanti protagonisti della



Antoine de Lonhy, *Trinità e angelo piangente*, 1465-1470. Torino, Palazzo Madama e Museo Civico d'Arte Antica

pittura piemontese, come il lionese Nicolas Robert (probabilmente il Maestro Colin attivo per Giorgio di Challant in Sant'Orso ad Aosta e nel castello di Issogne tra 1499 e 1506, ma già attivo a Nizza e Chambéry dalla seconda metà degli anni Sessanta) e l'ancora sfuggente Amedeo Albin. In terra subalpina il linguaggio di Antoine, senza nulla perdere in preziosità luministica, si fa più attento ai volumi e alla resa dello spazio; la pateticità delle scene di Passione (e basti l'esempio supremo della Trinità oggi a Palazzo Madama) diventa più contenuta ma non meno intensa; verso la fine della carriera, intorno al 1490, le forme mostrano una tendenza all'allargamento, così come la stesura del colore tende a diventare più compatta e assorbente, in una parola più "italiana". Non per nulla i modelli del pittore borgognone diventeranno la principale spinta al rinnovamento in senso alpino per il grande Giovanni Martino Spanzotti; a non considerare quanto la fase tarda del Nostro costituirà un modello imprescindibile per gli inizi, tra Alba e Asti, di Gandolfino da Roreto (un legame su cui credo di essere stato il

primo a scrivere, nel 2000, e non posso tacere una punta di dispiacere nel non trovare menzione di ciò nel libro di Elsig). Proprio questo nodo, a mio avviso, mette in luce una delle questioni più problematiche dell'intero libro. L'opera che più di tutte mostra la vicinanza tra Antoine e Gandolfino è una Maddalena di collezione privata, significativamente pubblicata dapprincipio proprio come opera di quest'ultimo; essa si apparenta stilisticamente a un gruppo di tavole, probabilmente parti di un medesimo polittico, raffiguranti la Presentazione al Tempio (Greenville, Bob Jones University Museum), le Esequie della Vergine (collezione privata, in deposito al Museo di Palazzo Madama a Torino) e un Sant'Antonio abate con donatrice anch'esso in collezione privata. La tavola di Greenville presenta una data 1490, forse non originale, ma credibile sul piano dello stile, e pertanto non convince la proposta di Elsig di anticipare tutte le tavole agli anni Sessanta (peraltro staccando quella ora negli Stati Uniti dalle altre due, portandola sul 1465-70). La data 1490 funzionerebbe benissimo (meglio del 1470 proposto da Elsig) anche per la Maddalena, così vicina al polittico di Gandolfino da Roreto eseguito per San Francesco in Alba e oggi in Galleria Sabauda, firmato e datato 1493. Allo stesso modo qualche perplessità desta la proposta di anticipare ai primi anni Settanta il polittico, oggi frammentario e disperso, ma ricondotto dagli studi all'altar maggiore della chiesa aostana di Sant'Orso, su committenza del priore Giorgio di Challant: la datazione del coro ligneo voluto dal medesimo mecenate al nono decennio del Quattrocento si attaglia così bene allo stile dei lacerti di Antoine che la loro retrodatazione avrebbe richiesto, forse, un supplemento di istruttoria; così come un cenno avrebbe meritato il fatto che tale altare si componeva anche di sculture lignee, le cui parti sopravvissute esibiscono un linguaggio così vicino a quello del pittore tolosano da far pensare che ne abbia fornito i modelli.

In definitiva abbiamo a che fare con un libro prezioso proprio in quanto prima monografia e repertorio a oggi completo delle opere di Antoine de Lonhy: precisamente questa posizione tanto centrale nella vicenda critica dell'artista avrebbe però richiesto maggior cura nell'apparato illustrativo: troppo spesso, infatti, le riproduzioni (tutte in bianco e nero a eccezione di un sedicesimo a colori) risultano troppo piccole e spesso di insufficiente qualità.

[e. v.]

Guido Gentile, *Sacri Monti*, Einaudi, Torino 2019, pp. XVI+379, figg. 128 a colori e in bianco e nero € 38,00

Per quanto cronologicamente paralleli ai secoli più studiati dell'arte italiana, i Sacri Monti piemontesi e lombardi hanno ottenuto solo in tempi relativamente recenti il riconoscimento che loro spetta. Amatissimi da sempre presso le popolazioni che li videro nascere ed operare, considerati a volte con interesse anche da studiosi di calibro nazionale ed internazionale, la loro conoscenza è venuta diffondendosi a livello generale soprattutto nel secondo dopoguerra a seguito della potente spinta offerta da alcuni interventi di Giovanni Testori. Nonostante ciò, mancava fino ad oggi un'opera che riuscisse a saldare i due filoni quasi contrapposti in cui s'articola la bibliografia relativa: la ricerca erudita, da un lato, e la narrazione di tono divulgativo, dall'altro. Va dunque accolto con riconoscenza il libro di Guido Gentile di cui si dà conto qui, uscito in una collana, quella dei Saggi Einaudi, che tanto ha fatto per la promozione della cultura artistica nel nostro Paese.

Il volume dedica circa i due terzi delle pagine che lo compongono alla storia lunga e complessa del Sacro Monte di Varallo. La fondazione ad opera di fra Bernardino Caimi verso la fine del Quattrocento, gli sviluppi immediatamente successivi del progetto, il loro potente rilancio ad opera di San Carlo Borromeo nella seconda metà del Cinquecento sono ripercorsi da Guido Gentile sulla base delle antiche fonti manoscritte e a stampa e della più accreditata letteratura recente approdando ad un quadro chiaro e preciso in cui si riflette come in uno specchio la straordinaria competenza dell'autore. Archivist e storico di razza, costui maneggia il ricchissimo materiale che conosce di prima mano con uno sguardo che sa tenere insieme l'analisi più rigorosa e la sintesi più efficace. Ne deriva



un racconto ricco di notizie anche inedite e nel contempo lucidissimo nell'enucleare le tappe principali della biografia di un complesso monumentale dal valore esemplare. Perché, come dimostra l'ultimo terzo della compagine editoriale, è al Sacro Monte di Varallo che più o meno direttamente s'ispirano gli altri Sacri Monti che in area alpina e subalpina danno luogo ad una delle manifestazioni più impressionanti della religiosità cattolica d'età moderna e contemporanea.

Si tocca qui il punto delicatissimo dei rapporti tra arte e contesto socio-culturale. Rinunciando ad ogni impostazione preconizzata, Guido Gentile s'attiene ai fatti e ad una sana consapevolezza dei meccanismi che regolano i rapporti interpersonali all'interno dell'arte sacra del passato. Se la domanda viene dai committenti ecclesiastici e dallo zelo più o meno vivo che li anima, la risposta viene così dagli artisti e dalle diverse competenze di cui sono portatori. Non a caso all'età di Gaudenzio Ferrari, tutta concentrata sui problemi della rappresentazione plastica e pittorica, segue quella di Galeazzo Alessi, attento principalmente all'inquadramento architettonico di storie e figure. A Varallo come negli altri Sacri Monti, racconto e struttura costituiscono un tutt'uno, solo che nella fase iniziale, ispirata alle *Meditationes Vitae Christi* dello pseudo-Bonaventura, prevale la partecipazione empatica agli episodi evangelici illustrati, mentre in quella successiva, non estranea al fascino degli *Esercizi Spirituali* di Sant'Ignazio, si fa sentire soprattutto l'esigenza sistematica della "composizione di luogo".

Da Gaudenzio Ferrari a Beniamino Simoni, Guido Gentile dedica le pagine più belle del suo libro ai pittori ed agli scultori attivi nei Sacri Monti. Tuttavia il saggio nel suo complesso guarda a queste particolarissime opere d'arte più come si guarda una chiesa o un palazzo che come si guarda un quadro o una statua. La cosa indica non solo la profonda comprensione delle regole del mercato artistico tradizionale cui s'è appena accennato, ma anche la consapevolezza di un particolarissimo processo produttivo che punta sul cantiere e sulla collaborazione tra le arti. In questa prospettiva il consueto richiamo al teatro acquista un'importanza nuova, giacché anche nel teatro il Cinquecento avanzato segna il passaggio da una situazione fluida e per così dire fondata sull'improvvisazione ad una invece rigida e regolamentata. Si tratta della ricaduta più significativa, entro l'orizzonte dell'espressione artistica fondata sulla visione, dell'epocale svolta che l'intera vita spirituale registra quando la Riforma cattolica sfuma nella Controriforma e ciò che era sperimentazione origi-

nale si converte in norma obbligatoria di comportamento.

Pensiamo che le brevi considerazioni fatte finora siano sufficienti a mettere in luce i meriti indiscutibili del bel libro di Guido Gentile. Dobbiamo aggiungere solo che esso va letto non tanto come la migliore introduzione oggi disponibile all'affascinante mondo dei Sacri Monti, quanto come un esempio particolarmente riuscito della inesaurita validità dell'approccio storico all'arte. Le indicazioni di metodo che il lettore ne ricava possono essere applicate allo studio sia di temi affini come quelli via via segnalati dall'autore stesso, sia di temi apparentemente lontani come la più recente arte profana di destinazione pubblica. Perché, per quanto l'estetica moderna ci abbia riempito la testa dell'idea antica dell'*ut pictura poesis*, l'idea medievale della *muta praedicatio* non è mai venuta meno, come non è mai venuta meno l'idea dell'arte come linguaggio che non si esaurisce nella dimensione lirica. Per una rivista che queste cose le mastica sin dagli esordi, l'occasione è importante e meritava di essere segnalata.

[m. c.]

Lucia Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. III. La manifattura all'epoca di Ferdinando II de' Medici. La direzione di Pietro Fèvère e Giovanni Pollastri e la produzione di Pietro e Bernardino van Asselt (1630-1672)*, Sillabe, Livorno 2018, circa 300 illustrazioni colore, pp. 752, € 70,00.

L'atteso III volume della grandiosa opera di studio e catalogazione della vasta produzione arazziera di quella che per convenzione viene chiamata l'arazzeria medicea e di quegli arazzi fiamminghi e francesi che i Medici collezionarono, realizzata da Lucia Meoni è finalmente stato pubblicato. Della studiosa, tra i massimi esperti nel campo, che ha dedicato più di trenta anni alla ricognizione sistematica dei depositi fiorentini e dei fondi medicei dell'Archivio di Stato, si ricordano i due precedenti volumi sempre per i tipi di Sillabe, il primo pubblicato nel 1998, dedicato alla fondazione dell'arazzeria e alla produzione iniziata da Cosimo I de' Medici, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. La manifattura da Cosimo I a Cosimo I. (1545-1621)* e l'altro *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. II. La manifattura all'epoca della reggenza delle granduchesse Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria. La direzione di Jacopo Ebert van Asselt (1621-1629)* uscito nel 2007.

Questo terzo corposo volume magnificamente illustrato di una serie nella quale



ne sono previsti cinque, come gli altri due presenta nella prima parte un gruppo di saggi tesi a ricostruire la consistenza del patrimonio arazziero fiorentino e delle acquisizioni di panni stranieri intervenute negli anni del pieno Seicento da parte dei granduchi e della loro famiglia, con particolare attenzione anche alla mobilità degli arazzi nelle varie residenze medicee. Tra queste ultime anche la residenza romana nella quale vennero a più riprese mandati arazzi per feste legate ad eventi della famiglia come il decanato del cardinale Carlo o il cardinalato del principe Leopoldo ordinato il 12 dicembre 1667. In questa occasione vennero mandati a Roma gli arazzi più sontuosi tra quelli della Guardaroba medicea, quelli tessuti anche con filati metallici preziosi sia a Firenze che nelle Fiandre, l'appena terminata serie in otto panni con le *Storie di Cosimo I*, le cinquecentesche *Storie di Giuseppe*, le tre fiamminghe serie con le *Storie della Creazione*, *Storie di Annibale*, *Le Feste Valois* e le fiorentine *Storie di Sansone* tessute dai cartoni di Michelangelo Cinganelli tra il 1627 e il 1629.

Nell'impossibilità di analizzare minutamente, anche per ragioni di spazio tutti e tredici i densi capitoli di questa prima parte, a sua volta divisa in tre argomenti principali, quali un primo periodo che va dal 1630 al 1648 che vide il maestro arazziere francese Pietro Fèvère operare nella bottega di San Marco e Bernardino van Asselt in Palazzo Vecchio, il secondo che va dal 1648 al 1656 quando il Fèvère soggiorna a Parigi e la gestione di San Marco rimane disastrosamente affidata ai suoi figli e poi l'ultimo, quello della direzione di Giovanni Pollastri e di Matteo Benvenuti negli anni dal 1656 al 1672, la mia attenzione si è soffermata su alcuni di essi particolarmente

te rilevanti per la consistenza e l'importanza artistica e storica del patrimonio di paramenti fiorentino.

Di grande interesse storico/artistico appare il capitolo relativo alla riorganizzazione delle botteghe e attraverso la nomina del capo arazziere francese l'introduzione anche del telaio ad alto luccio, quindi verticale, rispetto al telaio orizzontale o calcola come veniva chiamato a Firenze quello utilizzato fin dalla fondazione della manifattura. Circostanze già conosciute, ma delle quali Lucia Meoni indaga le motivazioni operative ed estetiche, nonché economiche con le novità introdotte nel contratto stipulato tra il maestro e la Guardaroba che sarà in seguito tra le cause dei debiti contratti da Pietro Fèvre con l'arazzeria.

Altrettanto importanti i tre capitoli destinati ad analizzare le serie tessute per la corte medicea e per gli appartamenti d'inverno della reggia di Palazzo Pitti che coprono in successione tutto l'arco temporale considerato, il primo (pp. 17-23) che indaga la produzione artistica finale di disegni e cartoni del pittore Michelangelo Cinganelli che operò per l'arazzeria fino alla sua morte avvenuta pochi giorni prima della fine di settembre 1635. Oltre a fornire i cartoni per la serie delle *Stagioni e del Carro del Sole*, il Cinganelli coadiuvato in qualche caso da Filippo Tarchiani e Baccio del Bianco, fece disegni o dipinse i cartoni per numerose soprapposte, soprafine e fregi orizzontali destinati ad accompagnare e arricchire i già citati e grandiosi cicli cinquecenteschi e la sua stessa *Storia di Sansone*. Altre serie cinquecentesche vennero integrate tra il 1637 e il 1639 quella del *Battista* da cartoni di Alessandro Allori con due episodi tessuti dal van Asselt tratti da cartoni di Sigismondo Coccapani e più tardi nel 1650-1651 con altre due scene da cartoni di Agostino Melissi, mentre Lorenzo Lippi aggiungeva, tessuti dal Fèvre nel 1643, due episodi al ciclo di *Paride* di Alessandro Allori, tessuto da Benedetto Squilli. Queste serie furono ampliate forse per adattare alle stanze di Palazzo Pitti, ma più tardi tra il 1663 e il 1664 verrà appesa nella *Sala di Giove* la serie delle *Stagioni e delle Ore* su cartoni di Jacopo Vignali e Lorenzo Lippi tessuta sia dal Fèvre che da van Asselt, probabilmente tessuta apposta e legata, anche se con un filo tenuissimo, sia agli affreschi di Pietro da Cortona nelle *Sale dei Pianeti* che ad allusioni galileiane.

Tra gli altri pittori cartonisti per l'arazzeria in quegli anni si scopre un Giovanni Angelo Rosi, quasi sconosciuto alla critica, che con una certa fretta dipinge cartoni per sopracamini con *Virtù* tessute da Pietro Fèvre, quasi fosse urgente arredare alcune stanze del palazzo. Il pittore, allievo di

Fabrizio Boschi, è stato autore dei cartoni anche di almeno quattro episodi delle *Storie di Tobia* tessute nelle due botteghe tra il 1647 e il 1651 da cartoni oltre che del Rosi di Agostino Melissi, di suo cognato Baccio del Bianco e Francesco Montelatici.

Intanto Pietro Fèvre alterna l'operatività a Firenze con due soggiorni a Parigi ove viene nominato *tapisserieur du roi*, il primo negli anni 1648-1651 e l'altro nel biennio 1654-1656. Soggiorni che in qualche modo influiranno anche sulla produzione fiorentina e in particolar modo sul Melissi che attraverso l'arazziere sembra aver conosciuto l'opera del pittore e cartonista francese Simon Vouet (1590-1649) la qual cosa contribuisce insieme agli affreschi di Pietro da Cortona e Ciro Ferri a introdurre nei cartoni di Agostino qualche timido riflesso barocco in un clima artistico rimasto neo manierista quale quello fiorentino. Nelle pagine 52-56, la studiosa offre una disamina delle serie eseguite nelle due botteghe dell'arazzeria tra il 1656 e il 1672, anni nei quali si concludono le *Storie di Tobia* e si iniziano a tessere le *Storie di Alessandro Magno* per cui il Melissi è autore dei principali cartoni e tre soprapposte.

Per accompagnare e ampliare le cinquecentesche *Storie della Creazione* e quelle dei *Centauri* vengono ancora tessuti nel 1659 fregi verticali o colonne a grottesche attraverso cartoni di Benedetto Bossi copiati dalle bordure della serie, mentre vennero aggiunti due arazzi da cartoni di Cosimo Ulivelli alla serie mitologica.

In questi anni l'arazzeria è impegnata a tessere anche due grandi cicli in più edizioni, con le *Storie di Cosimo I* da cartoni di Agostino, Vincenzo Dandini, Cosimo Ulivelli, Giacinto Gemignani, Lorenzo Lippi, delle quali una serie verrà appesa nella *Sala di Saturno* e le edizioni delle *Storie di Mosè* dove il Melissi oltre a reminiscenze del Vouet offre effetti di luce derivati dal Bilivert e da Nicola Poussin, due serie che insieme ad una replica delle cinquecentesche *Storie di Lorenzo* da cartoni di Giovanni Stradano, hanno il compito di convalidare visivamente la legittimità del potere granducale.

