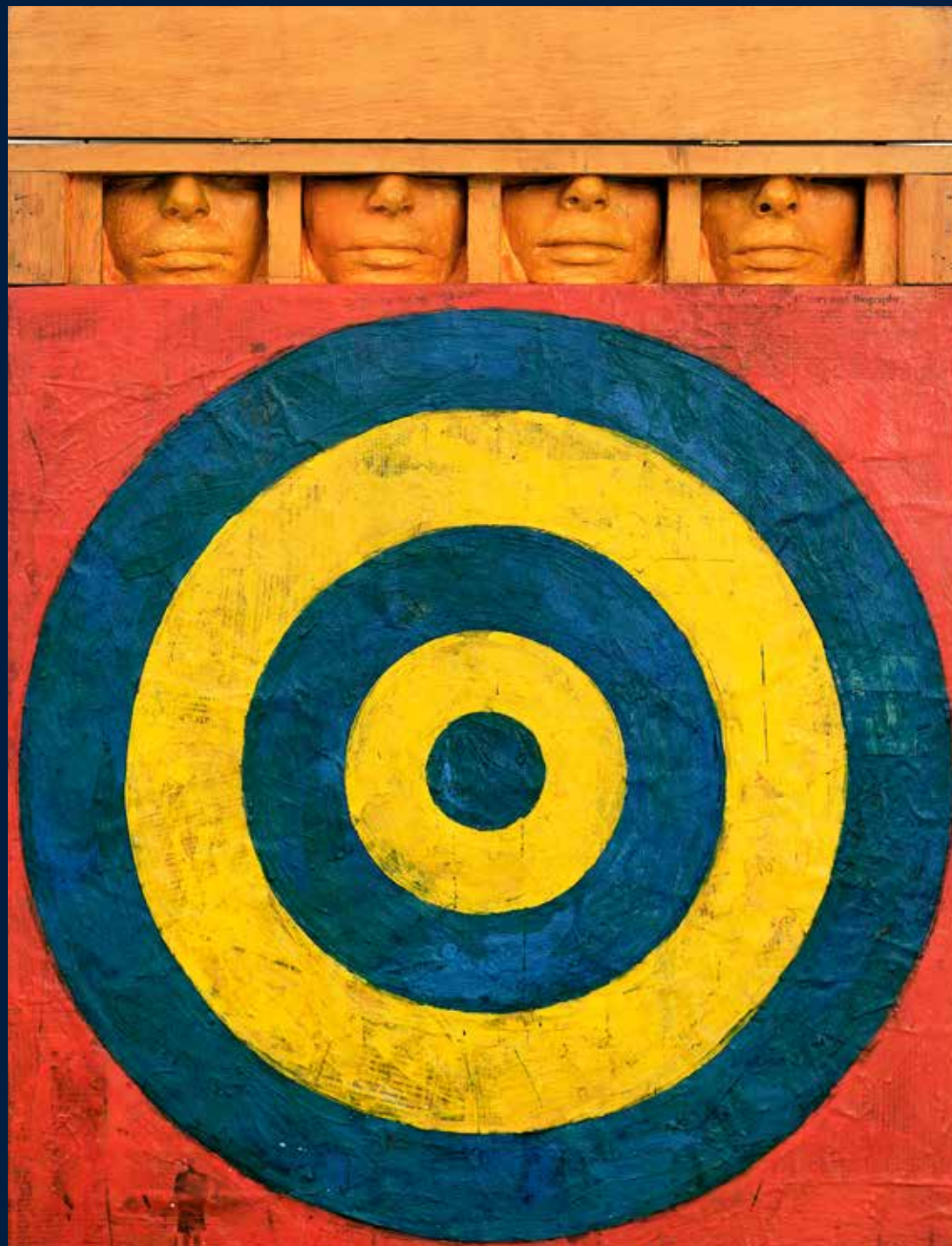


CRITICA D'ARTE

NONA SERIE - ANNO LXXX - TRIMESTRALE - N. 13-14, gennaio-giugno 2022

13-14





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 LXXX
n. 13-14, gennaio-giugno 2022

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
Marco Collareta

Comitato editoriale
Paolo Bolpagni, coordinatore
Gianluca Belli
Antonino Caleca
Cristina Casero
Marco Collareta
Cristiano Giometti
Francesco Gurrieri
Mattia Patti
Chiara Savettieri
Michele Tomasi

Executive editor
Giorgia Gastaldon

Segreteria
Laura Bernardi

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, Annamaria Ducci, Marco Fagioli, Elena Filippi, Francesca Flores d'Arcais, Alessandra Galizzi Kroegel, Pietro Graziani, Philippe Junod, Alessandra Lischi, Cesare Molinari, Antonio Paolucci, Emanuele Pellegrini, Marco Pierini, Piero Pierotti, Franco Purini, Carlo Arturo Quintavalle, Roland Recht, Federica 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

Irene Baldriga, Liliana Barroero, Paolo Bolpagni, Lorenzo Carletti, Marco Collareta, Alice Collavin, Claudia Conforti, Gigetta Dalli Regoli, Raffaele Piero Galli, Cristiano Giometti, Chiara Guerzi, Virginia Magnaghi, Renzo Mangili, Adriano Marinazzo, Elisabetta Modena, Anita Paolicchi, Emilie Passignat, Chiara Savettieri, 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.

Iscrizione R.O.C. n. 12071 del 30 settembre 2004.

L'TVA 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* testi lunghi (fino a 45.000 caratteri spazi inclusi, con un massimo di quindici immagini); per la sezione *Note* saggi brevi per puntuali precisazioni o messe a fuoco di tipo filologico (da 10.000 a 20.000 caratteri spazi inclusi, con un massimo di cinque immagini). La rivista inoltre accoglie, nella sezione *Osservatorio*, proposte di interventi su temi di politica e attualità culturale, universitaria, tutela del patrimonio etc.

Le immagini a corredo dei testi 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 *Note* – di carattere esclusivamente scientifico – possono essere inviate all'attenzione del Comitato editoriale della rivista sotto forma di *abstracts* ben dettagliati, corredate da nome e cognome, qualifica, breve biografia, indicazione dell'eventuale afferenza e dei principali argomenti di ricerca dello scrivente e sintetica bibliografia di riferimento. Il Comitato editoriale esaminerà le proposte pervenute mano a mano che arriveranno, accettandole o meno, sottoponendole al vaglio dei revisori individuati e, in caso di risultato positivo del referaggio, destinandole al primo numero disponibile. Le proposte di recensioni per la sezione *Biblioteca* e di contributi per l'*Osservatorio* sono parimenti sottoposte al vaglio del Comitato editoriale, ma non devono ovviamente essere sottoposte alla *double-blind peer review*. 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: Jasper Johns, *Target with four faces*, 1955, New York, Museum of Modern Art (MoMA). Dono dei Signori Robert C. Sculla. Inv.: 8.1958. © 2022. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze. © Jasper Johns, by SIAE 2022.

CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

nuova serie

indice

saggi

5 Editoriale

7 Stupire e meravigliare l'imperatore
durante l'apparato festivo fiorentino del 1536:
da invittissimo cavaliere a indomito destriero
Émilie Passignat

21 Girodet et Delacroix:
Néoclassicisme contre Romantisme?
Chiara Savettieri

35 1915: il viaggio di Marcello Piacentini
negli Stati Uniti
Paolo Bolpagni e Raffaele Piero Galli

51 *For us the living*. Alfred H. Barr e una mostra
mai realizzata al MoMA di New York nel 1940
Lorenzo Carletti e Cristiano Giometti

67 «Da considerarsi quadri»
Quattro anni di Mario Schifano pittore (1963-1966)
Virginia Magnaghi

85 *Le avanguardie dall'altra parte 1910/1950*
Lea Vergine e quella mostra mancata alla GAM
di Bologna
Elisabetta Modena

note

99 Michelangelo as the Creator
The self-portrait of the Buonarroti Archive, XIII, 111r
Adriano Marinazzo

109 Tiepolo a Udine: 1729, epifania del 'mago'
Renzo Mangili

osservatorio

119 Biblioteca

135 Desiderio e possesso: collezionare opere d'arte
Claudia Conforti

Editoriale

Avremmo voluto intitolare questo editoriale: *Elogio delle materie inutili*. Se non l'abbiamo fatto, è perché siamo restii ad adottare l'imperante retorica della provocazione. Ma la sostanza non cambia. Le riforme continue alle quali, dalla scuola dell'obbligo ai dottorati universitari, il nostro sistema formativo viene da decenni ormai sottoposto ha sortito una progressiva marginalizzazione di quelle che erano un tempo materie importanti e non è forse lontano il momento in cui quelle stesse materie saranno percepite come un'inutile zavorra.

Per comprendere il preoccupante fenomeno e cercare di porvi rimedio, è necessario mettere a fuoco la contraddizione su cui poggia. Mentre da un lato tutte o quasi le scuole superiori permettono l'accesso a tutti o quasi i corsi di studio universitario, dall'altro la gamma delle materie comuni fra quelle scuole è andata via via restringendosi rispetto a quella delle materie specifiche, con l'inevitabile conseguenza di reintrodurre nei fatti la distinzione sociale che si voleva superare tra i vari istituti o almeno l'eccessiva precocità, unanimemente condannata, della scelta del proprio destino lavorativo. La situazione è divenuta così paradossale: con la licenza di scuola superiore, chiunque ha il diritto di scegliere il percorso universitario che più gli aggrada, ma questa libertà è in larga misura condizionata nei fatti dalla strada che ha intrapreso dopo la scuola media e dunque in un'età in cui è notoriamente difficile, per la maggioranza degli esseri umani, decidere cosa fare da grandi. Non vi sono ricette facili per uscire da una simile *impasse*. Se tuttavia crediamo che l'obbligo scolastico sia un valore per la nostra democrazia e che il suo scopo primario consista nell'approntare uomini e donne consapevoli, non possiamo trascurare il ruolo fondamentale che in questa direzione rivestono le discipline che introducono alla conoscenza della natura e della storia. Ce lo impongono con forza oggi il disastro climatico e l'urgenza di arrestarlo o almeno rallentarlo davvero, il crescente divario economico tra gli individui e le nazioni, nonché la crisi profonda di un ideale di pace che sembrava assodato, il contrasto stridente, che non è difficile divinare foriero di ulteriori sconvolgimenti, tra una globalizzazione incentrata sul mero profitto economico e un individualismo di analogo segno. Assurdo che in un simile scenario si pensi ancora di tagliare o addirittura sopprimere le ore di geografia negli istituti turistici, le ore di musica in quelli pedagogici, le ore di ARTE nei pochi in cui sono ancora presenti, materie che certo non t'insegnano un mestiere spendibile *illico et immediate*, ma ti aiutano ad aprire la mente, a conoscere i confini per superarli, a formulare razionalmente i tuoi giudizi, a gustare ciò che è uguale e ciò che è diverso in una realtà unica, quella umana, che s'esprime in una variopinta, meravigliosa varietà di linguaggi.

Conosciamo l'obiezione più frequente a quanto appena detto: l'orario scolastico è quello che è e le competenze necessarie per vivere oggi impongono uno studio approfondito dell'inglese e dell'informatica, altro che storie! Lungi da noi l'intenzione di minimizzare l'importanza della lingua di Shakespeare, non solo della Thatcher, o delle imprescindibili abilità informatiche che oggi entrano in tutti i settori della vita sociale. Queste materie devono continuare a essere insegnate, al limite incrementate, con le loro interrogazioni e i loro compiti in classe, con i loro esami di recupero e le loro

sonore bocciature. Ma accanto a esse un ragazzo/una ragazza deve avere la possibilità di imparare a leggere un DIPINTO o uno spartito musicale, di venir a sapere qualcosa del lontano Paese da cui viene il suo 'strano' compagno di banco, di muoversi nel CENTRO STORICO della città in cui vive e nei campi che la circondano, di capire come funziona la vita del mare o uno SPETTACOLO teatrale. Sono conoscenze essenziali alla sua formazione e dunque al suo pieno sviluppo come uomo/donna e come cittadino, conoscenze senza le quali si fa vieppiù forte per lui/lei il rischio di cadere facile preda di quelle forze che temono la giustizia e la libertà come i veri nemici della loro insanabile propensione al privilegio e alla prevaricazione. Bastano i punti qui brevemente toccati per comprendere che le materie che ci stanno a cuore, e che siamo convinti debbano continuare e/o entrare di nuovo a far parte della formazione pre-universitaria dei nostri giovani, non costituiscono né possono costituire una minaccia per le altre discipline. Facendo leva sull'esperienza ragionata, esse trovano nel confronto interpersonale in classe e fuori il loro più importante luogo didattico e con ciò incidono solo limitatamente sul carico giustamente aborrito dello studio individuale e domestico. Va da sé che, perché tutto ciò funzioni al meglio, è necessaria la convergenza virtuosa di almeno due fattori: un corpo docente preparato e motivato e un investimento economico sufficiente a sostenere le spese relative a laboratori, lezioni fuori sede e simili. Diversi segnali ci dicono che il primo di questi fattori, almeno nell'ambito che qui più direttamente c'interessa delle ARTI VISIVE e della loro STORIA, è già in larga misura in azione. Riuscirà lo Stato ad assicurare, per parte sua, il contributo concreto del secondo?