Tra gli arazzi tessuti per il Palazzo Granducale entro il 1666 si annoverano anche delle tipologie insolite e piuttosto rare quelle di due *Arazzi da Soffitto* tratti da un cartone di Jacopo Chiavistelli del 1663 con la figura allegorica de *L'onore incoronata con ghirlanda di quercia da due putti* che dovevano essere collocati uno nella *Sala di Udienza* della granduchessa Vittoria, l'altro nella *sua camera di riposo*. Il Chiavistelli, pittore *quadriturista* aveva dipinto, tra l'altro insieme ad Andrea Ciseri le grandiose quadrature dell'appartamento a terreno destinato al Gran Principe Cosimo.

Dal 1664 al 1668 le due botteghe dell'arazzeria furono impegnate nelle doppie edizioni delle *Storie di San Giovanni Battista* dagli affreschi in monocromo di Andrea del Sarto e del Francabigio nel chiostro fiorentino della Compagnia dei Disciplinati detta dello Scalzo, copiati in controparte e risolti in colore nei cartoni di Agostino Melissi che sarà il principale cartonista dell'arazzeria fino agli anni '70.

Questi e gli altri saggi contenuti nel libro di Lucia Meoni oltre ad offrirci quasi come in un film la storia visiva degli arredi tessili succedutisi nel tempo nelle sale di Palazzo Pitti, oggi così diverse da come erano state concepite, integrano la conoscenza della produzione di molti pittori fiorentini del Seicento sebbene alcuni già ampiamente studiati, fornendo nuove attribuzioni e facendo emergere anche personalità poco conosciute.

Ma non basta. Lucia Meoni, nell'ambito temporale esplorato, indaga minuziosamente anche le opere tessute nelle due botteghe relative alle committenze esterne alla corte, mentre un altro capitolo (3. 3) è dedicato alle repliche tessute dal Fèvre in alto luccio di numerosi quadri di Rubens, di Tiziano, del Cigoli, del Barocci, di Alessandro Allori e di Artemisia Gentileschi per ordine dalla granduchessa Vittoria, alcune delle quali in seguito donate dalla stessa a consiglieri o cortigiani. Come rileva la studiosa anche attraverso documenti dell'epoca, la copia era allora considerata più importante dell'originale per *aver in sé due arti, quella dell'inventore e quella del copiatore*, e la copia doveva destare meraviglia quanto più sembrava vicina al dipinto e non tessuta.

Ci viene poi offerta dalla ricercatrice anche un'attenta disamina per quanto possibile degli arazzi arrivati per eredità alla granduchessa Vittoria della Rovere e quelli fiamminghi comperati sia dai cardinali Carlo e Giovan Carlo de' Medici (cap.1.4) che quelli acquistati o ricevuti in dono che pervengono alle collezioni medicee attraverso i viaggi del Gran Principe Cosimo nelle Fiandre e a Parigi e infine quelli acquistati dalla famiglia granducale (cap. 3.5 e 3.6).

Seguono ben 236 circostanziate schede, corredate di splendide immagini, e, come negli altri due precedenti volumi, la cronistoria attraverso i documenti, un'imponente mole di riscontri storici mediante le scritture in prevalenza della Guardaroba medicea dal 1626 al 1681 (pp. 680-749).

Un'ampia e aggiornata bibliografia completa il poderoso e ponderoso insieme al quale si può fare solo una piccola critica per la non facile maneggevolezza.

In attesa del previsto quarto volume, rimane da fare una malinconica considerazione

ne: quanto questo basilare, approfondito, dettagliato e ineccepibile studio verrà apprezzato se non da uno sparuto drappello – almeno in Italia – di studiosi di arazzi? [m. s.]

Arte nella valle del Serchio. Tesori in Garfagnana e Mediavalle del Serchio dall'Alto Medioevo al Novecento, a cura di Annamaria Ducci e Stefano Martinelli, Foto di Irene Taddei, pp. 296, ill. col. e b/n, tavv. col. e b/n, PubliEd, Lucca 2018, pp. 296, € 49.00

L'amplissima bibliografia, che occupa un capitolo a parte, è già indice della importanza dei "tesori" che si trovano in Garfagnana e nella Mediavalle del fiume Serchio: edifici religiosi e civili, sculture, opere pittoriche, arredi e oreficerie sacre dal Mille ad oggi.

Si tratta di opere d'arte presenti in un territorio vasto che si stende a monte della città di Lucca, lungo l'alta e media valle del Serchio, con i suoi affluenti apuani e appenninici: un'area che dopo il periodo comunale è entrata a far parte, dal XV secolo, del dominio estense per passare amministrativamente, con l'unità d'Italia, alla provincia di Massa-Carrara e poi definitivamente a quella di Lucca. Da quella dei diversi comuni si è differenziata la sorte della città di Barga, governata fin dal Trecento da Firenze e passata a Lucca a metà Ottocento.

La valle per la sua conformazione geografica è stata da sempre percorsa da un grande via che metteva in comunicazione la Tuscia con la Valle Padana. Divenne poi una delle vie alternative del pellegrinaggio della Francigena e fu preferita da coloro che fin dall'XI sec. si dirigevano a Lucca, a venerare il Volto Santo: ragioni queste della sua progressiva antropizzazione, iniziata fin dall'età Longobarda e Carolingia.

Le testimonianze architettoniche di ciascun comune, di grande interesse, databili a partire dal Mille (non molto numerose) fino al XIV secolo, sono descritte nelle loro particolarità da Marco Prati, che si vale dei recenti studi degli allievi di Ragghianti, sistematicamente condotti su tutto il territorio. Annamaria Ducci traccia una completa panoramica del patrimonio scultoreo medievale, assai problematica per l'avvenuta decontestualizzazione di gran parte delle opere, dovuta ai loro reimpieghi e rifacimenti nel tempo. L'autrice evidenzia le difficoltà di procedere a datazioni sicure, dovendosi basare su soli riferimenti indiretti, che pure si impegna a precisare. Ci invita in ogni caso a cogliere l'alta qualità delle opere, che documentano la eccezionale vitalità dei singoli autori.

Valerio Ascani esamina l'attività di scultori "comacini" toscano-ticinesi, presenti nel Duecento a Diecimo e a Barga. Rileva in



esse le caratteristiche di alcune maestranze, in particolare quelle di Guido da Como e dei Bigarelli, attivi fin dal secolo precedente a Lucca.

"Gli artisti ticinesi si distinguono per la capacità di assecondare con i loro strumenti una resa verosimile e fortemente plastica delle figure, mostrando una rinata concezione estetica di antico retaggio classico che ha permesso nei decenni a cavallo del 1200 anche in queste zone la ripresa della statuaria, da secoli non più diffusa nella scultura in pietra". Delle splendide composizioni, a volte di complessa interpretazione, ricche di motivi decorativi, l'autore analizza le particolarità e le originalità espressive. Si distinguono gli arredi liturgici della pieve di Diecimo e del duomo di Barga, che lo studioso, sia per gli aspetti simbolici che le valenze formali considera tra le opere più rilevanti, più ricche ed espressive della Toscana medievale.

Sono sculture prevalentemente lignee quelle che analizza Stefano Martinelli: del Duecento si distinguono due sorprendenti crocifissi e il colossale (360 cm di altezza) San Cristoforo di Barga, "una rielaborazione locale di modelli tipologici e iconografici d'Olttralpe, veicolati lungo i percorsi di pellegrinaggio". Del secolo successivo sono presenti alcune "Madonne in trono con bambino", riferibili formalmente a novità d'Olttralpe; alcune si richiamano a modelli bizantini d'Oltremare, mentre altre ancora sono vicine alla maniera di Nino Pisano. Tra le sculture del Quattrocento si distingue il "Cavaliere" di San Cassiano di Controne, attribuito in un primo tempo a Francesco di Valdambrino e definitivamente, dopo un recente, ottimo, restauro, a Jacopo della Quercia. Questo cavaliere (probabilmente un Santo) sul suo cavallo, a grandezza naturale, è un'opera ecceziona-

le per la naturalezza espressiva e il finissimo modellato. Essa può essere confrontata con le figure equestri di ambito padano o con quelle scolpite sulle facciate delle chiese lungo i percorsi di pellegrinaggio tra Francia e Spagna, "in un cruciale contesto di passaggio transappenninico".

Riferendosi alle opere pittoriche dal Duecento al Quattrocento Stefano Martinelli osserva che, scampate a gravi perdite, si conservano opere eccezionali. A Tereglio infatti possiamo ammirare uno splendido crocifisso, della bottega di Bonaventura Berlinghieri, degli anni 1240-1250, da inserirsi a pieno titolo nella grande tradizione delle croci lucchesi. Notevole è anche la tavola della "Madonna con Bambino", di un anonimo Maestro di Camporgiano, anch'egli di scuola lucchese dei primi decenni del Trecento. Fra i fondi oro quattrocenteschi si distinguono il polittico di Pietro di Talada (a Borsigliana), unica opera dell'artista giunta integra, quello di Baldassarre di Biagio (a Benabbio), e quelli di Bernardino del Castelletto (a Vallico di Sotto e a Piazza al Serchio). Il gran numero di opere presenti nel territorio testimonia la straordinaria attività lucchese di quei secoli, cui purtroppo non fece seguito un adeguato ricambio generazionale.

Le committenze della seconda metà del Quattrocento, secondo Claudio Casini, seguono il rinnovamento stilistico operato da Matteo Civitali, presente a Lucca in quegli anni. Di mano del maestro stesso sono sculture a San Pellegrino in Alpe, a Borgo a Mozzano, a Villa Collemandina. Altre ancora sono sicuramente uscite dalla sua bottega negli anni successivi, alle quali si aggiungono una discreta quantità di arredi: altari, fonti battesimali, tabernacoli, acquasantiere, nell'ambito delle trasformazioni dettate dal Concilio di Trento Tale attività continuerà fino al Settecento.

Nella seconda metà del XV secolo operano nella valle anche maestri lombardi, ne è testimonianza il dossale della chiesa di Raggio.

A Barga invece si distingue nettamente la cultura fiorentina: vi si possono ammirare numerose terracotte della bottega di Benedetto Buglioni, oltre a quelle di Andrea della Robbia e dei suoi collaboratori.

Veri tesori si trovano negli armadi delle sacrestie, presentati da Claudio Casini: sono alte testimonianze dell'oreficeria sacra dal Trecento al Settecento, di scuola limosina, lucchese, pisana, senese, pistoiese, fiorentina e anche fiamminga. Un "unicum" la pisside-reliquario del Duomo di San Cristoforo di Barga, tipica della produzione del bacino del Mediterraneo tra l'VIII e il XII secolo.

Il medesimo autore dedica poi un capitolo alla illustrazione

dei tessuti lucchesi e fiorentini, da datare a partire dal Quattrocento fino al Settecento.

Paola Betti prende in esame le pitture di un momento, purtroppo breve, di felice operosità, alla fine del Quattrocento; ci aggiorna sugli studi più recenti, che hanno messo in luce personalità interessanti del secolo successivo e della prima metà del Seicento. Più tardi, nel Settecento, si distinguono due pittori, Giovan Domenico Lombardi e Giuseppe Antonio Luchi, fra

gli ultimi ad operare nel territorio della secolare repubblica, ormai al tramonto.

L'itinerario otto-novecentesco tracciato da Silvestra Bietoletti conclude la serie dei saggi: sono presentate architetture civili, un teatro, tempietti, piccole chiese, monumenti funebri, opere commemorative dell'attività dei famosi "figurinai", cui è dedicato anche un Museo a Coreglia Antelminelli. In questo panorama non esaltante si distinguono per qualità le opere di quattro pittori: Alberto Magri, Adolfo

Balduini, Umberto Vittorini e Bruno Cordati, esposte in Palazzo Pancrazi, sede del Comune di Barga.

Davvero ricco l'apparato fotografico, curato da Irene Taddei.

Nel suo insieme questo libro "specialistico" che Ducci e Martinelli hanno rigorosamente costruito, affidando a specialisti le singole parti, è una guida sicura per i lettori appassionati e interessati, per i turisti intelligenti.

[m. z.]

Il vedere “naturale”

Antonino Caleca

Un'affermazione che sembra buonsensuale è che le immagini che gli artisti producono siano risultato di un processo diverso da quello che noi usiamo nel servirci della vista nella nostra vita comune.

Ciò è vero nel suo senso più pedestre: infatti io e te non vediamo come Michelangelo Buonarroti o come Giorgio Morandi, e tanto meno produciamo le stesse immagini che hanno prodotto Michelangelo Buonarroti o Giorgio Morandi perché il mio e il tuo processo vitale sono diversi da quelli di Michelangelo Buonarroti o di Giorgio Morandi; ma non mi pare che l'affermazione sia esatta quando si tratti di esaminare ciò che in realtà avviene quando ci serviamo della vista nella nostra vita.

Infatti almeno mi pare giusto affermare che sia noi che gli artisti – grandi o piccoli che siano – nell'usare la vista compiamo un'attività.

Penso che questo sia non facilissimo da cogliere oggi, quando l'impiego costante nella vita del mezzo fotografico, cinematografico e soprattutto televisivo (tutti più o meno basati sulla prospettiva a punto centrale, e gli ultimi due anche sulla sequenza) ci ha ormai abituati ad un genere standard di visione, che più o meno coscientemente tendiamo a ritenere come un processo organico, naturale.

Riteniamo dunque che la faccia che momentaneamente ci si presenta a vista di un oggetto, di una persona, di un ambiente, di un panorama ne sia l'immagine momentaneamente esauriente, e che, mettendola in sequenza con le trasformazioni che essa subisce in un tempo definito, possiamo esaurientemente seguire l'esperienza dell'evolversi nel tempo di un evento di cui siamo testimoni; e che il ritornare nella memoria di immagini o di eventi visivi (e la loro elaborazione nell'immaginazione o nel sogno) avvenga secondo i medesimi principi.

In altri termini, il presentarsi di momento in momento, e il susseguirsi nel tempo, di stimoli sulla nostra retina sarebbe la visione “naturale” che noi avremmo del mondo, e la organizzazione “televisiva” ne prenderebbe atto. Ma basta riflettere su un banale aneddoto quale quello di Apelle e del calzolaio (*sutor*; Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, 35, 85) che era esperto di scarpe (*crepidae*) e quindi le “vedeva” meglio di altri: il calzolaio “vede” l'errore nella scarpa raffigurata da Apelle non perché ha un occhio più fine, ma perché ha un occhio sapiente in calzoleria; così il contadino, il botanico, l'agronomo “vedono” (cioè distinguono) le diverse specie di piante, le loro varietà e le loro condizioni, il medico “vede” (cioè diagnostica) le malattie dai loro sintomi, e così via: il vedere è un processo, che ciascuno compie secondo la sua storia pregressa, secondo la sua cultura che di questa storia è il residuo.

Il continuo afflusso di sensazioni visive all'occhio, la retina continuamente impressionata, non sono che il materiale con cui viene realizzata quella costruzione umana che è il vedere: se in questo momento mi colpisce la retina una serie di impressioni che io ricollego ad un oggetto, un essere vivente, un ambiente già noti, se, insomma, li vedo, o meglio li rivedo, quell'oggetto, quell'essere, quell'ambiente li “vedo”, certo, sulla base di quelle impressioni momentanee, ma anche, e prevalentemente, sulla base di un cumulo di esperienze diverse ricollegabili a quelle impressioni presenti; quell'oggetto,

1. Lastra *Magister Ursus*. Ferentillo (Terni), Abbazia di San Pietro in Valle.



quell'essere, quell'ambiente sono costruzioni pregresse che io rielaboro ed arricchisco (o impoverisco) utilizzando anche l'impressione presente.

Poniamo che io veda una certa persona, un certo individuo: se lo ho presente di fronte, ne vedo, perché conosco e so come è fatto, anche il tergo, e così via, se lo vedo parzialmente lo integro con le parti in quel momento a me nascoste, lo vedo tenendo conto di ciò che in lui è costante, considerando per quanto conta ciò che nell'immagine presente è transitorio, come l'espressione, l'acconciatura, l'abbigliamento, i movimenti, e così via.

In somma, la pura passività dell'impressione della retina diventa un'attività di continuo adeguamento di un patrimonio di immagini già possedute.

Ciò che mette conto di indagare è come si formi, nelle sue singole parti e nella sua interezza, questo patrimonio.

È una tentazione insistente quella di cercare di ragguagliare questo processo a quello di formazione delle lingue verbali, e del patrimonio linguistico di ogni singolo parlante; ma nella sfera pertinente all'apparato auditivo, alle impressioni sonore percepite dall'orecchio, si distinguono, da un lato, i rumori, e dall'altro la musica coi suoi suoni coordinati, e, appunto, i diversi linguaggi verbali, mentre nella visualità al massimo si potrebbero distinguere i manufatti, e cioè gli oggetti, i prodotti che testimoniano un intervento che l'uomo ha operato, da quelli che con neologismo chiamerei psicofanie (occhiofatti), e cioè i singoli componenti del patrimonio di immagini che impieghiamo nel vedere.

Le psicofanie (occhiofatti), cioè le cose in quanto vedute o immaginate, al pari del discorso (verbale) mentale e dei suoni (musica, rumori, discorsi) immaginati restano chiuse nella nostra mente, e se ne può parlare solo per le loro manifestazioni, e cioè la loro ulteriore realizzazione quale manufatto, o la descrizione che se ne fa per tramite verbale; e questa riflessione per necessità indiziaria dà conto delle false certezze e dei dubbi ricorrenti sulla natura, appunto, delle "cose" in quanto vedute o immaginate.

Non trovo modo più efficace per spiegare quale sia la reale portata della rivendicazione delle capacità della visione che partire dalla definizione che Pietro Toesca, osannato “specialista” d’arte medievale, dà del lapicida Ursus *magester*, l’autore della nota lastra di Ferentillo (in Valnerina, Umbria) in cui si ritrae assieme al suo signore il duca di Spoleto Ulderico Dagileopa; tale artista rappresenterebbe “il più basso grado segnato dalla plastica medievale tra noi, anzi quasi il suo intero annientamento” (in *Storia dell’Arte Italiana, I, Il Medioevo*, Torino, 1913-24, 2ª edizione 1965, pagina 289). Tale sprezzante definizione, assimilabile a quelle di cui spesso sono state oggetto le “Veneri” di Lespugues e di Willendorf, e tante altre opere di arte “primeva” o preistorica, “sauvage”, barbarica, o comunque ben lontana dai modi di visione “classica”, o comunque “naturalistica”, nasce dall’idea che vi sia un modo di percepire le cose comune a tutti, che nel corso dei tempi tutti hanno cercato di perseguire: è l’idea, ben testimoniata da Giorgio Vasari, del progresso delle arti, cui si è opposta poi, ma non radicalmente, per esempio quella di Matteo Marangoni di arte quale intenzionale deformazione della realtà con rigore stilistico.

In somma, tutti ci faremmo una rappresentazione obiettiva della realtà, che gli artisti poi sarebbero più o meno capaci di raggiungere, o che abbandonerebbero per perseguirne un’interpretazione personale stilisticamente coerente. Secondo queste idee, Cimabue, o Giotto, o El Greco, o Cézanne avrebbero condiviso tutti, più o meno, un’analoga rappresentazione della realtà, che avrebbero potuto raggiungere se ne avessero avuto le condizioni opportune, o che hanno deformato intenzionalmente per ispirato e coerente rigore stilistico.

Credo che le cose stiano in ben altro modo, e per questo è ora utile un paragone con il mondo della linguistica verbale: ogni lingua verbale, e in concreto il linguaggio di ognuno di noi, è una costruzione capace di occupare tutto il campo linguistico che gli è necessario, indipendentemente dallo strumento tecnico che gli è peculiare, e per esempio indipendentemente dall’impiego del genere grammaticale dei nomi, o dall’impiego di forme speciali che distinguano le persone nei verbi.

Così, nel campo della figurazione, ogni sistema espressivo, e in concreto ogni sistema espressivo creato da ognuno di noi, artista o meno, è una costruzione capace di occupare tutto il capo di visualità che gli è necessario, indipendentemente dagli strumenti tecnici che gli sono peculiari, e, in questo caso, indipendentemente dall’uso o meno della prospettiva a punto centrale, ma anche, per esempio, dalla possibilità o meno di sovrapporre le immagini, o di occupare o meno l’intero campo della rappresentazione, di accordare o meno i colori tra di loro, di consentire o meno che vi sia un colore di base, e così via. Infatti, per portare un facile esempio, se noi moderni, soprattutto se di tradizione europea, dobbiamo fare i conti con la prospettiva a punto centrale,



2. Donatello, predella con *Il Miracolo del cuore dell'avar*. Padova, Basilica del Santo, Altar maggiore.

3. Donatello, *Giuditta e Oloferne* (quattro vedute). Firenze, Palazzo Vecchio.



questa non è, o non è stata, la situazione di tutti i tempi e di tutti i luoghi; e, tra gli altri, gli abitanti delle Americhe, prima dell'invasione degli europei, ignoravano un tal modo di rappresentazione del visibile.

È lecita perciò la domanda: l'artista azteco, o maya, o inca, e, forse ad ancor maggior ragione, l'azteco, o maya, o inca non artista poteva dunque costruire le sue immagini sulla base della prospettiva a punto centrale, per poi, nel caso dell'artista, costruire i suoi manufatti visibili prescindendo del tutto da quella prospettiva?

Secondo me è del tutto evidente che anche le psicofanie (occhiofatti) degli artisti precolombiani, e degli altri uomini precolombiani in contatto con quegli artisti, prescindessero del tutto dalla prospettiva a punto centrale, e fossero invece costruite in base a principi congruenti con quelli che si riscontrano nei manufatti precolombiani.

È una situazione paragonabile a quella dei linguaggi verbali: noi non possiamo sapere nelle loro singolarità quali fossero le espressioni linguistiche, o in generale il linguaggio con cui Dante Alighieri, o Ludovico Ariosto, o Giacomo Leopardi, e perfino Eugenio Montale formulavano il loro discorso nella mente, o si esprimevano nella vita comune; tuttavia ci è lecito pensare che tali espressioni linguistiche avessero un notevole congruenza con quelle da loro impiegate nelle testimonianze a noi pervenute per iscritto della loro attività linguistica verbale; e riteniamo, non solo per pura induzione, ma per confronto con quanto ci resta come testimonianza, per i primi tre esclusivamente scritta, per il quarto anche fonica, di altri parlanti a loro più o meno prossimi che molti elementi accomunino gli scrittori sopra elencati con altri parlanti, forse meno celebri, più o meno a loro prossimi, tra cui la condivisione di una medesima lingua, sia nell'uso letterario che negli altri.

Se dunque noi sostituiamo ai letterati sopra elencati Giotto, Filippo Brunelleschi, Antonio Canova, Giorgio Morandi (ma anche, perché no, Albrecht Dürer, Diego Velazquez, Francisco Goya, Édouard Manet, Henry Moore, Constantin Brâncuși) il discorso potrebbe articolarsi nello stesso modo, ammesso che ci fosse un consenso su che cosa sia nel campo del visibile l'elemento corrispondente alla "lingua" nel campo della verbalità, e che si raccogliessero ed esaminassero le testimonianze dei manufatti non artistici con la stessa cura e competenza con cui si raccolgono i prodotti della verbalità non letteraria; infatti la comprensione dei manufatti da loro prodotti implica, in misura più o meno estesa, un riferimento a quel tipo storicamente determinato di coordinamento del visibile che è la prospettiva a punto centrale. Né credo ci sia bisogno di sottolineare come questo tipo di coordinamento si

basi sul privilegiare alcuni elementi del reale in quanto veduto (per esempio la distanza tra di loro degli elementi visibili) rispetto ad altri (per esempio la nitidezza con cui tali elementi si presentano).

Né sfuggerà che l'impiego anche fortemente convinto di tale mezzo di coordinamento talvolta faccia posto, anche nello stesso artista, a strumenti diversi: si veda, per esempio, come Donatello, che nelle predelle con Storie di Sant'Antonio dell'altar maggiore del Santo a Padova raggiunge effetti di sorprendente sottigliezza nell'ordinare scene di grande vivacità e respiro entro esigui formati orizzontali, impieghi poi trionfalmente tutti i complessi accorgimenti di una ben differente prospettiva radiale nel costruire quel rivoluzionario caposaldo di libertà creativa che è la Giuditta e Oloferne un tempo nella Ringhiera fuori di Palazzo Vecchio in Firenze.

Il primo prodotto visibile (assimilabile, se si vuole, ai manufatti veri e propri) di noi uomini è, per ciascuno di noi, il nostro corpo, in quanto atteggiato e coscientemente e coerentemente mobile; per rendercene conto basta constatare come esso trovi, in casi eminenti, "monumentale" realizzazione nelle cerimonie, nel mimo, nell'esercizio atletico, nella danza. Il complesso processo di autodomínio che porta l'infante alla conquista di un passo sempre più sicuro e coordinato, o l'ancor più arduo coordinamento (che importa il maneggio di materie ed utensili estranei) con cui il medesimo infante riesce finalmente a portare alla bocca cibi anche liquidi possono dare un paradigma per capire quanto tutto questo implichi di autocoscienza e di lavoro. Il possesso del proprio corpo quale strumento mobile è dunque un processo in cui la nitidezza del risultato corrisponde ad una consapevolezza che si acquista via via.

Simile è la situazione per ciò che si realizza fuori del nostro corpo per mezzo del nostro corpo. Infatti, il dominio del nostro corpo che lo conforma, in tutto o in parte, in un gesto, non è diverso da quello che è richiesto per produrre, tramite il corpo, qualcosa a di fuori di esso: un esempio particolarmente efficace è dato dal gesto della mano del coreuta che traccia nello spazio una forma; è lo stesso gesto dominato con cui il disegnatore o il pittore tracciano, col dito carico di una materia (polvere o liquido) o con un arnese impugnato dalla mano (matita, penna, pennello, bulino, scalpello e mazzuolo, o quant'altro) un segno su una superficie (foglio, tela, parete, pietra o quant'altro, perfino la propria epidermide).

Questo gesto che crea una figura può essere preso come paradigma di ogni attività visuale: con la sua produzione cambia la consistenza visibile del mondo (esattamente come con il profferimento di una parola o con la produzione di un suono cambia la consistenza linguistica o sonora del mondo). Ne consegue che troviamo una vivace attività di produzione di immagini (comparabile con il quotidiano uso per i fini più svariati del comune linguaggio parlato) anche nelle situazioni in cui si può constatare o supporre la scarsità o eccezionalità della produzione di oggetti visibili diversi dal corpo dell'individuo che li produce: i gesti del lavoro o della vita associativa, compresa la mimica del volto, e anche i "gesti" che si constatano negli animali, e i movimenti e le mutazioni che si constatano nel mondo anche vegetale, o nei fenomeni naturali costituiscono un variato repertorio, un universo linguistico visibile, in base a cui ogni individuo costruisce un suo particolare linguaggio visivo, costruisce le sue psicofanie (occhiofatti) e i suoi manufatti, in primo luogo gli atteggiamenti e i movimenti del suo corpo, e poi, eventualmente, anche manufatti estrinseci rispetto al proprio corpo, dagli utensili alle "opere d'arte".

Tornando ad Ursus Magister e alla lastra di Ferentillo, se da una parte non possiamo escludere che (a Spoleto-Spoletium, a Norcia-Nursia o altrove) egli avesse conosciuto, ma certo non apprezzato come centrale rispetto alla sua formazione come operatore nel visibile, qualche manufatto "realistico"

della tradizione romana classica, è ben certo che il suo mondo di immagini (le sue psicofanie – occhiofatti) era costituito da manufatti, quali le lastre lapidee coeve o più antiche prodotte dagli artefici attivi nelle corti dei dinasti longobardi (in particolare dei duchi di Spoleto), ma anche i gioielli, le vesti e gli altri oggetti di abbigliamento e di arredamento, i gesti più o meno rituali, che costituivano il nucleo centrale dell'universo figurativo in cui era immerso, anzi, meglio, verso cui lo indirizzava il dressage cui era stato sottoposto nel percorso di formazione professionale che aveva intrapreso.

Giudicare la sua opera in base a una più o meno definita nozione di realismo o di classicismo è come voler giudicare *L'infinito* di Leopardi in base al rispetto dei canoni della lingua e della cultura russa, o cinese, o quechua.

(Sia detto tra parentesi: è questa la base di quella che, in storia dell'arte, io definisco "critica dell'insulto": vien ritenuto sbagliato, o, tutt'al più, rozzo tutto ciò che non si è in grado di comprendere, perché estraneo all'unico panorama culturale che si conosce ed apprezza: e così sono incorsi e spesso tuttora incorrono nelle liste di proscrizione di una gran parte dei "critici" e degli "storici" dell'arte non solo i prodotti delle civiltà, antiche e moderne, ritenute non sviluppate – preistoria, civiltà "sauvages" africane, oceaniche, amerinde, folklore anche europeo, "barbari" celti e germanici, e così via – ma anche una quantità di attività degli artisti di nascita e tradizione occidentale che, a partire dal pieno secolo XIX, hanno ampliato il loro orizzonte culturale oltre i limiti posti dalla tradizione realistico-classicista.)

Ai linguisti italiani delle generazioni centrali del secolo scorso – per esempio a Giacomo Devoto, Tullio De Mauro, Giulio Lepschi, Luca Serianni – va il merito di aver dimostrato come personaggi come Dante Alighieri e Alessandro Manzoni abbiano contribuito a stabilire i fondamenti della lingua italiana quale ora si ritrova nei prodotti degli attuali scriventi e parlanti.

Credo che non sia eccessivo rivendicare ruoli simili per personaggi quali Giotto, Filippo Brunelleschi, Leonardo da Vinci, Edouard Manet per i percorsi di linguistica figurativa cui hanno preso parte.

Il mondo quale lo creiamo vedendo (e lo ricreiamo nelle nostre immagini mentali – psicofanie, comprese quelle che evochiamo nel ricordo o nel sogno) o lo raffiguriamo nei nostri prodotti, dal gesto più semplice al manufatto più complesso, comprese le cosiddette "opere d'arte", è proprio un universo visivo, assimilabile ai linguaggi verbali e sonoro-musicali; il singolo individuo, artista o non artista, "vede" e raffigura ponendosi entro una tradizione linguistica visiva, un linguaggio visivo che ha gradualmente appreso, di cui si è appropriato e che viene rielaborando nell'uso che quotidianamente ne fa: e così, come più o meno coscientemente si appropria delle forme del suo linguaggio verbale (fonetica, morfologia, sintassi, lessico), più o meno coscientemente si appropria delle forme di linguistica del visibile (forme, colori, moti) e il mondo da un caos di impressioni visive diventa un ordine comprensibile: e come quello che ci sembrava un caos di rumori incomprensibili diventa, per chi la apprende, semplicemente una forma di un linguaggio, non più straniero perché ce ne siamo appropriati, così quella che ci sembra una immagine "errata", brutta e incomprensibile, perché ne ignoravamo i fondamenti, ad apprenderli e conoscerli diventa il fenomeno, la sola manifestazione esterna possibile di un linguaggio visivo diverso dal nostro.

Postilla ad *Avantgarde!*

La terza notte di Valpurga e la contaminazione del nazismo

Marco Fagioli

Il tema di un rapporto sotterraneo e insieme manifesto tra l'Espressionismo e il nazionalsocialismo tedesco, negletto dalla critica negli anni Sessanta, è tornato di moda in tempi recenti.

Esemplare in tal senso è lo scritto di Jean Clair *Il cavallo e la runa. L'anteguerra*, in *La responsabilité de l'artiste. Le avant-gardes entre terreur et raison*, 1997.

La tesi di Clair di un rapporto ideologico originario tra la cultura e le forme dell'Espressionismo e il linguaggio mediatico del nazismo, in cui esse sarebbero poi rifluite e utilizzate, appare affascinante quanto insidiosa.

Il primo limite che si può ragionevolmente segnalare è che questa interpretazione di un legame forte tra le due "ideologie" culturali ed estetiche sembra il calco di precedenti e a volte eccessivi enunciati della critica: quella che vede nei campi di sterminio il prodotto estremo di una linea iniziata con l'Illuminismo, volgarizzazione di un ben più complesso pensiero di Theodor W. Adorno, e risalendo indietro unisce l'idea giusta di una filiazione dell'Espressionismo dal Romanticismo – ma anche qui la semplificazione rischia di annullare la complessità del processo reale – a quella di una successiva appropriazione di questi principi e del relativo linguaggio da parte del nazionalsocialismo. Lo schema ricorre anche nel disegno di un rapporto genetico tra le idee di Nietzsche e l'uso di queste da parte del nazismo.

Non è un caso che per questo enunciato di una parziale *consustanzialità* tra i principi dell'Espressionismo e certe idee chiave del nazismo, Clair ricorra sovente a un altro calco, quello del rapporto tra Futurismo e fascismo, anche questo un fenomeno diverso e ben complesso, perché il legame diretto e la confluenza del Futurismo nel fascismo non può trovare paragone nel conflitto mortale tra l'arte e la cultura dell'Espressionismo e l'ideologia pangermanica del Terzo Reich.

Con quel gusto del paradosso così affascinante nei suoi scritti, ma a volte storicamente decontestuale e discutibile, Clair appronta un altro calco, quello della corrispondenza tra Karl Kraus come "maestro" di linguaggio di Hitler, e parallelamente di Marinetti come "maestro" di Mussolini.

L'impalcatura dell'interpretazione di Clair, nel rapporto seducente tra rivoluzione estetica dell'Espressionismo e certi aspetti della cultura mediatica del nazismo, si basa su un'analogia linguistica nell'uso di certe parole chiave: *aktion* e *sturm*, che sono i nomi delle due principali riviste letterarie dell'Espressionismo, *Die Aktion* e *Der Sturm*, assunte poi come principi chiave della lingua del Terzo Reich, dopo un metamorfico passaggio nelle librerie di Monaco agli esordi del movimento nazista, rapporto segnalato dal filologo Victor Klemperer già dal 1947, nel suo libro *LTI, la langue du Troisième Reich. Carnets d'une philologue* (1991), al quale si ispira gran parte della interpretazione di Clair.

Aktion, azione, e *Sturm*, tempesta, sarebbero dunque parole chiave, con altre loro derivazioni, che il linguaggio del "vocabolario nazista" del Terzo Reich avrebbe assunto dalla "retorica dell'Espressionismo". Lo stesso sarebbe avvenuto per il concetto insito nella parola *zacke* (dente, punta, asta) e del suo aggettivo *zackig* (munito di punte), usato nel linguaggio militare e legato all'origine dell'acronimo SS.