Marco Collareta

Stupire e meravigliare l'imperatore durante l'apparato festivo fiorentino del 1536: da invittissimo cavaliere a indomito destriero

Émilie Passignat

In una lettera spedita a Sansepolcro alla fine del marzo 1536, Giorgio Vasari chiamava l'amico Raffaello del Colle in immediato soccorso: «Mi sarà grato che, alla ricevuta di questa, la quale Vi mando per il cavallaro di Sua Eccellenza, Voi Vi trasferiate sin qui senza cercare di stivali, di spada, di sproni o di cappello, acciò non perdiate tempo».¹ Niente orpelli per presentarsi a corte, a Firenze, dove il pittore aretino lo aspettava. Non c'era proprio tempo. Tale strappo all'etichetta, eccezionale considerate le abitudini vestiarie dell'autore, si spiega solo con l'urgenza della situazione. Di lì a poche settimane, il 28 aprile, sarebbe dovuto entrare in città Carlo V durante il suo viaggio di rientro dalla vittoria africana e a Firenze si stava preparando una spettacolare metamorfosi dell'*imago urbis*, con apparati effimeri monumentali tali da confondere realtà e finzione, per stupire e meravigliare l'imperatore.²

Le entrate solenni e trionfali costituiscono indiscutibilmente uno dei momenti più tangibili di rappresentazione del potere nelle città. L'organizzazione degli apparati festivi mobilitava spesso, come sottolinea lo stesso Vasari, «tutti gl'artefici, buoni e cattivi»,³ ovvero tutti quelli attivi in città, a volte con l'aiuto di squadre di forestieri. In un certo senso, la città diventava una grandissima mostra d'arte che evidenziava l'abilità di ciascuno in diretto paragone con gli altri, tanto da suscitare un clima di aspra competizione, sia tra gli artisti che tra le città. È quanto emerge anche a distanza di molti anni quando Vasari racconta questi trionfi nelle *Vite*, soprattutto nella Giuntina in cui il biografo assume a tutti gli effetti, ancorché in maniera trasversale, il ruolo di storico dello spettacolo.⁴ Le *Vite* risultano di fatti una delle fonti più importanti per ricostruire la fisionomia degli apparati del 1536, specialmente quelli allestiti a Roma e a Firenze. Dell'entrata fiorentina, poi, Vasari è da considerare affidabile informatore in quanto fu l'artista scelto dal duca Alessandro de' Medici per operare in quello che oggi chiameremmo il comitato organizzativo.⁵

Nelle *Vite*, questi cantieri decorativi frenetici sono rivisitati alla luce di uno dei criteri valutativi più cari a Vasari, quello della prestezza.⁶ Così premia significativamente chi è riuscito a gestire meglio i tempi. Nel brano che riguarda il contributo del tedesco Martin van Heemskerck e dei suoi connazionali, impegnati alle pitture per l'arco della piazza di San Marco progettato da Antonio da Sangallo il Giovane, l'elemento più imponente dell'apparato romano, troviamo una sorta di elogio, anche anedddotico, dell'uso di mezzi ausiliari poco convenzionali:

Fece il detto Martino e suoi uomini quelle tele con tanta sollecitudine e prestezza, perché l'opera fusse finita a tempo, che non si partivano mai dal lavoro; e, perché era portato loro continuamente da bere, e di buon greco, fra lo stare sempre ubriachi e riscaldati dal furor del vino, e la pratica del fare, feciono cose stupende.⁷

Al di là dell'espressione «furor del vino» che allude scherzosamente al 'furor divino', è chiaro che per il critico ogni mezzo era valido pur di dedicarsi senza tregua al lavoro fino al totale compimento.

Un altro campione di prestezza è senz'altro Raffaello da Montelupo, il quale era riuscito quasi incredibilmente a giostrarsi tra le fatiche del doppio impe-

gno romano e fiorentino.⁸ Per contro, il peggior difetto era l'incompiutezza, come esito manifesto della disfatta dell'artista nella sua lotta contro il tempo. Altri scultori alle prese con le decorazioni fiorentine vengono in questo senso biasimati. Scagiona tuttavia l'amico Montorsoli perché la statua di Giasone da realizzare era di «smisurata grandezza».⁹ Ma si dimostra intransigente nei confronti di Tribolo, anche perché, come precisa: «Diedi a fare al Tribolo le maggiori e più difficili imprese di quella festa».¹⁰ Oltre a delle statue colossali di un Ercole, di due fiumi e di una Pace, al Tribolo fu affidata la realizzazione di una statua equestre e il monumento rimase incompiuto:

Non dette il fine che aveva disegnato al cavallo di sette braccia lungo che si fece in sulla piazza di Santa Trinita, sopra al quale aveva a essere la statua dell'Imperatore armato, perché, non avendo il Tasso, intagliator di legname, suo amicissimo, usato prestezza nel fare il basamento e l'altre cose che vi andavano di legni intagliati, come quello che si lasciava fuggire di mano il tempo ragionando e burlando, a fatica si fu a tempo a coprire di stagnuolo, sopra la terra ancor fresca, il cavallo solo.¹¹