Qui Clair si espone a un vero e proprio volo analogico tra lingua del Terzo Reich e lo stile e le forme della pittura espressionista: "Benché queste in-

cursioni nel vocabolario nazista e nei suoi prestiti dalla retorica dell'espressionismo siano illuminanti, quel che attirerà la nostra attenzione sono le poche pagine che Klemperer dedica al campo dell'iconografia. Obbligato a scrivere la sigla ss con la linea sinuosa dei normali caratteri di stampa, egli ricorda che all'epoca di Hitler nei meccanismi e sulle tastiere delle macchine da scrivere ufficiali vi era un carattere speciale ad angoli acuti per scrivere ss. «Esso corrispondeva alla runa germanica della vittoria (*Siegrune*) ed era stato creato in sua memoria». Un carattere, precisa, «che non era privo di relazioni con l'espressionismo». La forma della runa in questione, la s angolosa, è associata da Klemperer a un aggettivo, *zackig*, che faceva parte delle espressioni usate dai soldati durante la prima guerra mondiale: un secco saluto militare, un breve ordine, tutto quel che esprimeva un impiego d'energia concentrata e disciplinata era definito *zackig*. L'aggettivo, che deriva da *Zacke*, il dente, la punta, l'asta, significa «dentato», «munito di punte», e, in senso figurato, «di modi militari», «rigido», «energico», «che reagisce con vivacità». Esso qualifica, dice Klemperer, «una forma indispensabile alla pittura e alla lingua poetica dell'espressionismo [...]». Probabilmente l'idea che essa suggerisce era la prima a sorgere in una mente non ingombra di filologia alla vista della [sigla] nazista ss». Espressione pittorica del fulmine, avvertimento di un pericolo, immagine dell'accumulo di energia e della sua scarica brutale, la s angolosa, possibilmente raddoppiata, era simbolo tra i più cari alla scenografia elaborata dal nazismo. Allo stesso tempo «immagine e carattere astratto, attraversamento della frontiera che separa dal pittorico, scrittura pittografica, ritorno all'aspetto sensibile dei geroglifici» la runa ss usciva direttamente, in effetti, dal campo formale dell'espressionismo. La si ritrovava nelle forme spezzettate della pittura di Kirchner e di Meidner, come pure nelle schegge prismatiche dei paesaggi di Heckel, nelle formazioni cristalline di Feininger e nelle forme saettanti usate da Klee nei suoi ritratti fisiognomici. La si trovava ancora nelle esplosive frastagliature della *Glasarchitektur* di Bruno Taut e di Hans Scharoun. *Topos* tra i più ricorrenti dello stile espressionista, esso si sarebbe banalizzato fino a divenire, nel cinema tedesco degli anni venti, il segno distintivo del «caligarismo». In scenografie tutte di sghembo, irte di punte, avrebbero circolato personaggi dal corpo angoloso, con il viso percorso da spasmi elettrici, di cui il Cesare del film di Robert Wiene sarebbe rimasto il prototipo. Non soltanto un'estetica, un programma formale, ma ancora, nella vita quotidiana, una gestualità e una gesticolazione mirante a ingarbugliare, a confondere le frontiere tra il senso e i sensi, si offriva alla nuova ideologia per far passare nel miglior modo possibile la nuova parola d'ordine di «un impiego d'energia concentrata e disciplinata»¹.

La lunga citazione si è resa necessaria per ben far capire come alcune analogie tra la ricerca filologica e la critica d'arte, pur fascinate, possono poi decontestualizzare la storicità delle forme artistiche, in questa paradossale sinossi tra la linea spezzata, la runa ss, e le «forme spezzettate» della pittura di Kirchner, Heckel, Klee, e ancora l'architettura e il cinema espressionista. Su questa strada si potrebbe correre il rischio di credere che le radici culturali dell'Espressionismo siano le stesse da cui sortirà poi l'ideologia del nazismo: in effetti se un punto è chiaro – e qui bisogna uscire dal calco del rapporto tra Espressionismo/nazional-socialismo e Futurismo/fascismo – tale punto è che l'Espressionismo, legato sia alle precedenti culture del Naturalismo, del Simbolismo e della Secessione, sia alla cultura della Repubblica di Weimar, fu l'avanguardia in cui il legame tra ideologia politica rivoluzionaria antiborghese ed espressione artistica si pose come legame costitutivo più forte. Né i Fauves, corrente ancora erroneamente ritenuta come l'omologo francese dell'Espressionismo, né il Cubismo e il Futurismo, che pure si legò già dal tempo della guerra a contenuti politici precisi, ebbero un rapporto così organico con una visione politica della società; solo il Suprematismo e il

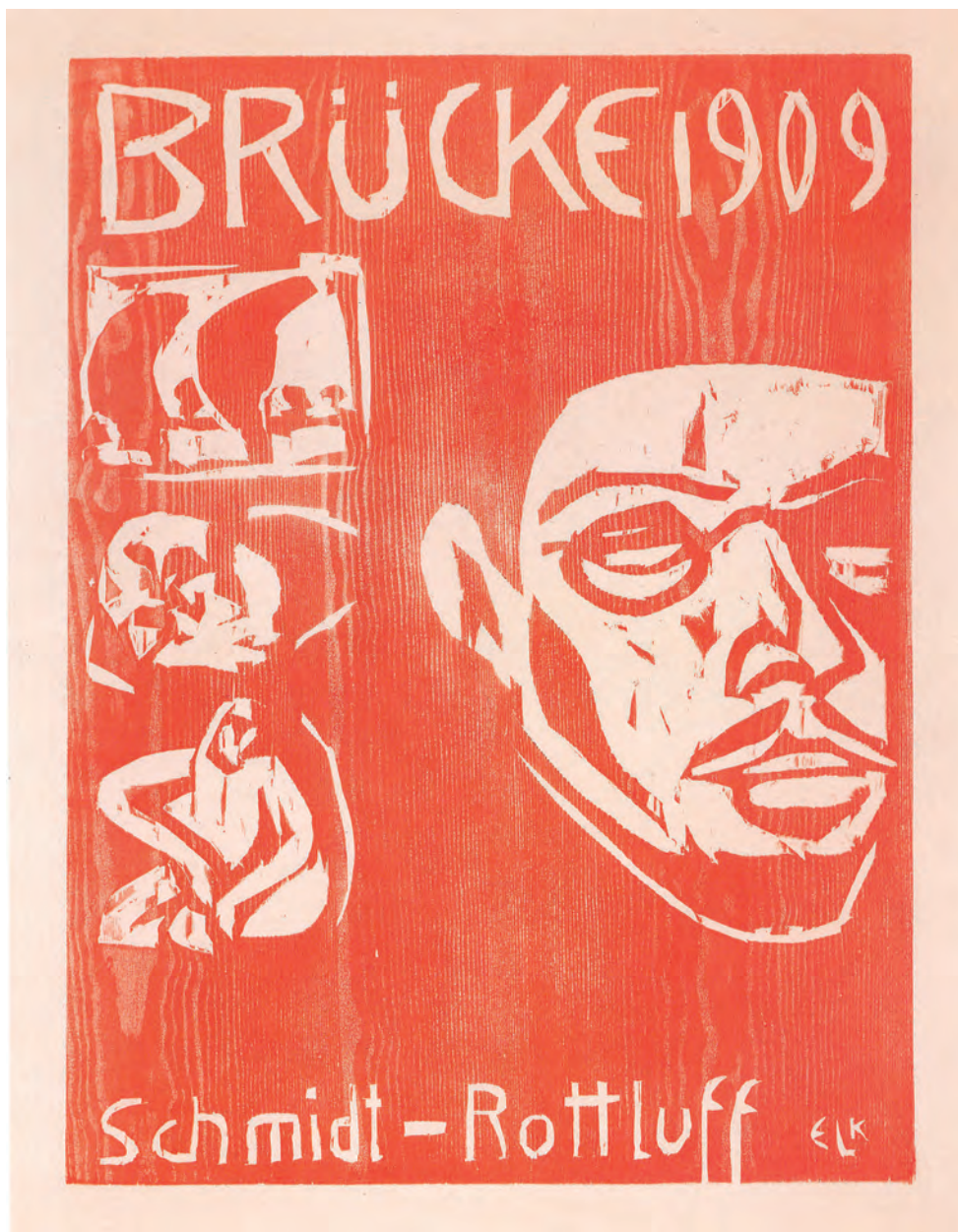
Cubofuturismo russo, negli anni intorno alla Rivoluzione d'Ottobre, ebbero un rapporto così stretto con una visione eversiva della società.

La lentezza con cui la cultura europea tra le due guerre, poi cristallizzata nelle arti figurative dopo il 1920 nella visione conservatrice e antiavanguardista del *rappel à l'ordre*, prese coscienza dell'Espressionismo è dipesa in grande misura dal suo carattere eversivo. La resistenza della critica francese a prendere atto del carattere rivoluzionario dell'Espressionismo pittorico testimonia tale difficoltà, se uno storico *princeps* dell'arte come Henri Focillon ancora nel 1927, nella sua ampia analisi della pittura moderna, *La peinture au XIXe siècle*, non registrava affatto, in una sorta di *damnatio memoriae*, non solo l'Espressionismo ma alcuno dei suoi pittori, tutti assenti dall'*Index des noms d'artistes* in quello che rimane un libro decisivo per la critica dell'Otto-Novecento. Solo una volta Focillon, analizzando l'influsso del cinematografo nell'arte moderna, trovava modo di accennare all'Espressionismo, ma più come tendenza generale che movimento storico: "Le terme d'expressionisme définit toutes les volontés anti-impressionnistes, en déplaçant l'équilibre momentané obtenu par le cubisme et en affirmant le primat de l'énergie poétique"².

Si dovrà arrivare al 1978 per trovare, con i tre volumi di Jean Michel Palmier, un'analisi completa della cultura dell'Espressionismo, seppure di tendenza critica marxista³. I tre volumi di Palmier rimangono ancora oggi la disamina più esaustiva sulla cultura letteraria dell'Espressionismo da parte francese. Palmier, da un punto di vista opposto a quello di Clair, che fonda il suo giudizio mettendo "a fuoco i legami fortuiti o volontari con il nazismo", fino a indicare quasi una profonda analogia genetica e un comune codice linguistico-culturale tra Espressionismo e nazismo, esalta invece le "atmosphère de rêve et d'apocalypse, de désespoir et d'utopie qui s'empare des arts allemands entre 1907 et 1908", segnalando attraverso un'analisi puntuale della letteratura, delle arti plastiche, della musica, del cinema e del teatro espressionista il suo carattere di avanguardia globale rivoluzionaria, come recita la quarta di copertina: "Comme un ouragan, l'Expressionnisme va traverser les années 20, marquer tous les arts, qu'il s'agisse de la poésie, de la peinture, du théâtre ou du cinéma, suscitant d'innombrables polémiques sur sa naissance, son évolution, sa signification politique. Si Lukacs y voit un mouvement réactionnaire, petit bourgeois dont le pessimisme et l'irrationalisme ont conduit au nazisme, Bloch célèbre l'Expressionnisme comme la plus grande révolte artistique moderne, l'aube d'un monde nouveau et les immenses «Chevaux bleus» de Franz Marc, que détestait tant Hitler, deviennent les symboles de cette génération «mise en terre par les pères», obsédée par la guerre, les villes géantes et la mort. [...] A travers des œuvres, des symboles, l'évolution de cette génération est retracée jusqu'à son élimination finale par les nazis"⁴.

In antitesi a questa visione di Palmier, polemica sia riguardo al marxismo ortodosso che al giudizio conservatore verso l'avanguardia e tuttavia fortemente rivoluzionaria, Clair arriva a proporre quasi un'identità culturale tra le idee fondanti del nazismo e alcuni temi dell'Espressionismo: "Le affinità elettive che il nazismo credette di trovare nell'espressionismo andavano tuttavia al di là di questa aggregazione di atomi «uncinati» tra le forme frastagliate di questa pittura e la runa *ss* della vittoria. Il *pathos* espressionista, la sua volontà di radicarsi in una tradizione nordica, la sua esaltazione di una germanità primitiva e soprattutto il suo ricorso al mito di una lingua originaria, di una *Ursprache* che si calava sino alle sorgenti del linguaggio popolare, delle fiabe, dell'infanzia, dell'arcaico, tutto ciò poteva facilmente incontrare il favore della scenografia hitleriana, in cui l'emotività, il sentimento immediato, il richiamo a tutti i sensi e la loro «fusione» mistica nella magia del *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale, toglievano ogni possibilità allo spirito razionale. Quanto nel nazismo costituiva un ritorno a un *Gemüt* romantico opposto alla ragione classica, quanto era inteso come accesso diretto all'anima profonda, esalta-

1. Ernst Ludwig Kirchner, *Portrait Schmidt-Rottluff*, 1909, xilografia.



ta come *völkisch*, la retorica dei discorsi, delle messe in scena, delle sfilate e dei canti, si accordava perfettamente alla teoria espressionista del linguaggio come immediatezza espressiva che congedava il modo discorsivo pretendendo di raggiungere d'un sol colpo, attraverso la magia empatica dei suoni, ad esempio nelle voci disincarnate diffuse dalla radio, nelle forme tetanizzate che si agitavano sullo schermo, nei colori rosso e nero, sangue e *ater*, l'essenza nordica della natura tedesca. L'inclinazione espressionista a manipolare le folle con l'occulto, a colpire i sensi più che a fare appello all'intelletto, sono altrettanti caratteri che si accordavano pienamente al progetto del nazismo. L'espressionismo aveva il vantaggio, infine, di associare al partito l'immagine di uno stile che era stato forgiato negli anni dieci dai progressisti e dagli intellettuali berlinesi. Nelle profondità dell'animo tedesco esso corrispondeva a quanto, nel campo della razionalità tecnica, l'estetica del *Werkbund*, degli edifici e degli oggetti funzionali e moderni – autostrade, fabbriche, design, tipografia, mobilio –, aveva già apportato al nuovo regime⁵. A sostegno della sua tesi, che sembra in parte tradire una riserva verso l'Espressionismo come avanguardia, Clair indica puntualmente, con documenti non contestabili, l'appoggio dato fino al 1934 da Joseph Goebbels, ministro

della cultura e della propaganda, e dai “sostenitori dell’espressionismo in seno al partito nazista”, all’idea di un fondamento nordico-germanico, la linea Munch-Nolde indicata anche da Albert Speer “come espressione di un’arte nazionale e rivoluzionaria”, per attrarre verso il nazismo artisti quali Barlach, Heckel, Schmidt-Rottluff, Kirchner, linea fortemente avversata dal filosofo del regime Alfred Rosenberg, con la vittoria finale di quest’ultimo, appoggiato e imposto da Hitler, che portò alla condanna dell’Espressionismo, all’epurazione dei pittori “filonazisti” Nolde e Munch e all’allestimento nel 1937 della *Entartete Kunst*, la mostra sull’ “arte degenerata” a Monaco. A Clair non si può certo rimproverare di non aver preso in esame i passaggi successivi dell’interpretazione dell’Espressionismo negli scritti di György Lukács, 1934, Ernst Bloch, 1937, Gottfried Benn, 1933: sembra tuttavia assente nel suo scritto quella distinzione tra le due “forme di giudizio”, per usare uno degli assunti di Benedetto Croce, la “distinzione ben nota tra verità di ragione e verità di fatto, tra verità necessarie e verità contingenti, tra verità *a priori* e verità *a posteriori*, tra ciò che si afferma *logice* e ciò che si afferma *historice*”⁶. Secondo questo principio tutte le definizioni “sono insieme giudizi storici e tutti i giudizi di fatto sono anche di valore e viceversa”. Così le documentate affermazioni di un rapporto ideologico tra Espressionismo e nazismo che Clair produce sono vere e tuttavia finiscono per divenire elementi asseveranti un giudizio interpretativo su un comune fondamento culturale dei due movimenti, che è anche giudizio di valore. Questo per segnalare, ancora secondo una corretta visione storica, che ogni giudizio e interpretazione diviene sempre un giudizio di valore⁷. Più che ambiguo e contaminato, il rapporto tra Espressionismo e nazismo, come sembra apparire decisamente dalle pagine di Clair, fu un rapporto complesso e contraddittorio in figure a volte interessate ai due movimenti



2. Ernst Ludwig Kirchner, *Badende Frauen zwischen weißen Steinen*, 1912, xilografia policroma.

come Benn, Barlach e Nolde, ma sostanzialmente oppositivo e antitetico nella sua natura più profonda. Non si può quindi convenire con Clair quando scrive: "Il pervertimento dell'estetica espressionista compiuto dal nazismo offre così un perfetto esempio di quella serie ininterrotta di pervertimenti del significato che esso imporrà come una genealogia di perversione, la possiamo vedere esercitata allo stesso tempo su altri movimenti artistici diversi dall'espressionismo, alcuni dei quali del tutto distanti dall'ideologia *völkisch*. D'altro canto, l'espressionismo non fu la sola forma d'arte di avanguardia in Germania i cui rappresentanti si fossero all'occorrenza mostrati disponibili verso i loro nuovi padroni.

Se la scenografia espressionista rispondeva spesso sin troppo bene alla necessità di assopire la ragione e di stregare i sensi, essa era richiesta solo ai fini di un inganno. Frenesia ed «empatia» erano utilizzate per dissimulare, per mascherare un fine essenziale, la dominazione planetaria della tecnica. Sotto gli orpelli postromantici dell'espressionismo, sotto il culto dell'arcaico, del primitivo e dell'*Einführung* dell'uomo e del cosmo, il progetto del Terzo Reich era in primo luogo un progetto moderno, e in senso assoluto. Era dunque naturale che mentre corteggiava Nolde o Barlach esso facesse ugualmente appello alla razionalità dei movimenti scaturiti dal Bauhaus, come pure al funzionalismo del Werkbund"⁸.