Dietro a tale frecciata non vi è dubbio che si debba leggere una sorta di vendetta personale del Vasari nei confronti della cerchia del Tribolo.¹² Nelle *Vite*, le testimonianze sui trionfi di Carlo V sono inserite in un contesto in cui non è richiesto il resoconto lineare del cerimoniale dell'entrata: si verifica quindi una presa di distanza propizia allo sviluppo di implicazioni più complesse legate alla costruzione della storia dell'arte secondo Vasari, nonché a un forte senso di rivincita. Se spostiamo allora l'attenzione alle descrizioni delle entrate, lo stesso autore, a quanto pare la sera stessa dell'arrivo dell'imperatore, ebbe il tempo di scrivere una missiva all'amico Pietro Aretino a Venezia, il quale teneva a essere puntualmente informato.¹³ Aretino avrebbe poi composto una sua descrizione sulla base delle indicazioni ricevute, in una lettera mandata a Vasari e stampata nel *Primo libro de le Lettere*.¹⁴ In effetti di tali eventi si trovano non poche tracce negli scambi epistolari, tanto che abbiamo un'altra importante testimonianza dell'entrata fiorentina fornita da Anton Francesco Grazzini detto il Lasca in una missiva inviata il 29 aprile all'amico Bernardo Guasconi a Roma.¹⁵ Lo sguardo degli autori presenta punti di vista assai diversi, come ha già evidenziato Michel Plaisance: per il Lasca è l'occasione di rendere conto dello spettacolo prestando attenzione al pubblico, ai suoni, alle bellezze della città fuori dalla cornice della festa, in un tentativo di restituzione anche delle emozioni provate dall'imperatore, mentre Vasari si concentra piuttosto sugli apparati effimeri realizzati lungo il percorso. Ognuno mette in evidenza dei punti salienti della festa in funzione del gusto personale e dei destinatari, delle proprie competenze o obiettivi. Così Grazzini traduce l'impatto della visione della piazza del Duomo come un'esperienza al limite del sublime per Carlo V.¹⁶ Ed è significativo notare che, nel racconto del pittore, il culmine della festa sembra proprio essere raggiunto quando Carlo V varca il ponte di Santa Trinita, luogo particolarmente simbolico del percorso in quanto corrispondeva all'approdo sul perimetro più antico della città:¹⁷ «Quando Sua Maestà vedde il fiume d'Arno e l'ornamento di questo ponte et il Palazzo degli Spini con la Piazza di Santa Trinita, stupì, dicendo i sua occhi non aver visto mai il più bello incontro di quello». È l'unica volta che Vasari trasmette con un discorso indiretto le parole dell'imperatore, le quali assegnano a Firenze il primato nei trionfi. E prosegue:

Trovò in su la Piazza di Santa Trinita un basamento, suvi un gran cavallo di rilievo, e Sua Maestà sopra, armato, tutto messo d'oro, cosa ricca e bella, di mano del Tribolo; et aveva un basamento di man del Tasso, intagliato, con queste parole drento. *Imperatori Cesari Carolo Augusto gloriosissimo, post devictos ostes, Italie pace restituta, et salutato Cesare Ferdinando fratre, expulsis iterum Turcis Affricaque perdomita, Alexander Medices dux Florentie primus dedicavit.*¹⁸

Si tratta dello stesso cavallo incompiuto, più tardi criticato nelle *Vite*. Vasari omette tuttavia di rilevare questo dettaglio di non poco conto nella missiva inviata all'amico, integrando il pezzo mancante nella sua descrizione, ossia il cavaliere armato e tutto d'oro. Tale discrepanza descrittiva non è certamente sfuggita a Michel Plaisance, il quale, interrogandosi sui motivi di tale anomalia, sbriga la questione riconducendola alla volontà di Vasari di attenersi al programma, non escludendo il fatto che l'autore potesse perfino non essere al corrente dell'incompiutezza al momento della stesura della lettera a Pietro Aretino.¹⁹ Attenersi al programma accuratamente elaborato per celebrare l'imperatore era indubbiamente l'obiettivo da raggiungere durante quelle manifestazioni, con la consapevolezza di contribuire e di partecipare a un evento suscettibile di passare immediatamente dalla cronaca e dall'attualità alla storia. Certo, Vasari era allora ancora molto giovane, alle prime armi con l'organizzazione e la gestione di siffatte imprese spettacolari,²⁰ ma possiamo davvero ritenere che non fosse informato sull'avanzamento dei lavori che aveva provveduto personalmente ad allogare? In quei momenti di grande tensione e competizione tra gli artisti, le notizie dovevano indubbiamente circolare ad alta velocità da una parte all'altra della città, anche quando non era possibile il riscontro visivo diretto. In effetti, tutti furono a conoscenza del fallimento, stando al resoconto da considerare ufficiale o per lo meno più ampiamente diffuso, perché andato in stampa a ridosso dell'attraversata italica di Carlo V: «Di poi su la piazza di S. Trinita era in su una basa bellissima ovata, sopra sei termini bellissimi, un Cavallo ignudo alto dalla testa al piede otto braccia, et lungo sette, et per non haver havuto tempo si fece ignudo, che v'era stato disegnato di mettere S. M.».²¹ Queste righe sono importanti se non altro per le indicazioni fornite sul piedistallo, più precise di quelle vasariane, in quanto fanno conoscere la struttura portante del monumento concepita con delle erme, elemento ornamentale architettonico di tipica matrice antiquaria, un dato non trascurabile per spiegare anche forse in parte il tempo speso nella loro realizzazione. E la mancanza di tempo, di nuovo molto presente in questo pur sintetico resoconto, non prende nessuna connotazione critica evidente, ma ci permette di supporre una larga diffusione dell'idea di un omaggio incompiuto. A questo punto, anche la testimonianza del Grazzini risulta significativa:

Arrivato dopo alla chiesa della santissima Trinità, un cavallo grandissimo et superbo, indomito e sfrenato scorse, tutto messo d'oro; sopra una base tanto leggiadramente addorna e con tanta invention e maestria lavorata, ch'un'altra più bella o me' fatta, non che trovare, immaginar non si potrebbe; con un epitaffio latino in sua lode fatto.²²

Nello stesso modo, il Lasca vede e descrive il cavallo senza cavaliere, anche se non rileva la distanza tra il progetto iniziale e l'opera realizzata. E non è dato sapere quanto fosse al corrente dei dettagli del programma festivo iniziale al momento della stesura della sua lettera. Ma al di là della questione della circolazione delle informazioni, bisogna chiedersi quale senso potesse avere la statua di un «cavallo solo» nell'ambito di tale ingresso trionfale. Per capire le possibili implicazioni suscitate dalla mancanza del cavaliere, conviene riflettere sul ruolo del monumento equestre in questo preciso contesto e sul suo alto valore simbolico. È cosa nota che stesse diventando proprio in quel periodo il tipo di monumento più agognato da tutti i grandi principi ed è altrettanto noto che il prototipo di riferimento fosse il *Marc' Aurelio*, mai dimenticato nel corso dei secoli (che stava per essere spostato nel 1538 dal Laterano al Campidoglio sotto la direzione di Michelangelo), e nella cui fortuna s'inserirono subito, come nuovi modelli moderni attuanti le ricerche antiquarie coeve, le spiazianti dimostrazioni di Donatello e di Verrocchio, nonché la fallimentare ma ammiratissima impresa di Leonardo da Vinci.²³

Dalla corte di Francia dovevano d'altronde giungere regolarmente degli aggiornamenti sui lavori in corso di Giovan Francesco Rustici, il quale stava sforzandosi di accontentare il re, sin dal 1530, sfinendosi nella realizzazione di un bronzo equestre di Francesco I: il risultato fu però un altro destriero privo del suo cavaliere, essendo riuscito a fondere solo il cavallo, andato presto perduto senza lasciar traccia alcuna.²⁴ Sta di fatto che la storia dei monumenti equestri nel Cinquecento, se osservata solo dalla parte dei monumenti bronzei che costituivano per gli scultori una vera e propria sfida tecnica e per i committenti uno strumento di affermazione del potere, è dominata dagli insuccessi prima di arrivare al *Cosimo I* di Giambologna. Ma in quella storia occorre tener gran conto anche delle svariate prove effimere,²⁵ soprattutto perché sappiamo che il re di Francia ebbe già una sua statua equestre quando fece ingresso a Rouen nell'agosto del 1517 (tappa importante del suo primo grande viaggio attraverso il reame dopo la vittoria di Marignano), pensata proprio a emulazione dei trionfi romani, stando ai resoconti conservati.²⁶ L'*entrée joyeuse* del giovane re prevedeva infatti, in mezzo a una successione di rappresentazioni teatrali con tanto di automi che animavano il percorso attraverso la città, la garantita attrazione equestre installata sulla piazza della cattedrale:

Le troysiesme spectacle fut assis devant l'église nostre dame metropolitaine de toute la duché et estoit l'image et statue d'un grant cheval à merveilles ayant les piedz de devant gettez en l'air et dessus l'effigie et représentation du roy. Le tout fait si artificiellement qu'il sembloit ne rester que l'esprit pour le faire mouvoir. Iceluy cheval estoit porté sur une tarrache ou carrure. Au tour de laquelle estoient figurées les victoires du roy. Le tout de couleur semblable a cuyvre. Cette statue avoit este ordonnée pour aucunement ensuyvre et émuler le triumphe des rommains. Lesquels à leurs consulz impérateurs ou autres hommes vertueux qui avoyent fait chose digne de mémoire à l'utilité de la chose publique érigeoyent en lieu patent à Romme une statue de marbre ou cuyvre pour pertétuelle mémoire de celui qui estoit digne de triumphe. Et aussi pour inciter les aultres aux oeuvres de vertu.²⁷

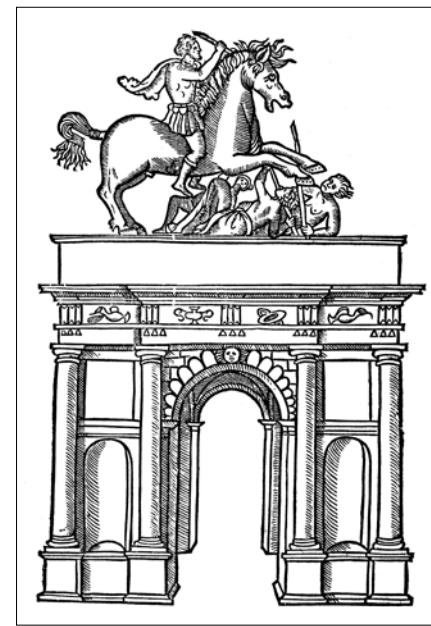
Anche l'iscrizione esposta sulla base faceva del re un nuovo Cesare e di Rouen una nuova Roma, nella logica di una *renovatio* alla quale concorreva in parallelo anche l'imperatore asburgico, entrambi grandi rivali, entrambi molto attenti alla costruzione della propria immagine pubblica.²⁸ Tale monumento costituiva il «clou des spectacles» secondo Anne-Marie Lecoq e contribuiva alla costruzione dell'immagine del re come cavaliere vittorioso.²⁹ In un'entrata solenne dall'ambizione antiquaria, a prescindere dagli archi, il punto del percorso dove si ergeva una statua equestre diventava in effetti il momento forse più rilevante e simbolico, in quanto il sovrano a cavallo andava a confrontarsi direttamente con la sua immagine tridimensionale, ritrovandosi allora di fronte a un se stesso monumentalizzato. Non poteva esserci un'esperienza più esaltante, un omaggio più clamoroso e spettacolare, di tale invito all'immedesimazione nella figura imperiale antica. Per Carlo V era successo qualcosa di simile pochi giorni prima di arrivare a Firenze, al termine del percorso dell'entrata senese, il 24 aprile 1536.³⁰ Sulla piazza del duomo egli poté assistere allo spettacolo di una statua equestre mobile, concepita in realtà per la mancata visita del 1530, e della quale abbiamo una dettagliata descrizione nella *Vita di Domenico Beccafumi* che vale la pena rileggere:

Fece Domenico un cavallo di tondo rilievo di braccia otto, tutto di carta pesta e voto dentro; il peso del qual cavallo era retto da un'armadura di ferro, e sopra esso era la statua di esso Imperador, armato all'antica con lo stocco in mano; e sotto aveva tre figure grandi, come vinte da lui, le quali anche sostenevano parte del peso, essendo il cavallo in atto di saltare e con le gambe dinanzi alte in aria; e le dette tre figure rapresentavano tre provincie, state da esso imperador domate e vinte. Nella quale

opera mostrò Domenico non intendersi meno della scultura, che si facesse della pittura; a che si aggiugne che tutta quest'opera aveva messa sopra un castel di legname alto quattro braccia, con un ordine di ruote sotto, le quali, mosse da uomini dentro, erano fatte camminare: et il disegno di Domenico era che questo cavallo, nell'entrata di Sua Maestà, essendo fatto andare come s'è detto, l'accompagnasse dalla porta infino al palazzo de' Signori e poi si fermasse in sul mezzo della piazza. Questo cavallo essendo stato condotto da Domenico a fine, che non gli mancava, se non esser messo d'oro, si restò a quel modo, perché Sua Maestà per allora non andò altrimenti a Siena, ma, coronatasi in Bologna, si partì d'Italia, e l'opera rimase imperfetta. Ma nondimeno fu conosciuta la virtù et ingegno di Domenico, e molto lodata da ognuno l'eccellenza e grandezza di quella machina, la quale stette nell'Opera del Duomo da questo tempo insino a che, tornando Sua Maestà dall'impresa d'Africa vittoriosa, passò a Messina, e dipoi a Napoli, Roma, e finalmente a Siena, nel qual tempo fu la detta opera di Domenico messa in sulla piazza del Duomo con molta sua lode.³¹

Il brano è molto rilevante sotto vari aspetti, come quello della conservazione dell'effimero. Incrociando i dati con il resoconto attribuito ad Andrea Sala aggiornato alla vittoria africana, si evince che le tre allegorie distese sotto il cavallo erano diventate dei fiumi nell'apparato del 1536: un adattamento iconografico che permetteva di rendere più neutra la componente geografica per suggerire la vastità del dominio imperiale, riducendo di fatto l'idea di sottomissione dei popoli.³² Da notare inoltre quanto tale descrizione insistesse sulla funzione teatrale dell'opera, restituendola come una macchina scenica certo di grande effetto, ma meno incentrata sul confronto con l'Antico e sull'ambizione monumentale. Conta però di più, nel quadro di questo contributo, rilevare come l'autore sottolineasse anche qui che «l'opera rimase imperfetta», ma senza percettibile biasimo, trattandosi del resto di un ritratto equestre completo, al quale mancava soltanto la doratura e che l'incompiuto non era da imputare all'artista, ma all'abbandono generale del progetto dell'entrata senese del 1530.