L'interpretazione che Clair dà delle analogie culturali tra Espressionismo e nazismo è da respingere quando da una corretta documentazione di alcuni aspetti di tale rapporto finisce, forse involontariamente, per divenire un giudizio di valore sull'avanguardia tedesca.

Gli Espressionisti non furono con i loro "orpelli postromantici", con "il culto dell'arcaico, del primitivo e dell'*Einführung* dell'uomo e del cosmo", i precursori ideologici del Terzo reich. Tuttavia Clair, continuando su questa linea interpretativa dell'avanguardia, enumera puntualmente i nomi di tutti quegli artisti che intrattennero all'inizio un patto faustiano con il nazismo: Nolde, Barlach, Schlemmer, Kandinsky, Baumeister, e in modo particolare Gropius e il Bauhaus, Behrens, Mies van der Rohe, per citare i maggiori, segnalando poi come il fenomeno si sia accompagnato con altre *contaminazioni* simili tra potere e avanguardia, con le Corbousier che avrebbe offerto i suoi servizi a Mussolini e a Stalin prima di approdare a Léon Blum in Francia, e la tentazione totalitaria avrebbe preso anche il teorico del Vorticism in Inghilterra, Wyndham Lewis.

Nella Russia sovietica il matrimonio tra totalitarismo e avanguardie avrebbe coinvolto tutti i maggiori artisti: Tatlin, Rodchenko, Deineka, per non parlare della letteratura e del cinema. In Italia è stato riconosciuto il rapporto stretto tra Futurismo e fascismo, esemplato nella figura di Marinetti, "maestro di retorica bombastica, di manipolazione delle masse e di ideologia", vero e proprio modello di Mussolini.

A questo punto Clair si pone il fatidico interrogativo: "Il fatto che l'avanguardia, in URSS come in Germania, sia stata alla fine rigettata dai regimi totalitari, che i suoi rappresentanti siano stati costretti all'esilio o assassinati dopo essere stati corteggiati, è sufficiente a esonerarla da ogni responsabilità? Esiste una relazione intrinseca tra l'avanguardia e il totalitarismo? Una comunanza di nature? L'avanguardia contiene dei tratti che l'assimilano ai regimi più violenti che l'Europa abbia conosciuto e, lungi dal servire la causa della libertà umana, essa si è invece resa complice, di conseguenza, del loro disegno di dominazione?"

E a tale interrogativo Clair dà la sua risposta: "Dobbiamo ammettere che l'espressionismo ha potuto essere, allo stesso modo, non solo «l'avanguardia» di una liberazione spirituale, ma anche, ma ancora, in numerosi esempi, il segno premonitore di un terrore politico; non solo l'avvento di un'estetica dell'individuo sollevato dal dovere di piegarsi alle regole del discorso, ma anche, ma ancora, la manifestazione di una barbarie di massa di cui si sareb-

be udito solo il clamore bellicoso; non soltanto, infine, la pura espressione del genio, ma anche la manifestazione di una volontà di potenza che attendeva solo un terreno di applicazione politica". Tutte considerazioni giuste, ma che sembrano derivare da un pregiudizio critico di un rapporto ideologico stretto, quasi genetico, tra Espressionismo e *weltanschauung* nazista.

In questo disegno interpretativo sfugge un elemento di fondo che Clair avverte quando è costretto, per rispetto alla storia, a considerare i temi politici e sociali del primo Espressionismo che "era caratterizzato da un contenuto furore, e semmai da una rabbia rivolta contro se stesso, volentieri suicida: nulla in effetti che richiamasse quelle manifestazioni di violenza massiccia e ordinata che il nazismo avrebbe scatenato per le strade [...] Dovendo creare un uomo nuovo, l'uomo espressionista, solitario, fraterno, privo di ogni legame con la comunità degli uomini [...] aveva poco a che fare con l'Uomo nuovo che pretendeva di creare lo stato razziale nella sua comunità in via di formazione. Al contrario, si è potuto dire che l'espressionismo è stato *Ô Mensch Dichtung*, dal canto di Zarathustra, nel 1884, che iniziava con questo appello e questa invocazione, «O Uomo!». Era certamente difficile – e alla fine si rivelerà impossibile – confondere quell'*Ô Mensch* nietzschiano e misericordioso con i feroci appelli ai *volkgenossen* del Führer"⁹.

Quello che non torna in questa interpretazione dell'Espressionismo è dunque l'equazione iniziale che postula una corrispondenza ideologica tra le Avanguardie e le idee base dei totalitarismi. Ad eccezione del Futurismo infatti né il Fauvismo né il Cubismo concorsero al formarsi della cultura letteraria e figurativa dei totalitarismi. Lo stesso fu per il Cubofuturismo russo, che dopo l'ascesa di Stalin fu emarginato in nome del realismo socialista.

Considerare l'Espressionismo come un terreno di germinazione delle idee e dei miti del nazismo appare dunque storicamente arbitrario: che le due culture [incultura nel caso del nazismo] siano sortite dalla stessa crisi della società europea dopo la prima guerra mondiale non significa che la prima sia stata il prodromo dell'altra e tantomeno il suo antecedente genealogico.

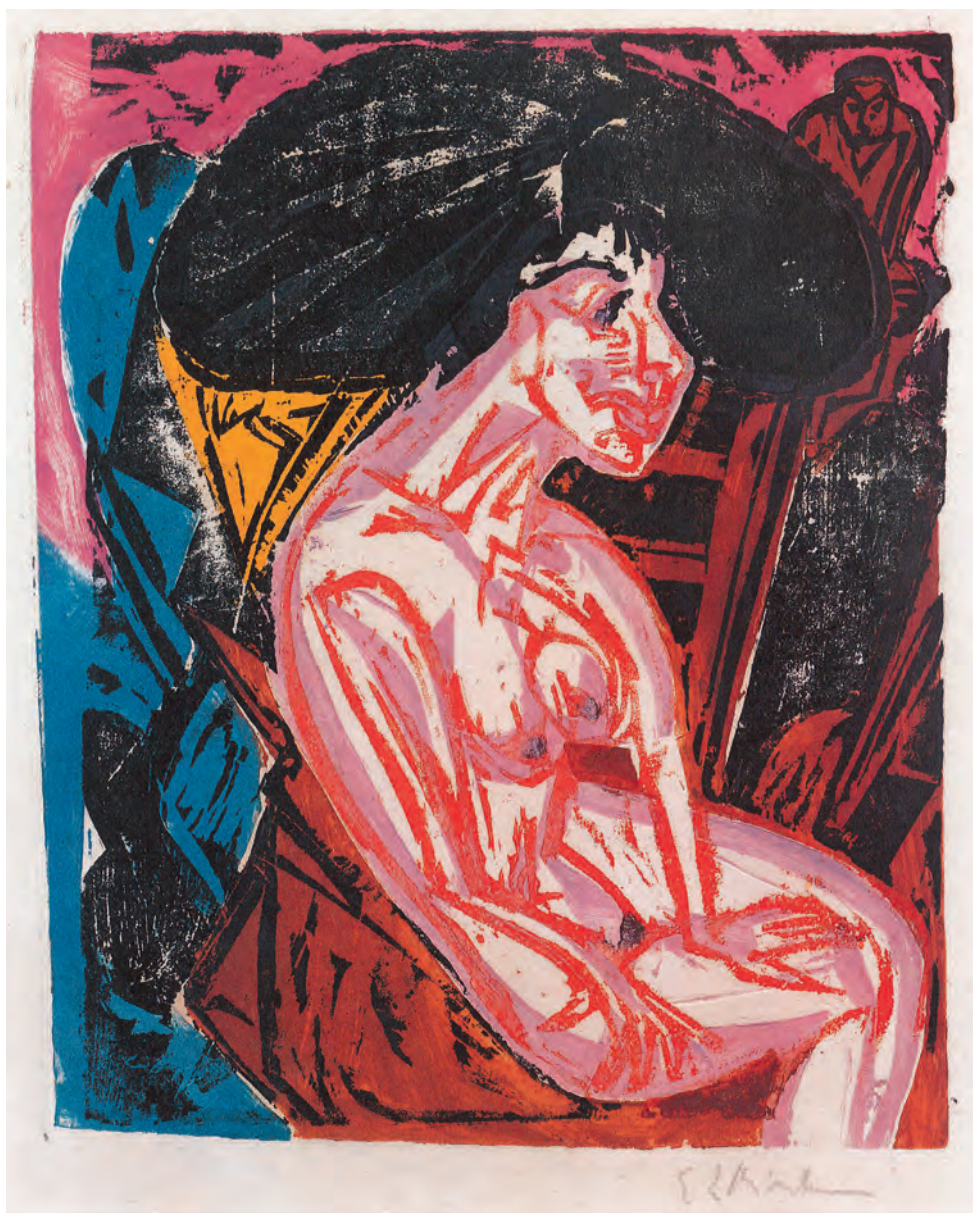
Questa diversità inconciliabile, questa opposizione totale tra Espressionismo e nazionalsocialismo è stata colta pienamente da Ernst Bloch nel luglio del 1937 in occasione della mostra di "arte degenerata" a Monaco. Bloch ha ben chiarito come dal 1922, e dunque ben prima dell'avvento del nazismo, l'Espressionismo fosse stato denigrato e osteggiato a favore non solo della tradizione accademica, ma anche della Nuova Oggettività che "è consistita letteralmente nel dipingere sepolcri imbiancati". Con la stessa lucidità ideologica Bloch rigettava anche la critica sociologica e marxista di Lukács, che aveva definito l'Espressionismo come "espressione dell'opposizione piccolo-borghese" dal carattere reazionario¹⁰.

E tutta la critica italiana del secondo dopoguerra, da Lavinia Mazzucchetti a Ladislao Mittner, da Luigi Chiarini a Vito Pandolfi, da Cesare Cases a Luigi Rognoni, ha considerato l'Espressionismo come avanguardia rivoluzionaria oppositiva all'ideologia e alla politica culturale del nazismo.

Palmier, che proprio a Bloch ha dedicato la sua ampia analisi dell'arte espressionista, ha ben definito come dalle sue radici stesse, e non solo per certe convergenze con il movimento politico spartachista e la Repubblica dei Consigli nel 1918 in Germania, e con gli anarchici e il giornale *Revolution* nel 1913, l'Espressionismo abbia sempre esercitato una critica rivoluzionaria della società. Certo l'intreccio complesso degli eventi, la varietà dei rapporti possono confondere le carte e far supporre che la rivolta espressionista sia stata anticipatrice del putsch nazista di Hitler-Laudendorff a Monaco nel 1923.

Se nell'anno in cui il futuro leader totalitario tentava la prima presa del potere, 1923, appare anche l'opera conclusiva di una lunga stagione espressionista nel cinema, *Metropolis* di Fritz Lang, la coincidenza non è affatto casuale. L'Espressionismo aveva realizzato una nuova rappresentazione della società, che era quella del tramonto della Germania guglielmina, dell'indu-

3. Ernst Ludwig Kirchner, *Die Geliebte*, 1915, xilografia policroma.



strializzazione, della catastrofe bellica europea, che le antecedenti correnti del Naturalismo, del Simbolismo e della Secessione non avrebbero e non sarebbero riuscite a rappresentare.

Secondo quest'ottica ridurre alcuni caratteri centrali della cultura espressionista a temi precursori dell'ideologia nazista significa adattare il discorso critico a un pregiudizio di valore. L'idea di una corrispondenza tra modernismo in arte e politica culturale dei regimi totalitari ha sedotto gran parte della critica, ma non si può applicare per estensione al rapporto tra le Avanguardie e la società del Novecento nella generalità: il Cubismo e l'Espressionismo consumarono vie ben diverse di confronto con la realtà sociale, così come il Futurismo, e questi rapporti vanno afferrati nelle loro specificazioni. Il rapporto tra l'ideologia del fascismo e l'arte in Italia e in Francia conduce infatti ad esiti ben diversi che non quello dell'Espressionismo con la cultura di Weimar. Collanti di questo rapporto furono in Italia e Francia il nazionalismo che si affermò diffusamente a fianco delle tradizionali correnti del liberalismo e del socialismo, dalla vigilia della prima guerra mondiale. Come è stato rilevato, comune a tutti i movimenti politici, seppure in forme diverse, fu il "mito della rigenerazione" spirituale e sociale ("regenerative myth")¹¹. In Italia e in Francia il rapporto tra modernismo e fascismo fu ben

più funzionale che non quello tra Stato ed Espressionismo in Germania. Figure decisive di questa intesa furono in Italia artisti come Ardengo Soffici e Mario Sironi, ma il primo, che aveva già svolto una funzione di rinnovamento culturale con le riviste *La Voce* (1908-16) e *Lacerba* (1913-15), sviluppò una pittura di fatto svincolata dai soggetti e dai temi del fascismo in senso stretto. Perlomeno a partire dal suo scritto su Cézanne nel 1908 Soffici riuscì a sviluppare una visione della pittura come linguaggio regolato da un ordine spaziale e cromatico in sé libero dall'asservimento ai soggetti e ai temi di una pittura didascalica fascista, quasi per nulla toccata dal monumentalismo plastico dell'arte di regime. Nonostante questa autonomia di linguaggio, l'adesione di Soffici all'ideologia e alla cultura fascista fu profonda. Nell'Espressionismo non vi fu mai un legame così funzionale a una cultura figurativa di stato: la pittura espressionista nasce come ribellione culturale e artistica di fondo contro lo stato e la sua politica; questo rende unica e profondamente eversiva l'avanguardia tedesca.

Anche in Francia artisti che prima avevano consumato un'attiva stagione nell'avanguardia come André Derain e Maurice Vlaminck furono toccati in forme diverse dalla fascinazione dell'idea fascista, eppure nessuno di questi assunse soggetti e forme della mitologia visiva del totalitarismo. Un critico come Waldemar George, già legato negli anni Venti al postcubismo parigino e occupatosi di Roger de La Fresnaye, Georges Rouault, Maurice Vlaminck, Amedeo Modigliani e Marc Chagall, assunse dal 1930 un aperto interesse per le idee politiche del fascismo, come critica dell'avanguardia e formazione di un nuovo classicismo, che trovò un'intesa stretta con Soffici ed esaltò nel *rappel à l'ordre* la pittura del Novecento italiano, producendo un'ampia messe di scritti in cui si elaborava una critica definitiva alle avanguardie, viste come distruzione di ogni ordine razionale e sociale, professando i principi di una pittura neo-umanistica e classica¹². In quest'ottica di un nuovo classicismo George coniugava non solo la pittura di de Chirico e la scultura di Maillol, ma anche l'opera di Picasso, che si sarebbe poi schierato in modo emblematico contro il Fascismo.

La complessità del rapporto tra modernismo e fascismo in Italia e Francia mette in risalto, per opposizione, l'organica profonda e compatta opposizione culturale dell'Espressionismo all'idea di società e cultura totalitaria assunta dalle borghesie nazionali in Europa, fino al momento della sua repressione da parte del nazismo con la *Entartete Kunst*. Non vi fu dunque in Europa, nel periodo che va dal 1905 al 1925, avanguardia ideologicamente più critica e rivoluzionaria dell'Espressionismo verso la società e lo stato. Pare arduo dunque indicare nella sua complessa e insieme globale cultura artistica una delle radici ideologiche del nazismo.

Quando si va ad analizzare nel particolare la storia del rapporto tra la dittatura nazista e artisti di area espressionista più esposti, come Emil Nolde, il quadro delle contraddizioni dell'intreccio tra cultura e politica diviene più lineare. Nolde è stato uno dei maggiori rappresentanti dell'Espressionismo: presente nella mostra del gruppo *Die Brücke* nel 1907, tra i fondatori della Neue Secession a Berlino, prende parte alla seconda esposizione del *Der Blaue Reiter* a Monaco nel 1912. Nel 1913 viaggia attraverso la Russia e il Giappone e raggiunge, come componente della spedizione dell'Ente Coloniale Imperiale, la Nuova Guinea, ove studia l'arte locale, ponendosi così come uno dei pittori protagonisti del Primitivismo e inserendo motivi dell'Esotismo nei suoi dipinti. Nolde ebbe un percorso politico apparentemente contraddittorio e, dopo un'iniziale adesione e sostegno al Partito Socialdemocratico nell'elezione per il Reichstag nel 1907, percorse dal 1930 al 1942 una tortuosa vicenda in rapporto alle istituzioni del Reich nazista¹³.

Su questa doppia "anima" della rivolta espressionista, sul fatto che questo movimento sia stato non solo "l'avanguardia di una rivoluzione spirituale", ma anche "la prima manifestazione di una barbarie di massa in cui si sareb-



4. Ernst Ludwig Kirchner, *Mutter und Sohn*, 1922, xilografia.



5. Ernst Ludwig Kirchner, *Naktes Mädchen vor geschnitztem Pfosten*, 1924, xilografia.



6. Ernst Ludwig Kirchner, *Maler und zwei Frauen*, 1927, xilografia.

be udito solo il clamore bellicoso”, per usare le parole e l’interpretazione di Jean Clair, si devono nutrire delle ragionevoli riserve, a meno che non si voglia intendere che ogni fase storica, ogni movimento ideologico, e culturale sia il padre genetico di quelli successivi, e allora si arriva alla tesi falso-adoriana che alla fine i campi di sterminio siano un prodotto dell’umanesimo. Quando il nazismo ascese al potere, quando da movimento politico eversivo e dittatoriale, imponendo la fine della democrazia parlamentare divenne Stato, riassunto nella formula “Un Führer, un popolo, un Reich”¹⁴, l’Espressionismo, che in alcuni suoi esponenti aveva già denunciato gli albori di questa dittatura, era già morto.