L'illustre precedente effimero al quale si rifaceva già la città di Rouen nel 1517, e tenuto ben presente anche a Firenze nel 1536, era il cavallo realizzato da Jacopo Sansovino per l'entrata fiorentina di Leone X nel 1515 ed entrambi rispecchiavano in qualche modo i progetti di Leonardo da Vinci.³³ Le discordanze tra le fonti non permettono di chiarire con certezza il significato dell'opera, un cavallo impennato intento a calpestare una figura, non di certo un cavaliere disarcionato come precisa Ilaria Ciseri.³⁴ Costituì dunque un modello e un ricordo imprescindibile per la sua monumentalità (le varie testimonianze attestano tutte la dimensione colossale), ma restava lontano dagli obiettivi del programma trionfale delineato per gli apparati del 1536 in quanto, essendo diversa la qualità del personaggio celebrato, era la dimensione allegorica a prevalere in assenza della componente ritrattistica. Questa distinzione è da considerare decisiva nella lettura dell'impresa del Tribolo. Sansovino elaborò il suo gruppo equestre basandosi sulla postura impennata del cavallo. Non pare superfluo sottolineare quanto tale soluzione compositiva fosse praticabile, ancorché non senza difficoltà, plasmando materiali solitamente impiegati negli apparati effimeri, ma assai complessa da elaborare nel bronzo e quanto, di conseguenza, la sperimentazione portata avanti in ambito festivo abbia sicuramente stimolato anche i bronzisti a superare tale sfida, raggiungendo l'obiettivo non prima degli *exploits* di Pietro Tacca.³⁵ Ecco che l'introduzione di figure sottostanti garantiva da una parte maggior ampiezza discorsiva con gradita stratificazione allegorica, dall'altra forniva un sicuro ausilio funzionale alla statica del monumento. Una prassi che si verifica pure in esempi successivi. In effetti, su uno degli archi ideati da Giulio Romano nell'entrata milanese del 1541 erano stati collocati tre giganti sotto il cavallo montato dall'effigie di Carlo V, segnalati nella xilografia dello stesso libretto illustrato (fig. 1), nonché identificati nella descrizione dell'Albicante come il Barbaro Africano, il Turco e l'Indiano



1. Arco trionfale con statua equestre di Carlo V che calpesta tre barbari, xilografia, in G.A. Albicante, *Trattato dell'intrar in Milano di Carlo V C. sempre Aug.*, Andrea Calvi, Milano 1541, c. Fiiiv. Foto Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.



2. *In adulari nescientem*, in A. Alciati, *Emblematum libellus*, Chrestien Wechel, Paris 1534, p. 112. Foto Bibliothèque Nationale de France.

3. Bernard Salomon, *Celui qui ne scait flatter*, in A. Alciati, *Les Emblèmes de M. André Alciat, traduits en ryme françoise par Jean Le fevre, Jean de Tournes*, Paris 1548, p. 120. Foto Collections de Montpellier Méditerranée Métropole.

«distesi et di paura oppressi».³⁶ E naturalmente anche del monumento equestre in onore dell'imperatore progettato nel 1550 da Guglielmo Della Porta per essere fuso in bronzo e mai concretizzato, uno schizzo superstite indica una figura di prigionia sovrastata dal cavallo impennato nella prima versione, mentre una seconda idea, più audacemente, ne avrebbe fatto a meno.³⁷ Ma il gruppo scultoreo del Tribolo del 1536, stando alle descrizioni, non comportava la presenza di una o più figure calpestate dal destriero. Sopra il piedistallo vi si trovava dunque un solitario cavallo, sprovvisto di qualsiasi accompagnamento allegorico. In realtà non vi era necessità di affollare il piedistallo con delle personificazioni poiché la componente allegorica era stata dislocata nello spazio e poteva essere contemplata ben prima di giungere di fronte al ritratto equestre. Tutto, compresi gli aggettivi scelti dal Lasca «indomito e sfrenato», lascia pensare che Tribolo avesse realizzato un cavallo impennato piuttosto impegnativo dal punto di vista tecnico, proprio come risultava «isfrenato senza briglia» il cavallo del Sansovino nel breve resoconto affidato dal Landucci al suo diario.³⁸ Senza freno, senza briglia, senza cavaliere, e senza una vicina figura allegorica, affidando appunto tutto il senso dell'opera al sodalizio destriero-cavaliere.

L'immagine del valoroso e virtuoso cavaliere aveva già una sua lunga tradizione nel monumento funerario e mentre si allargava progressivamente nello spazio pubblico della piazza, acquistando una sua onorifica funzione civica e poi di autorità dinastica, i sovrani poterono contare anche sull'appoggio di san Giorgio e della figura del *Miles Christianus* per coltivare legittimamente il ritorno al modello pagano imperiale.³⁹ Tuttavia, oltre al fascino della statuaria equestre romana e alle questioni sincretistiche, se considerata più nello specifico alla postura del cavallo indomito e senza briglia, che si rifaceva naturalmente al modello dei *Dioscuri* del «Monte Cavallo», va senz'altro aggiunto un ulteriore livello di lettura che tenga conto della metafora equestre della quale la più nota manifestazione si legge nell'invettiva di Dante in merito all'ingovernabilità dell'Italia descritta nel *Purgatorio* quale fiera «indomita e selvaggia».⁴⁰ È però nel *Convivio* che viene sciolta del tutto l'allusività e prende corpo l'immagine:

Sì che quasi dire si può de lo Imperadore, volendo lo suo officio figurare con una imagine, che elli sia lo cavalcatore de la umana volentade. Lo quale cavallo come vada senza lo cavalcatore per lo campo assai è manifesto, e specialmente ne la misera Italia, che senza mezzo alcuno a la sua governazione è rimasa!⁴¹