In maniera lucidamente profetica Robert Musil aveva scritto nel 1922: “Un’inquietudine. La Germania brulica di sette. Si guarda alla Russia, all’estremo oriente, all’India. Si accusa l’economia, la civilizzazione, il razionalismo, il nazionalismo, si vede un tramonto, un cedimento della razza. Tutte le travature sono state sfondate dalla guerra. L’espressionismo stesso sta morendo. E il cinema avanza (Roma prima del tramonto)”.

Era quel “L’espressionismo stesso sta morendo” (“Selbst der Expressionismus stirbt”) una profezia già reale, e dunque dieci anni dopo, quando Hitler sarebbe asceso al potere, l’Espressionismo storico, come avanguardia, e non le sue declinazioni tardive, era già sceso nel sepolcro imbiancato della storia.

Non è da stupirsi dunque che Karl Kraus avesse posto a incipit del libro che rimane l’opera polemica più forte contro il nazismo, *Dritte Walpurgis Nacht* (*La terza notte di Valpurga*), 1933-34, la celebre frase “Su Hitler non mi viene in mente nulla”¹⁵.

Note

¹ J. Clair, *La responsabilità dell’artista. Le avanguardie tra terrore e ragione* (1998), traduzione di Stefano Chiodi, Abscondita, Milano 2014, pp. 33-35.

² H. Focillon, *La peinture au XIXe siècle*, Laurens, Parigi 1927, p. 301.

³ J.M. Palmier, *L’expressionnisme comme révolte: apocalypse et révolution; L’expressionnisme et les arts: 1. Portrait d’une génération, 2. Peinture – théâtre – cinéma*, Payot, Parigi 1978-80.

⁴ Su Franz Marc si veda il recente AA.VV., *Franz Marc / August Macke. L’aventure du Cavalier bleu*, Hazan, Parigi 2019.

⁵ J. Clair, *La responsabilità dell’artista*, cit., pp. 38-39.

⁶ B. Croce, *Identità della definizione e del giudizio individuale (o storico)* (1909), in Id., *Filosofia – Poesia – Storia*, Ricciardi, Milano-Napoli 1952, p. 57.

⁷ La stessa assenza di distinzione tra le due forme di giudizio si può trovare nei giudizi sul rapporto tra Espressionismo e Neue Sachlichkeit; si veda in AA.VV., *Allemagne années 20. La nouvelle objectivité*, Réunion des Musées Nationaux, Parigi 2003; S. Allard, D. Cohn (a cura di), *De l’Allemagne. Ds Friedrich à Beckmann*, Hazan, Louvre Éditions, Parigi 2013.

⁸ J. Clair, *La responsabilità dell’artista*, cit., pp. 51-52.

⁹ *Ibidem*, pp. 56-58, 60-61.

¹⁰ E. Bloch, *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano 1992, p. 213.

¹¹ E. Gentile, *The Myth of National Regeneration in Italy. From Modernist Avant-garde to a Fascism*, in M. Affron, M. Antliff (a cura di), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1997, pp. 25-45.

¹² M. Affron, *Waldemar George. A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism*, in Affron e Antliff, *Fascist Visions*, cit. pp. 171-204.

¹³ A. Soyka, B. Fulda, *Emil Nolde and the National Dictatorship*, in Emil Nolde. *Retrospektive*, Prestel, Monaco – Londra – New York 2014, pp. 45-55.

¹⁴ “Eine Unruhe. Deutschland wimmelt von Sekten. Man blickt nach Rußland, nach Ostasien, nach Indien. Man klagt die Wirtschaft an, die Zivilisation, den Rationalismus, den Nationalismus, man sieht einen Untergang, ein Nachlassen der Rassen. Alle Wölbungen sind vom Krieg eingedrückt worden. Selbst der Expressionismus stirbt. Und das Kino ist am Vormarsch (Rom vor dem Untergang)”; R. Musil, *Europa inerme*, a cura di V. Vitiello, F. Valagussa, Moretti e Vitali, Bergamo 2015, pp. 12-13.

¹⁵ K. Kraus, *La terza notte di Valpurga*, Editori Riuniti, Roma 1996, p. 3; J. Le Rider, *Karl Kraus. Phare et brûlot de la modernité viennoise*, Éditions du Seuil, Parigi 2018, pp. 457-69.

Verrocchio, il maestro di Leonardo

Postilla, ovvero considerazioni sulla mostra tenutasi in Palazzo Strozzi,
Firenze, marzo-luglio 2019

Gigetta Dalli Regoli

Il prezioso complesso dei materiali riuniti per la mostra *Verrocchio, il maestro di Leonardo* (Catalogo a cura di F. Caglioti e A. De Marchi, Marsilio, Firenze-Venezia, 2019) ha offerto l'opportunità di riflettere e di proporre ulteriori approfondimenti, come avviene per ogni manifestazione di elevato livello scientifico.

La documentazione relativa alla personalità e all'opera del Verrocchio è piuttosto consistente, anche se discontinua, e il dibattito critico pertinente è stato lungo e vivace. Ho già espresso alcuni apprezzamenti e alcune perplessità sulla mostra, e nondimeno vorrei chiarire meglio le ragioni delle mie riserve: non per elaborare una recensione, che comporterebbe una considerazione di tutte le tematiche affrontate dalla mostra, bensì per segnalare alcuni problemi ancora aperti e qualche lacuna. La rassegna di Palazzo Strozzi mi ha in ogni caso consentito una esperienza unica, e di ciò non posso che essere grata ai curatori e agli organizzatori.

I confronti fra opere di livello eccelso, la rievocazione delle diverse fasi del dibattito storico-critico, l'aggiornamento dell'informazione in rapporto alle vicende delle singole opere e all'esito dei restauri, costituisce indubbiamente un titolo di merito; peraltro proprio la eccezionalità dell'iniziativa spinge coloro che, a vario titolo e in tempi diversi, hanno partecipato al procedere della ricerca, a intervenire; altre ipotesi e alternative faranno vivere la mostra al di là del tempo della esposizione.

L'argomento chiave che si colloca alla base della rassegna fiorentina, offriva l'opportunità di studiare una tipologia di bottega molto attiva e aperta, punto d'incrocio e sistema ramificato per artisti di diverso temperamento e attitudine: l'esito ha comportato varie forme di valorizzazione e ha offerto una serie di precisazioni e di novità, ma in alcuni settori non si può dire che l'occasione sia stata utilizzata a pieno; a fronte di un quadro largamente condivisibile, troppo ristretta e apodittica la rosa delle collaborazioni, troppo perentoria la polarizzazione su Andrea, che avrebbe disegnato, lavorato i metalli (nelle dimensioni monumentali della *Incredulità di San Tommaso* e della *Palla* per la cupola del duomo di Firenze), scolpito il marmo, modellato la terracotta, dipinto su tavola e a fresco, restaurato pezzi antichi. In rapporto a tutto ciò, qualche interrogativo sarebbe stato opportuno. Specie se si considerano le date, ci si trova a comprimere tanta operosità in un tempo abbastanza limitato: Andrea è attivo alla metà degli anni Sessanta, lavora nel corso del decennio successivo e poco oltre, poiché verso il 1485 è impegnato a Venezia per corrispondere al lusinghiero incarico del *Monumento al Colleoni*, e, proprio prodigandosi per il monumento, nel 1488, muore, a poco più di cinquant'anni. Dalla rassegna si evince in ogni caso una saggia conduzione da parte del capobottega, abile nell'individuare i giovani più dotati e promettenti, e nell'assicurarsene la collaborazione, soprattutto – ed è significativo – per l'ambito della pittura: alcuni collaboratori fissi (Leonardo e Lorenzo di Credi) e altri “volanti” (Botticelli, Perugino, Ghirlandaio, Bartolomeo della Gatta, Piermatteo d'Amelia, Francesco di Simone Ferrucci, Botticini, Biagio d'Antonio), tutti scelti con grande lungimiranza.

Torno a ripercorrere alcuni tratti della mostra, peraltro nei limiti dei miei argomenti di studio e delle mie competenze, aggiungendo alle riserve manifestate in un recente passato altre osservazioni: nell'interesse degli studi di storia dell'arte e di coloro che proseguiranno questo tipo di ricerca.



1



2



3

1. Verrocchio, *Testa di giovanetto*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

2. Verrocchio, *David*, part., Firenze, Museo del Bargello.

3. Verrocchio, *Testa di giovane donna*, Oxford, Christ Church Picture Gallery.

I Disegni

Quelli riferibili con certezza al Verrocchio possono distinguersi in rapporto alla tecnica, a seconda che siano realizzati a penna, oppure a carboncino e matita nera, generalmente su carta bianca o con preparazione di colore chiaro; sintetici ed efficaci i primi, spesso contenenti scritte dalle quali il Catalogo ha tratto significative novità; nel caso degli altri, il rilievo, compatto all'interno, si stempera ai margini dove domina il segno grafico, con raffinati effetti impostati su gradazioni di bianco/nero. Spicca fra i disegni a penna lo *Studio di un cavallo* (Metropolitan Museum, Catalogo 7.10), mirato a fornire una rilevazione metrica dell'animale fondata sulla triangolazione, e che Verrocchio stesso ha corredato di indicazioni verbali espresse in una limpida grafia mercantile: testimonianza di una cultura complessa e di una qualificata dimestichezza con l'architettura; per quanto la scheda di Carmen Bambach sia del tutto esauriente, sembra opportuno fare menzione di tale impronta, a sostegno di ciò che dirò più avanti. Ancora in rapporto ai disegni a penna, aggiungo che sarebbe stato opportuno richiamare l'attenzione anche su un foglio del Gabinetto degli Uffizi (212 F, fig. 1) che forse è poco appariscente ma di qualità eccelsa: una *Testa di adolescente* dai lineamenti delicati, forse coronato d'alloro, che introduce un elemento in più in rapporto

al ruolo eminente del *David* bronzeo. Il disegno, conservato nella collezione fiorentina con attribuzione al Verrocchio, era facilmente accessibile.

Il gruppo dei disegni a matita riconducibile ad Andrea con buon margine di certezza si articola attorno a un piccolo nucleo compatto, comprendente le *Teste femminili* del British Museum (non esposta), di Oxford, l'*Angelo* di Berlino e la *Testa di putto* del Fitzwilliam Museum (figg. 3, 4, 5, Catalogo 7.8, 9.1, 9.2): la stesura realizzata da una mano sciolta, sicura nel dare corpo al modellato, si addice pienamente alla mentalità e alla manualità di uno scultore. Non sembra invece congruente con questa serie la celebre *Testa femminile* su carta rosso arancio largamente lumeggiata a biacca (Louvre 18965, Catalogo 3.6)), che ha un riscontro iconografico persuasivo nella *Madonna* vinciana della Pinacoteca di Monaco (figg. 6 e 7) e un riscontro di stile nell'ancor più famosa *Testa femminile "quasi ch'en profilo"* degli Uffizi (non esposta, fig. 9): nella scheda del disegno del Louvre Carmen Bambach non esclude un riferimento a Leonardo, che personalmente ho più volte avanzato e che oggi vorrei riproporre con forza.

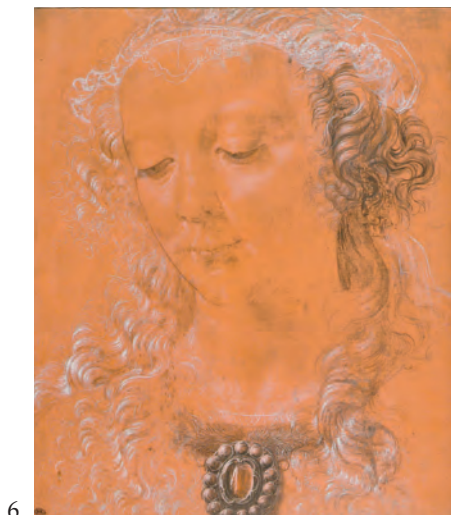
Non ha trovato spazio fra quelli che ho menzionato, un foglio conservato a Roma (Istituto Centrale per la grafica, 130520), peraltro trascurato da sempre: si tratta di uno *Studio di panneggio su figura acefala*, di dimensioni ragguardevole-



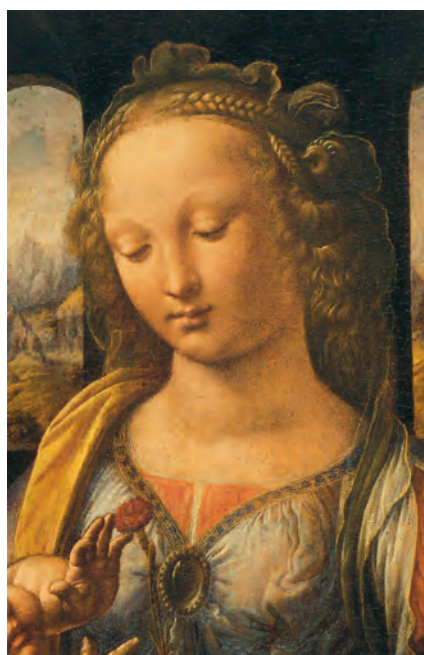
4. Verrocchio, *Testa di ragazzo*, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.



5. Verrocchio, *Testa di giovane donna*, Londra, British Museum.



6



7

6. Leonardo (?), attr. al Verrocchio, *Testa di giovane donna*, Parigi, Louvre, Département des arts graphiques.

7. Leonardo, *Madonna col Bambino (Madonna del garofano)*, Monaco, Alte Pinakothek.

li, che appartiene al Fondo Corsini (fig. 10); avrebbe invece meritato qualche riflessione il fatto che nella collezione raccolta dal cardinale Neri Corsini, proveniente probabilmente dalla raccolta Baldinucci, si trovi una larga rappresentanza di disegni usciti dall'ambito verrocchiesco. Lo *Studio* in questione mostra una veste panneggiata modellata con vigore (forse a tratti appesantita da ritocchi di epoca antica), succinta sotto il seno, e pertinente a un personaggio femminile: il forte scorcio dal basso e i piedi calzati da un sandalo "all'antica" costituiscono indizi significativi per il riconoscimento della figura, che infatti evoca una serie di dipinti marginalmente connessi con l'attività del Verrocchio, le sette *Virtù* eseguite per l'Arte dei Mercanti, oggi agli Uffizi. Sei di queste furono eseguite da Piero Pollaiuolo, una soltanto dal Botticelli, che la critica assegna concordemente al 1470, anno in cui il venticinquenne Sandro è titolare di una bottega propria (Covi 2005, pp. 236-240 e *passim*).

Associando i dati forniti su questo tema da documenti e fonti antiche, è possibile, pur con inevitabili semplificazioni, ricostruire una vicenda significativa: la commissione delle *Virtù*, affidata a Piero Pollaiuolo (1469 circa), fu modificata in favore del Verrocchio, il quale avrebbe dovuto eseguire due delle sette *Virtù*; per una di queste Andrea (che lavorava già alla *Incredulità di San Tommaso* per conto della stessa Arte dei Mercanti) presentò un disegno pagato una somma modesta, otto lire, identificabile con un disegno degli Uffizi (204 E, *Studio per una Fede*, non esposto, fig. 12), anche questo deprezzato dalla critica e inopinatamente assegnato a Biagio d'Antonio (vedi le considerazioni di Bartoli 1999, pp.30-31). L'unica *Virtù* non eseguita dal Pollaiuolo fu però dipinta da Botticelli, e in una forma che la critica ritiene legata allo stile del Verrocchio (fig. 11): oggi una rinnovata considerazione del problema sembra indicare che negli anni 1465-70 c'era una stretta connessione fra Andrea e il giovane Sandro, al quale fu passato l'incarico per l'unica *Virtù* sottratta a Piero Pollaiuolo. Un episodio che mi induce a trasferire il discorso al tema del Verrocchio pittore.

I Dipinti

Un punto di snodo della questione pertinente alle responsabilità del Verrocchio nell'ambito della pittura, vede al centro il *Battesimo di Cristo* degli Uffizi, assente dalla mostra per esigenze di tutela e conservazione; si tratta però di un'opera cruciale, che da sempre è al centro di un dibattito acceso (Natali 1998), e nella quale almeno un dato è certo: la presenza di una stesura primitiva fondata sulla simmetria, e dunque su una rispondenza fra due masse di rocce stratificate situate ai lati: una tuttora esistente a destra, mentre l'altra è stata cancellata da un intervento di Leonardo che ha ricoperto la stesura già tracciata modificando la parte di sinistra del dipinto; l'aggressività dell'intervento vinciano è attestata dal celebre Angelo citato dal Vasari, che viene proposto in una insolita versione di spalle, e che sottrae spazio al suo remissivo compagno, volgendo indietro la testa con inedito scorcio (fig. 8); si connette all'altro Angelo situato a destra una *Testa di giovinetto* degli Uffizi 130 E (Catalogo 3.8), che mostra esplicite connessioni con le tipologie angeliche botticelliane. L'eventualità di un ruolo di Botticelli nella elaborazione del dipinto (Ragghianti 1954) può essere accettata o respinta, ma si fonda su un dato abitualmente ignorato. Negli appunti vinciani e nel *Trattato della Pittura*, Leonardo cita un solo artista dell'area fiorentina con il quale bonariamente dibatte: sul tema della prospettiva ("Sandro tu non dici perchè le cose seconde...") e del paesaggio ("come se uno non gli piace i paesi... come dice il nostro Botticella..."). Ed è Sandro, pur non nominato, il destinatario di un altro passo che respinge il valore autonomo della linea di contorno: "non fare li termini d'altro colore...". Ebbene dove si sarebbe realizzato il contatto diretto fra i due se non nella bottega di Andrea? Da ciò la lacuna più



9



8

8. Verrocchio, Leonardo e collaboratori, *Battesimo di Cristo*, part., Firenze, Uffizi.

9. Leonardo, *Testa di giovane donna*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

appariscente della rassegna di Palazzo Strozzi, dove Botticelli è una presenza piuttosto labile (una *Madonna* giovanile, Catalogo 3.2, analizzata con finezza, non risulta contestualizzata all'interno della serie). Fra i pochi dipinti assegnati ad altri collaboratori volanti della bottega (Perugino, Ghirlandaio, Piermatteo d'Amelia) non c'è spazio per Sandro, al quale invece ben converrebbero la *Madonna delle ciliegie* del Metropolitan Museum, la *Madonna del latte* della National Gallery di Londra, (non esposte) e la *Madonna* di Berlino 104 a (Catalogo 3.3), intrisa di formule lippesche (l'acconciatura della Vergine, il Bambino che apre le braccia rivolgendosi alla madre).