Così il sommo poeta contribuiva all'evoluzione dell'iconografia imperiale. Seguendo lo stesso filone metaforico, dal 1531 avevano cominciato a circolare gli *Emblemata* di Andrea Alciato, dove l'autore, similmente ma più discretamente, prendeva posizione in riferimento alla sua città di Milano, in particolare con l'emblema *In adulari nescientem*, riflettendo sull'indocilità della popolazione e suggerendo, con un distico aggiunto nella seconda edizione, morsi più duri per domarla.⁴² Nell'edizione del 1534, compare appunto anche l'illustrazione nella quale il cavallo selvaggio sta sgroppando per disarcionare il palafreniere (fig. 2). Interessante notare come l'illustrazione cambi nelle edizioni successive con diverse soluzioni posturali. La traduzione francese, in versi, fornita da Jean Le Fèvre per i torchi di Jean de Tournes nel 1547, arricchita con una serie di incisioni eseguita da Bernard Salomon, mostra in effetti un cavaliere alquanto più esperto che pare avere già domato la bestia innalzata sulle zampe posteriori (fig. 3), mentre in quella stampata nel 1548 con un nuovo corredo illustrativo, provvisto di cornici spettacolari, a opera di Pierre Eskrich, il cavaliere si dimostra più temerario e sicuro su un cavallo piuttosto scalpitante, ma tenuto sotto controllo (fig. 4). E per chi non avesse colto il messaggio, viene glossato l'epigramma con l'aggiunta, nella traduzione francese del 1549: «Les rebellions populaires viennent par

mauvaise administration des Princes». ⁴³ Entrambi le xilografie veicolano ora l'immagine di una buona riuscita dell'addestramento in corso, avvicinandosi alla tipologia di ritratto equestre con cavallo impennato in auge anche per le entrate solenni. ⁴⁴ Questa rapida incursione nel campo dell'emblematica permette di verificare l'ampia diffusione della metafora equestre e comprendere quindi quanto potesse interagire nella ricezione dei monumenti equestri eretti per le visite dell'imperatore. ⁴⁵ Tali gruppi equestri, già associati al tema della vittoria militare, traslavano l'idea di una certa simbiosi raggiunta tra l'abile cavaliere e il focoso destriero, rendendo all'imperatore il perfetto omaggio adulatorio.

A questo punto pare lampante che il «cavallo solo» del Tribolo dovesse essere letto come simbolo del popolo indomito e senza briglia che rifiuta l'autorità, generando un imbarazzante cortocircuito in quel dialogo che si doveva instaurare tra l'imperatore e i cittadini tramite l'apparato allestito. Veicolava tutto sommato il messaggio opposto a quello previsto dal programma. C'è da credere che gli accompagnatori del sovrano seppero ben manipolare e rettificare la lettura dell'opera per evitare l'incidente diplomatico, magari dando appunto subito la colpa all'artista incapace di completare l'opera in tempo e appoggiandosi sull'iscrizione ben in vista sul piedistallo per giustificare le buone intenzioni degli organizzatori. ⁴⁶

Possiamo solo intuire allora quanto quel cavallo «senza lo cavalcatore» abbia fatto gioco alla dissidenza fiorentina. Certo non sembra possibile attribuire agli artisti coinvolti, Tasso e Tribolo, una netta volontà di opposizione o la consapevole progettazione di un atto di contestazione così palese contro il potere mediceo e l'autorità imperiale. ⁴⁷ Ma in quel frangente così complesso, caratterizzato da una precaria stabilità del governo ducale fiorentino di fronte a una diaspora repubblicana a dir poco attiva, non è da escludere che nella frenesia dei preparativi per la festa, delle pressioni esercitate dagli oppositori al governo mediceo abbiano in qualche modo intralciato e compromesso il lavoro del binomio Tasso-Tribolo, senza essere registrato come tale nelle fonti. Il modo in cui Vasari stesso racconta la chiamata dei collaboratori venuti da fuori per supplire al rifiuto degli artisti fiorentini di lavorare alle decorazioni effimere a lui affidate, in quanto pittore favorito del duca Alessandro, lascia spazio a possibili implicazioni politiche che vanno ben oltre la sua spiegazione della competizione tra gli artisti. ⁴⁸ A quanto pare, Tribolo non fu in grado di fare altrettanto per superare l'ostacolo degli scioperi che probabilmente interessarono anche la sua parte dei lavori.

Non si nega di certo che, oltre il cavallo, la realizzazione del ritratto dell'imperatore in armatura potesse di per sé rappresentare un'ulteriore sfida artistica, un altro fattore dunque di prolungamento dei tempi. ⁴⁹ Ma non vanno sottovalutate in parallelo le possibili interferenze causate dalla grande delusione che doveva affliggere la fazione antimedicea in seguito al nulla di fatto riscontrato dall'ultima ambasciata degli esuli a Napoli, proprio durante la tappa napoletana del rientro di Carlo V da Tunisi, in cui venne respinta la richiesta di una Firenze città libera, mentre invece ad Alessandro de' Medici l'imperatore dava in sposa la figlia naturale Margherita. ⁵⁰ Gli storici hanno avuto modo di evidenziare quanto in quei mesi intercorsi tra la querela di Napoli e l'assassinio del duca Alessandro gli esponenti dei fuoriusciti continuassero a muoversi, cercando anche l'appoggio del re di Francia, per recuperare la bramata libertà della loro città. ⁵¹ Come non pensare quindi a un deliberato tentativo di sabotaggio che permettesse loro, prendendo l'arte in ostaggio, di trasmettere un implicito messaggio all'imperatore, perché disillusi di vederlo girare le spalle alla causa repubblicana e lasciare una Firenze sotto le briglie di un duca tiranno che molto presto sarebbe stato disarcionato? Il fatto, di per sé inoffensivo, non ebbe conseguenze consegnate alla Storia. Non ne possiamo misurare la portata che si limita alla vergogna pubblica subita dallo scultore. Però non sembra casuale ritrovare un



4. Pierre Eskrich, *In adulari nescientem*, in A. Alciato, *Emblemata Andreae Alciati, iurisconsulti clarissimi*, Macé Bonhomme e Guillaume Rouille, Lyon 1548, p. 38. Foto The Getty Research Institute.