Altra incertezza grava sulla *Madonna Ruskin* della National Gallery di Edimburgo (Catalogo 5.4). Per quanto il ricco fondale (unico nella serie di *Madonne* disperse fra sedi europee e americane) sia doverosamente apprezzato, non se ne coglie il distacco rispetto al gruppo figurale (fig. 15); fra il monumentale tempio in rovina e i personaggi non c'è un elemento di mediazione,



10. Verrocchio (?), *Studio per una Virtù*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica.



11. Botticelli, *Fortezza*, Firenze, Uffizi.

tanto da far pensare a uno sfondo “preparato” prioritariamente, lasciando in bianco la sagoma dei personaggi, dipinti in seguito da altro collaboratore. Nel tracciato prospettico che sostiene la struttura del tempio dai piani rigorosamente scorciati, prezioso anche nella materia che definisce i marmi logorati dal tempo e aggrediti dalle erbe infestanti, potrebbe individuarsi quella predisposizione grafico-progettuale del Verrocchio alla quale ho accennato in apertura: un riscontro si coglie nella *Decollazione del Battista* realizzata per l'Altare argenteo di S. Giovanni, nella piazza e nella loggia trabeata che delimitano lo spazio, soprattutto se si considera la documentazione fotografica eseguita nel corso di un restauro, allorché dal pannello erano temporaneamente staccate le figure. Quanto alla parte figurale della *Madonna Ruskin*, vestita semplicemente e priva di gioielli, sembra adattarsi non tanto al Ghirlandaio, incline a varie forme di ornato, bensì a Piermatteo d'Amelia, pittore discontinuo ma che nelle rare opere autografe degli anni successivi (vedi lo smembrato politico degli Agostiniani) mostra di avere ben assimilato tanto lo stile quanto le specifiche formulazioni che caratterizzavano il linguaggio elaborato nella bottega di Andrea.

È singolare che nell'affannosa difesa di un intervento del Verrocchio espanso a macchia d'olio non si sia presa in considerazione la costruzione rigorosa del telaio prospettico che sorregge la *Sacra Conversazione* di Pistoia, all'origine protagonista di un sacello situato all'esterno del Duomo (Dalli Regoli 1984, Catalogo 8.10). Lo schema grafico che pubblicai molti anni fa crea uno spazio perfettamente misurabile attorno ai personaggi, e proietta verso più indefinite distanze lo sguardo dell'osservatore, proseguendo oltre le innovative aperture del fondale. Lorenzo di Credi non riprenderà questa straordinaria soluzione nelle pale d'altare della maturità, e dunque è in questo articolato proscenio che potrebbe riconoscersi l'apporto concreto di Andrea, assai più che nell'abbozzo delle figure rintracciato dalle riflettografie. La elaborazione pittorica, e non solo quella di superficie, come da tempo la critica ha riconosciuto, è di Lorenzo di Credi, palese anche nella struttura dei protagonisti collocati sulla griglia pavimentale: nella gestualità convenzionale, nelle cadenze realistiche dei panni, perfino in certe tenere goffaggini (le gambe del Battista sono di diversa lunghezza, tanto nello studio preparatorio del Louvre, quanto nel dipinto). E il bozzetto con la testa del vescovo Donato de' Medici, giustamente definito da De Marchi “criptoritratto” nella scia di una opinione di Anna Padoa Rizzo (Catalogo 8.7), è palesemente una effigie eseguita dal vero (vedi le verruche, le rughe sul collo, i capelli e le sopracciglia incanutite, espunti nella pala): ed è verisimile che per la bisogna venisse inviato a Pistoia il più docile allievo di Andrea, Lorenzo, di cui erano evidentemente note le capacità di ritrattista; numerosi disegni giunti fino a noi, sicuramente autografi, ne danno testimonianza.

Altrettanto improbabile sembra che il Verrocchio si sia trattenuto a Pistoia per eseguirvi l'impegnativo affresco nella chiesa di San Domenico: probabilmente una *Sacra Conversazione* con quattro Santi, di cui restano soltanto la figura frammentaria di una Santa e un San Gerolamo penitente (Catalogo 4.1). Eppure nella mostra si prende in considerazione un passaggio di Bartolomeo della gatta nella bottega del Verrocchio, documentando tale presenza con la grande pala di Cortona. Chi meglio del versatile frate camaldolese, esperto di pittura ad affresco e coinvolto negli anni Ottanta nelle storie parietali della Sistina, avrebbe potuto assolvere l'incarico, che avrà comportato vari giorni di lavoro? L'accentuata caratterizzazione del volto, il corpo estenuato dalle privazioni del Santo, e l'inquadratura architettonica di taglio pierfrancescano mostrano stringenti affinità con gli orientamenti di Bartolomeo (opinione già espressa in passato da Cesare Brandi e da Alberto Martini).

Con il riferimento a Bartolomeo della Gatta si completa la girandola dei collaboratori temporanei di Andrea, e si chiude anche il cerchio sul complesso di tavole (Catalogo, sezione 3) dove compaiono donne e giovanetti dal volto

bellissimo, abbigliati con vesti preziose di seta e di broccato, acconciati con veli e con gioielli; le spille, vere o disegnate, dovevano far parte dell'arredo della bottega, perché compaiono più volte con rare variazioni; e nei locali dove lavoravano maestri e allievi doveva circolare un bimbo dai capelli fulvi e dagli occhi azzurri, che come Gesù Bambino compare in molti dipinti della serie. Un complesso unificato dalla solida regia di Andrea e che si colloca in prevalenza prima del 1470, ma nel quale assai più largo di quanto non si proponga in mostra fu l'apporto di Perugino, Botticelli e Ghirlandaio, supportato da Longhi, Ragghianti, Zeri; sembra che in quest'ambito l'adolescente Leonardo non avesse parte, salvo l'eventualità di limitate quanto splendide rifiniture. Dopo questa data i dipinti di soggetto sacro usciti dalla bottega spettano al Vinci e a Lorenzo di Credi: si attenua, soprattutto nelle *Madonne*, lo sfarzo delle vesti così come l'impianto iconico (il Bambino benedicente esposto sul davanzale), sostituito da un rapporto esclusivo tra madre e figlio, innovativo nel calore degli affetti; per Leonardo si vedano le *Madonne* Dreyfuss, Benois, del garofano, per il Credi le tavolette di dimensioni medio piccole come quella di Dresda.

Sculture in terracotta

In una bottega che forniva manufatti in metallo derivanti da fusione, la lavorazione della terra doveva essere centrale. Uno spazio significativo la mostra dedica a questo tipo di immagini, valorizzando pezzi ai quali solo la critica più avvertita aveva prestato attenzione. Fra l'altro puntando sulla *Deposizione* di Berlino, presente attraverso il calco e positivamente confrontata con l'originale fortunatamente tornato alla luce (Catalogo 10.4). In rapporto a questo rilievo, sarà opportuno ricordare quell'elenco di opere che Leonardo reca con sé lasciando Firenze e partendo per Milano; è ormai accertato che Leonardo scriveva – pur di rado – anche con la destra, e ciò sostiene il valore documentario della Lista. Ebbene fra le immagini, soprattutto disegni, viene citata “Una storia di Passione fatta in forma”, e ciò dà sostanza alla ipotesi che Leonardo abbia operato come scultore, partecipando a una serie di rilievi eseguiti a più mani. Come fu già ipotizzato in passato, il *Giovane dormiente* di Berlino (Catalogo 6.3) potrebbe essere un bozzetto, o anche una variazione, legato a un dettaglio della *Resurrezione di Cristo* proveniente da Careggi (Museo del Bargello) e al soldato addormentato situato in primo piano (figg. 19-20). Di Leonardo si è parlato più volte in rapporto alla Lunetta.

Ho già accennato al fatto che i due rilievi con *Angeli reggimandorla* del Louvre (Catalogo 8.3) sembrano di impostazione diversa e potrebbero essere stati eseguiti “a concorrenza” all'interno della bottega (figg. 17-18). Quello di destra è di stretta osservanza verrocchiesca, e potrebbe spettare allo stesso Andrea, o al Ferrucci (Pisani 2007), il collaboratore dedito alla scultura al quale può riconoscersi una certa personalità, ma che, almeno in una parte della sua carriera, interpreta con diligenza lo “stile verrocchio” (vedi la posa delle braccia, saldamente bloccate nella funzione di sostegno, e i nastri svolazzanti, autentico marchio di fabbrica della bottega); quello di sinistra, più leggero nella corporatura, aereo direi, avvolto in panni altrettanto leggeri, è raffigurato secondo un marcato scorcio in diagonale che ne accentua lo slancio e non tanto l'azione di sostegno, quanto l'atto di spiccare il volo: un riferimento all'adolescente Leonardo non mi sembrerebbe azzardato.

Infine la *Madonna* del Victoria and Albert Museum (fig. 13, Catalogo 9.9), non un vero e proprio *scoop*, dal momento che l'immagine compariva tra le ipotesi di attribuzione a Leonardo nel volume di una serie dedicata alla divulgazione, nondimeno qualificata.

Come ho già spiegato, la piccola e preziosa *Madonna* spetta a mio avviso a uno scultore di grande spessore, ma che palesa ancora un forte legame con



12. Verrocchio (?), *Studio per una Fede*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

13



14



13. Attr. a Leonardo, *Madonna col Bambino ridente*, Londra, Victoria and Albert Museum.

14. Donatello, *Madonna dei cordai*, Firenze, Museo Bardini.

15. Bottega del Verrocchio (Piermatteo d'Amelia?), *Madonna adorante*, Edimburgo, National Gallery of Scotland.

16. Bottega del Verrocchio (Piermatteo d'Amelia), *Madonna col Bambino*, Francoforte, Städel Museum.

17 e 18. Verrocchio e collaboratore, *Angeli reggimandorla*, Parigi, Louvre.

15



16



la scultura quattrocentesca: ad essa l'artista resta aderente per formazione, per scelte iconografiche e stilistiche, guardando esplicitamente a Donatello e a Desiderio, sia per l'abbigliamento e l'acconciatura della Vergine (ho già segnalato che la pettorina corrisponde perfettamente a quella della *Madonna dei cordai*, fig. 14), sia per la risata schietta, quasi dionisiaca, del Bambino; e nondimeno Francesco Caglioti ha giustamente individuato nell'opera l'impeto di uno scultore che tende anche a superare quelle stesse esperienze e ad aprire un discorso nuovo. Resto peraltro dell'idea che le motivazioni addotte per giustificare l'attribuzione a Leonardo siano insufficienti (le mani dalle dita affusolate, il sorriso...). Lascia perplessi anche la presenza di un peculiare ornato simbolico come il cherubino, situato sul capo della Madonna: mi pare che non vi siano tracce di testine alate nel repertorio vinciiano, assai divulgate nella scultura del Quattrocento come attributo mariano, da Donatello, Desiderio, Luca della Robbia, fino a un maestro d'impronta conservatrice come Francesco di Simone, che l'applica alla scollatura della Vergine (fig. 23, Catalogo 3.13, 3.14). Sulla terracotta londinese aggiungo una domanda: perché non si è fatto cenno alla sottile fenditura che compare nella zona del naso?





19. Verrocchio, *Giovane dormiente*, Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung.

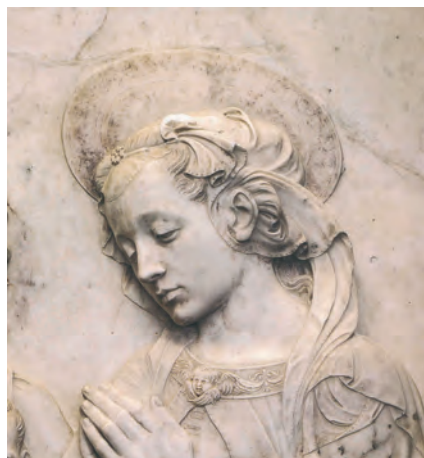
Infine i *Panni rappresi*, indagati con grande attenzione e a più riprese da Carmen Bambach (Catalogo, Sezione 9). Legittimo confrontarli con le indicazioni espresse da Leonardo negli scritti, ma occorre avvertire che l'artista, allorché agisce da trattatista, interviene *ex cathedra*, e nel caso specifico contraddice il momento intensamente creativo dei *Drappeggi* giovanili. Inoltre spartire l'esecuzione dei cosiddetti *Lini* fra Verrocchio e Leonardo, accostandone alcuni alla *Madonna* di terracotta per potenziarne l'attribuzione, è poco sostenibile a livello morfologico; ma soprattutto confonde le acque in rapporto alla serie, che a mio avviso ha una matrice sperimentale autonoma, strettamente legata a Leonardo. I *Panni rappresi* non sono disegni preparatori in senso stretto, pur se molti corrispondono a tipologie comuni (la figura seduta, eretta, in ginocchio), e presentarli come parte di un eterogeneo lascito della bottega verrocchiesca ne compromette il valore originario. Fu probabilmente Domenico Ghirlandaio che ebbe la ventura di conservare quelle prove giovanili, ed egli le utilizzò senza troppe variazioni, apprezzandone la qualità ma trascurandone la portata eversiva; dopo di lui Fra Bartolomeo ne trasse ispirazione, ma per darne più incisive interpretazioni; in entrambi i casi, testimonianze di una persistente e inconfondibile aura vinciana. A

20. Verrocchio, *Resurrezione di Cristo*, part., Firenze, Museo del Bargello.



21. Verrocchio, *Madonna col Bambino benedicente*, part., Firenze, Museo del Bargello.

22. Attr. a Leonardo, *Madonna col Bambino ridente*, part., Londra, Victoria and Albert Museum.



21

22

23

23. Francesco di Simone Ferrucci, *Madonna col Bambino*, part., Boston, Museum of Fine Arts.

ribadirne l'eccezionalità si consideri il più significativo (Catalogo 9.11), il quale presuppone la corporatura potente di un personaggio che si spinge con il torso ben oltre il proprio baricentro, e che Domenico banalizzerà, adattandolo alla figura di una statica Madonna in trono.

La proposta di Caglioti in favore di Leonardo contiene elementi di sicuro interesse, ma come altri mutamenti di nome e di data avanzati da brillanti conoscitori dovrà reggere al trascorrere del tempo: in passato numerose sono state le conferme e gli aggiustamenti apportati alle variazioni di attribuzione; ma non è corretto dimenticare che qualche isolato sovvertimento di opinione, pur proveniente da fonte accreditata, non ha avuto seguito.

Voci bibliografiche citate nel testo

- R. Bartoli, *Biagio d'Antonio*, Milano 1999, pp. 31-33.
 D.A. Covi, *Andrea del Verrocchio, Life and Work*, Firenze 2005, pp.237-239 e *passim*.
 G. Dall'i Regoli, *La Madonna di Piazza... Scritti in onore di F. Zeri*, Milano 1984, I, pp.213-32.
 A. Natali, *Lo sguardo degli angeli*, Milano 1998.
 A. Padoa Rizzo, *Ancora sulla Madonna di Piazza, I Medici, il Verrocchio e Pistoia*, a cura di F. Falletti, Livorno 1996.
 L. Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci...*, Firenze 2007.
 C.L. Ragghianti, *Inizio di Leonardo*, «Critica d'arte» 1954, pp.102-118, 302-316.

Qualche riflessione sulla mostra “Le Modèle Noir de Géricault à Matisse” al Musée d’Orsay

Chiara Savettieri

Nel 1865, in uno degli ultimi articoli consacrati alla *Grammaire des arts du dessin* – che uscirà in un unico volume nel 1880 – Charles Blanc svolge una riflessione sul valore sociale ed etico della pittura. L’autore, fratello del celebre socialista Louis Blanc, sottolinea che quest’arte, pur non avendo in sé un fine utile o morale, è comunque capace di nobilitare gli uomini, di suscitare idee positive e reazioni morali. Al riguardo egli adduce vari esempi tra cui il seguente: “Tel épisode de l’histoire nous apprendra mieux que ne le ferait un livre ce qu’il faut admirer, ce qu’il faut haïr. Telle peinture où l’on voit de jeunes nègres garrottés, insultés, frappés, descendus à fond de cale, amènera l’abolition de l’esclavage aussi sûrement et aussi vite que les plus sévères formules du droit des gens”¹. Chiaro è il riferimento alla guerra di secessione americana che si concluderà proprio nel 1865 con l’abolizione della schiavitù dei neri negli Stati Uniti d’America. La guerra aveva innescato in Francia un rilancio della pubblicistica abolizionista che, nata nel pieno Settecento con Guillaume-Thomas François Raynal ed altri *philosophes*, aveva condotto nel 1848 all’abolizione della schiavitù su territorio francese. Questa pubblicistica aveva prodotto durante la Rivoluzione già un risultato epocale, ma purtroppo transitorio: la soppressione della schiavitù nel 1794, in pieno Terrore (ma la tratta degli schiavi sarebbe stata ripristinata sotto Napoleone). Il riferimento di Blanc a dipinti che raffigurano i maltrattamenti e le torture a cui erano sottoposti i neri è alquanto significativo. Vari artisti francesi si erano cimentati in siffatti soggetti alla vigilia del ’48, fiduciosi che anche le arti potessero contribuire a far cambiare la mentalità del pubblico. È il caso, ad esempio, del dipinto di Marcel Antoine Verdier, intitolato *Le châtiment des quatre piquets dans les colonies* (fig.1), in cui si condanna la tortura con frusta degli schiavi.

In realtà, è ravvisabile un filone artistico francese che dalla fine del Settecento, attraverso la rappresentazione di modelli neri, ha avuto un ruolo di primo piano nel mettere in discussione i clichés razzisti che vedevano i neri come esseri inferiori e, quindi, da dominare e da sfruttare. Ma nella riflessione di Blanc emerge un altro aspetto di un certo interesse: egli rileva tra le righe la maggiore efficacia del linguaggio visivo rispetto a quello verbale nel provocare nello spettatore delle reazioni morali e dunque anche prese di posizione politiche. E in effetti, ritornando al dipinto di Verdier, la rappresentazione della scena efferata della tortura non poteva che sconvolgere lo sguardo dell’epoca e, attraverso lo shock, far riflettere sulla condizione dei neri.

La mostra *Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, organizzata da Cécile Debray, Stéphane Guégan, Denise Murrel, Isolde Pludermarcher, al Museo d’Orsay intende investigare proprio questo filo rosso che ha attraversato la cultura francese per più di un secolo, rendendo protagonista della rappresentazione l’immagine di neri e nere in un’epoca segnata da una visione razzista della società e della storia: una mostra che cerca di rivelare il “non detto” di tanta storiografia artistica che ha ignorato l’esistenza di questo fenomeno, lasciando nel totale oblio i nomi di modelli e modelle, acrobate, cantanti, ballerine, personaggi del circo che hanno interessato numerosi artisti della modernità; una mostra quindi demistificatoria, nata con l’intento di far conoscere al grande pubblico uomini e donne neri che da modelli, o da artisti o da

1



1. Marie-Guillaumine Benoist, *Portrait de femme (Madeleine)*, 1800. Parigi, Musée du Louvre.

2. Marcel Antoine Verdier, *Le châtiment des quatre piquets dans les colonies*, 1843. Houston, The Menil Collection.



2

scrittori, hanno acquistato una certa rinomanza, contraddicendo il luogo comune di una superiorità bianca. E una conquista della mostra sono proprio i nomi dei “dimenticati” e, con i nomi, la loro storia. Una conquista raggiunta attraverso lunghe ricerche documentarie e archivistiche. Significativamente, chi entra all’Orsay, prima di raggiungere l’ala consacrata alla mostra, è praticamente costretto a leggere i nomi di nere e neri dimenticati e non (Joseph, Laure, Carmen e altri, ma alcuni di loro sono ancora noti come Josephine Baker o Alexandre Dumas, o semi-noti come la musa di Charles Baudelaire, l’attrice e ballerina Jeanne Duval, ritratta anche da Manet) che sono ben messi in evidenza su dei grandi pannelli posti in alto sul fondo dell’*allée* centrale del Museo. Si tratta di un’installazione di Glenn Ligon (fig. 2), che da sola racchiude tutto il senso della mostra. Nominare i modelli o gli artisti neri significa ridare loro il giusto peso nella storia, significa combattere i clichés nei quali il pubblico o la storiografia sono caduti. Significativamente nella parte superiore del pannello a sinistra, tra i nomi figura anche un “nom inconnu”: come sottolineano i curatori della mostra, esso “constitue le plus éloquent rappel de notre propos, celui de doter tous ces ‘modèles noirs’ d’une visibilité nouvelle”².

La mostra si snoda in nove sezioni di tipo cronologico-tematico che dal ritratto di Madelaine di Mme Benoist giunge fino a Matisse ad Harleem. Forse è l’ampiezza del periodo preso in considerazione uno dei limiti della mostra. È evidente che l’interesse dei curatori sia stato tracciare un lungo percorso storico, il che implica che l’approfondimento delle singole sezioni debba necessariamente essere circoscritto. Tuttavia, questo limite ha un vantaggio: mostrare al grande pubblico lo sviluppo dell’arte dell’Ottocento e di primo Novecento in modo assolutamente nuovo.

Mi soffermerò solo su alcune tappe dell’esposizione: l’alto numero di opere presentate e la complessità dei temi e problemi affrontati, e anche la molteplicità di approcci, sono tali da rendere impossibile in questa sede una disamina analitica della mostra.

Il ritratto di Madelaine di Marie-Guillaumine Benoist (fig. 3) non poteva aprire in modo migliore l’esposizione: realizzata da una donna che si confronta con un’altra donna nera, a cui conferisce la medesima dignità di una Mme Récamier o di una Paolina Bonaparte, la tela racchiude e nello stesso tempo emancipa due forme di emarginazione sociale, quella della condizio-

ne della donna, e dunque dell'artista donna (Mme Benoist), e quella legata all'essere una donna nera (la sua modella, che era anche la sua cameriera). Il dipinto preannuncia così alcune delle grandi rivendicazioni sociali dell'Otto e del Novecento. Ma di pari importanza è il ritratto di Jean-Baptiste Belley (1797), rappresentante di Santo Domingo alla Convenzione nazionale, realizzato da Anne-Louis Girodet. In quest'opera, presente in mostra sotto forma di incisione, la posa antichizzante del personaggio e il suo presentarsi come una sorta di alter ego del filosofo abolizionista Raynal, raffigurato nel mezzobusto sul quale egli si appoggia, conferiscono al nero una dignità e una autorevolezza del tutto nuova.

Non potevano poi certo mancare i neri raffigurati da Géricault, artista impegnato politicamente e vicino ad ambienti abolizionisti, come del resto emerge chiaramente nella *Zattera della Medusa* dove il protagonista posto all'apice della piramide visiva che agita un drappo è un mulatto, mentre tra i naufraghi ci sono ben due neri (nella fregata Medusa ce n'era solo uno). Forse, dopo gli studi di Bruno Chenique e Albert Alhadeff, questa parte poteva essere maggiormente approfondita e arricchita. È in questa sezione che facciamo la conoscenza di Joseph, nero originario di Santo Domingo, che fu uno dei modelli d'artista più celebre del XIX secolo: se ne riconoscono le fattezze in numerosi dipinti ottocenteschi (Horace Vernet, Théodore Chasseriau, Alfred de Dreux, Nicolas Gosse, Adolphe Brune etc. etc.). Joseph lavorava all'Ecole des Beaux-arts come modello: se questo ne spiega la popolarità, dall'altro lato testimonia in qualche modo un'apertura istituzionale al nero come modello nell'arte, dunque come modello di bellezza. Un giusto



3. Glenn Ligon, *Des Parisiens noirs*, 2019. Installazione sul fondo dell'allée centrale del Musée d'Orsay.

4. Guillaume Guillon-Lethière, *Le Serment des ancêtres*, 1822. Haiti, Musée National.



spazio è poi dato al pittore mulatto Guillaume Guillon-Lethière, figlio di una donna della Guadalupa e del procuratore del re, Pierre Guillon, che all'età di 14 anni lo portò in Francia. Guillon-Lethière ebbe una bella carriera artistica in Francia, accedendo – nonostante il colore della sua pelle – anche a ruoli di prestigio: per ben quattro volte fu nominato direttore dell'Académie de France a Roma. Alla appena nata Repubblica di Haiti, Lethière offrì l'opera intitolata *Le Serment des ancêtres* (fig.4), firmato “Lethière né à la Guadeloupe” e pervenuto segretamente a Port-au-Prince nel 1823: si tratta di una dichiarazione di profonda solidarietà verso la causa indipendentista e di identità culturale e politica nera.

Non poteva certo mancare una sezione dedicata ai busti di Charles Cordier, anche lui di fede abolizionista e convinto dell’“ubiquità” del bello, né una sezione dedicata all’*Olympia* di Manet in cui l’immagine della nera, la modella Laure, è assolutamente significativa. Manet, infatti, la rappresenta come una cameriera, cioè come una donna libera che appartiene al proletariato parigino, privandola dei *clichés* sensuali con cui l’esotismo ottocentesco connotava le donne nere, *clichés* che vengono invece trasferiti in primo piano sulla prostituta bianca. Da qui partono due piccole sezioni di tipo sociologico: le prostitute nere e le babysitter nere a Parigi. La mostra prosegue con sezioni che affrontano la presenza di nere e neri di successo nel mondo del circo e del teatro (per esempio l’attore shakespiriano Ira Adrige, la cantante Marie Martinez, l’acrobata Miss Lala, il clown Chocolat, il domatore Delmonico) e con una messa a fuoco della presenza di neri nell’esercito francese nella Prima Guerra mondiale, visualizzato da un calibratissimo dipinto di Vallotton. E quindi si arriva a Matisse, che nei suoi soggiorni newyorkesi del 1930 e del 1933 si avvicina alla musica Jazz e scopre Harleem Renaissance, un movimento culturale afroamericano, che prende il nome dal volume *The new negro* di Alain Locke (1925) e che puntava a una valorizzazione della creatività e individualità nera, sfidando i pregiudizi razzisti. La sezione di primo Novecento, che ingloba anche Picasso e il gusto delle avanguardie per l’arte negra, è alquanto ridotta rispetto alle sezioni ottocentesche e forse avrebbe meritato un maggiore spazio, distinguendo in una maniera più netta un sincero interesse intellettuale, umano ed estetico per la “negritude”, come è il caso di Matisse, da un approccio più prettamente formalistico all’arte nera tipico delle avanguardie ad esempio Picasso.

In ogni sezione i modelli di colore che sono stati individuati, nominati e studiati dalle ricerche dei commissari dell’esposizione, sono ben messi in evidenza e giocano in effetti un ruolo di primo piano nella percezione che lo spettatore ha dell’esposizione.

Ma forse la sala di più grande impatto visivo è proprio quella in cui sono esposti in successione degli splendidi dipinti raffiguranti dei modelli neri a mezzo busto da parte di svariati artisti: si ha qui veramente l’impressione che la storiografia artistica abbia omissso un fenomeno per nulla episodico o marginale, che implica un profondo cambiamento del concetto occidentale di bellezza.

Dedicare una mostra alla rappresentazione dei neri non è una novità assoluta. Ci sono dei precedenti americani (*The Black Presence in the Era of the American Revolution (1770-1800)*, 1973, Washington, National Portrait Gallery) ed europei, anche recenti (*Portraits, people and Abolition*, 2007, London, National Portrait Gallery; *Black is Beautiful: Rubens to Dumas*, 2008, Amsterdam, Nieuwe Kerk; *Le siècle du Jazz*, 2009, Paris, Musée du Quai Branly; *Être noir en France au XVIIIe siècle*, 2010, La Rochelle, Musée du Nouveau Monde; *The color line. Les artistes africains-américains et la segregation*, 2016, Paris, Musée du Quai Branly). Non possiamo inoltre non citare libri significativi come quello di Hugh Honour *The image of the Black in Western art* (1989) o il ciclo di conferenze come *L’image de l’autre* organizzato da Victor Stoichita al Louvre nel 2014. Di fatto, la mostra del Musée d’Orsay si pone in continuità con

un'altra esposizione: *Posing Modernity: the Black model from Manet and Matisse to today* (2018, Wallach Art Gallery, Columbia University), curata da Denise Murrell. Le due mostre infatti fanno parte del medesimo progetto scientifico, ma quella dell'Orsay ha delle peculiarità che la rendono alquanto originale anche rispetto ai precedenti che ho appena citato: non solo l'approfondito scavo storico sulle personalità nere, con la ricerca dei loro nomi, delle loro esistenze, delle loro relazioni sociali, ma soprattutto l'interazione tra il tema della raffigurazione dei neri e l'arte della modernità di cui il Museo d'Orsay costituisce l'incarnazione "istituzionale".

Penso sia importante riflettere sul fatto che le grandi mostre con una prospettiva critica così ambiziosa e innovativa siano in qualche modo un'espressione della società in cui viviamo o una reazione alla medesima, e non solo un riflesso del livello dell'avanzamento degli studi in un determinato settore storico-artistico. E questo è a maggior ragione ancor più vero quando una mostra s'incentra su un tema che finisce per toccare l'attualità e argomenti particolarmente sensibili, se non scottanti. È significativo, ad esempio, che la primissima mostra sull'argomento, *The Portrayal of the Negro in American painting* (Bowdoin College, Brunswick, Maine), risalga al 1964, l'anno in cui venne finalmente varato il *Civil Rights Act*, che poneva fine a tutte le forme di discriminazione razziale. La visita di Martin Luther King all'esposizione suggellò il significato non solo artistico, ma anche politico e sociale della mostra, che si configurò come una sorta di coronamento delle battaglie svolte negli anni precedenti.

Una mostra dunque può avere una valenza politica a seconda del contesto epocale in cui sorge, così come le "scoperte" che una mostra mette in rilievo possono essere neutre o acquisire una coloratura politica a seconda della temperie culturale e sociale tempo. Forse una mostra come *Modèle noir* negli anni novanta non avrebbe avuto lo stesso significato e lo stesso impatto che ha oggi in un'Europa che vede il riacutizzarsi di tendenze razziste, mai sopite del tutto, e che deve confrontarsi quasi quotidianamente col dramma migratorio, con l'integrazione, spesso mal digerita, di neri e nere approdati sul nostro continente alla ricerca di una vita migliore, e con la presenza di immigrati di seconda e terza generazione che ormai si considerano giustamente "europei". Neri e nere che pagano ancora oggi le conseguenze del colonialismo e della politica di sfruttamento senza pietà degli europei che risale proprio agli anni di cui la mostra si occupa. Ecco, l'esposizione *Modèle noir* fa capire come il processo che ha portato ad affermare il principio dell'uguaglianza indipendentemente dal colore della pelle, messo in qualche modo in discussione dai sovranismi di oggi, non solo è stato lungo e variegato, ma ha visto alcuni artisti protagonisti indiscussi e forse – per riprendere Charles Blanc – ancora più efficaci di trattati e proclami nel dichiarare l'uguaglianza di tutti gli uomini. La valenza etica e politica della mostra è dichiarata anche dal fatto che da Parigi essa si sposterà al Mémorial ACTe (Centre Caribéen d'expressions et de mémoire de la Traite et de l'Esclavage) a Pointe-à-Pitre in Guadaloupe dal 13 settembre al 28 dicembre 2019.

Seppure l'immagine del nero in un'opera d'arte possa essere ambigua, e non sempre il contenuto sia anti-razzista, ma spesso il nero/la nera siano raffigurati col filtro distanziante dell'esotismo o dell'erotismo che finiscono a farli appartenere sempre ad un mitico "Altro", il fatto stesso che questa immagine esista, che il nero abbia accesso al mondo della rappresentazione artistica, che sia considerato degno di diventare un modello, costituisce di per sé un fattore di promozione sociale e un impulso a ripensare in modo diverso la storia e l'identità europea. La potenza del linguaggio visivo nell'esprimere e nel suscitare nello spettatore un'apertura verso "l'altro", verso una bellezza, o meglio verso "bellezze" diverse dai canoni occidentali, nel far riflettere sulla vacuità dei luoghi comuni razzisti, è centrale in questa mostra. Lo si "vive" percorrendo le varie sale, caratterizzate da un allestimento estrema-

mente sobrio, in grigio, che dà largo spazio alle didascalie e alle introduzioni: a forza di vedere modelli neri raffigurati nei modi più diversi, non solo si ha la netta percezione che ci sia stato un vero e proprio silenzio sull'argomento, se non negli studi specialistici quanto meno nella divulgazione, una vera e propria rimozione, e sorge l'impressione di vedere un altro Ottocento, di osservare l'arte in maniera diversa, di comprendere la "bellezza" in modo differente. Una mostra che innesca una sorta di operazione di cataratta dalla quale lo spettatore esce necessariamente con uno sguardo nuovo sull'arte della modernità, e forse – si spera – anche sul presente.

Note

¹ C. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, in «Gazette des beaux arts», janvier 1865, p. 302.

² C. Debray, S. Guégan, D. Murrell, I. Pluder-

marcher, a cura di, *Modèle noir de Géricault à Matisse*, catalogo della mostra (Paris 26 marzo-21 luglio), Flammarion, Paris 2019, p. 17.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI OTTOBRE 2019
DALLA TIPOGRAFIA ABC
CALENZANO - FIRENZE
PER CONTO DI
EDITORIALE LE LETTERE

Hanno collaborato a questo numero

Ezio Bassani †

Paolo Bolpagni

Anna Rosa Calderoni Masetti

Antonino Caleca

Marco Collareta

Gigetta Dalli Regoli

Marco Fagioli

Elena Filippi

Alberto Fontana

Francesco Gurrieri

Sidonie Lemeux-Fraitot

Maria Teresa Leoni Zanobini

Mattia Patti

Chiara Savettieri

Matilde Stefanini

Edoardo Villata