5. Medaglista fiorentino, *Ritratto di Piero Strozzi* (PETRVS-STROZZIVS-PHI[lippi]-F[i]lius); (rovescio) *Cavallo libero* (O-QVAM-DVLCIS-EXEMPTO-LIBERTAS), 1545-1554 circa, diametro cm 5,1, Washington, National Gallery of Art. Foto courtesy National Gallery of Art, Washington.



altro «cavallo solo» sul rovescio di una medaglia coniata successivamente per Piero Strozzi (fig. 5). Tanto sono frequenti i rovesci con statue equestri, anche qui sulla scia della numismatica romana – basta pensare alla medaglia di Francesco I di Cellini, compresa di destriero, cavaliere e figura allegorica (una Fortuna) – quanto rari sono i cavalli isolati.⁵² Se ne resta ancora dubbia l'attribuzione e incerta la cronologia, risulta inequivocabile il significato conferito all'immagine dall'iscrizione che corre lungo il bordo: «O QVAM DVLCIS EXEMPTO LIBERTAS».⁵³ Il cavallo che ora scalcia il terreno, associato così strettamente alla «dolce libertà», forse non abbisogna di ulteriori indagini contestuali per veicolare il perfetto ritratto di un Piero Strozzi quale uno tra i più attivi fuoriusciti nonché possibile liberatore di Firenze, almeno fino alla faticosa rotta di Marciano. Un ritratto che ricorreva ancora alla metafora equestre, ma ribaltandone sottilmente il messaggio, mettendosi dalla parte del destriero, libero di ogni briglia, e chissà se proprio in risposta ai consueti ritratti equestri esibiti dai e ai sovrani.

Non c'è da sorprendersi, da una parte, che l'episodio della statua equestre incompiuta di Tribolo sia finora passato quasi inosservato e che non sia stato proposto di andare oltre la lettura vasariana già adottata dai commentatori dell'epoca. In realtà, fu poco intaccata la fama dello scultore, il quale ebbe presto l'occasione di realizzare una nuova statua equestre sulla piazza San Marco, gigantesca e del tutto compiuta, per l'apparato delle nozze di Cosimo I de' Medici ed Eleonora di Toledo, nel 1539. Nella sua descrizione del ferocissimo e «superbo cavallo» montato dal padre del duca Giovanni dalle Bande Nere, Pierfrancesco Giambullari conferma le ricerche portate avanti sull'ardua postura impennata, con acute osservazioni di ordine tecnico.⁵⁴ Anche Vasari la commenta in maniera superlativa, sottolineando questa volta come «quello che più fece meravigliare, fu la prestezza nella quale egli la fece».⁵⁵ Così, la fortuna critica del Tribolo risulta segnata dal successo tanto da essere riconosciuto «sublime artista dell'Effimero» da Detlef Heikamp.⁵⁶ Come non c'è da sorprendersi, dall'altra, che nel 1536, nella sua descrizione inviata a Pietro Aretino, Vasari abbia deliberatamente preferito tacere l'imbarazzante incompiutezza, l'omaggio mancato. In quanto responsabile della festa era consapevole del fatto che le informazioni trasmesse all'Aretino raggiungessero un pubblico assai ampio e l'obiettivo era prima di tutto quello di promuovere la figura del duca di Firenze, diffondendo il corretto messaggio politico. L'*incipit* della sua lettera è d'altronde molto rivelatore della profonda intesa affettiva intrattenuta con il Medici, del quale «un bacio nella fronte» pare la più godibile e rigenerante ricompensa immaginabile a conclusione dello straziante impegno in totale dedizione alla causa.⁵⁷ Pertanto, proprio in quel punto delicato del percorso festivo, invece di rilevare

le criticità, scelse di inserire l'apprezzamento dell'imperatore, stupefatto di vedere le tante meraviglie scultoree caratteristiche di tale apparato. L'anomalia fiorentina prende tutt'altro spessore nella lettera di Pietro Aretino a Vasari. Redatta probabilmente poche settimane dopo l'evento, ne conosciamo però solo la versione stampata a Venezia tra il dicembre 1537 e il gennaio del 1538.⁵⁸ A proposito del cavallo di piazza Santa Trinita egli scrive: «Duolmi, che il raro Tribolo su detto non ebbe tempo, che certo avria fatto la forma del cavallo, di sorte che quel di Lionardo a Milano non si mentovava più».⁵⁹ Come tutti, aveva saputo dell'incompiutezza, ma al momento della pubblicazione quel triangolo Alessandro de' Medici-Aretino-Vasari era stato spezzato e Vasari mandava disperate epistole agli amici dal suo rifugio camaldolese.⁶⁰ Per il mentore si trattava allora di sfruttare la stampa per aiutare il giovane pittore a rifarsi una nuova posizione. La questione del cavallo perse subito le possibili implicazioni politiche contestuali per iscriversi in una prospettiva più ampia, quella della competizione con gli illustri predecessori, che portava di fatto il cavallo di Tribolo allo statuto di illustre monumento incompiuto. E, tra le righe, Aretino sembra voler trasmettere anche un altro messaggio: la politica, così impaziente e mutevole, non lascia il tempo all'arte.

Note

Questo saggio non avrebbe visto la luce senza i preziosi suggerimenti di Damiano Acciarino e Fulvio Cervini, nonché il generoso sostegno di Giuseppe Cascione, Liana De Girolami Cheney, Donato Mansueti e Gionata Pucci, ai quali vanno i miei più sentiti ringraziamenti.

¹ G. Vasari, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, K. Frey, H.W. Frey, a cura di, Müller, München 1923-1940, vol. I, p. 49.

² Sull'effimero e i trionfi, oltre agli studi, sempre fondamentali, di: M. Fagiolo, a cura di, *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Officina, Roma 1980; A. Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in S. Settis, a cura di, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1985, vol. II, pp. 281-350; B. Mitchell, *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy; (1494-1600)*, Leo S. Olschki, Firenze 1986; A.M. Testaverde, *La decorazione festiva e l'itinerario di "rifondazione" della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 32, 1988, 3, pp. 323-352, e 34, 1990, 1/2, pp. 165-198; si veda la fitta serie di volumi curata da J.R. Mulryne, tra cui l'ultimo: J.R. Mulryne, K. De Jonge, R.L.M. Morris, P. Martens, a cura di, *Occasions of State: Early Modern European Festivals and the Negotiation of Power*, Routledge, London-New York 2019. Sui trionfi del 1536 e l'ingresso fiorentino in particolare, si rinvia al contributo imprescindibile di A. Chastel, *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in J. Jacquot, a cura di, *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Éditions du CNRS, Paris 1960, pp. 197-206; V. Cazzato, *Vasari e Carlo V: l'ingresso trionfale a Firenze del 1536*, in G.C. Garfagnini, a cura di, *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artisti-*

ca, Leo S. Olschki, Firenze 1985, pp. 179-204; M.A. Visceglia, *Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, 2001; M. Plaisance, *L'entrée de Charles Quint à Florence*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 5, 1998/1999 (1999), pp. 29-35; id., *L'entrée de Charles Quint à Florence en 1536: les témoignages croisés d'Anton Francesco Grazzini et de Giorgio Vasari*, in P. Civil, D. Boillet, a cura di, *L'actualité et sa mise en écriture aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2005, pp. 109-120 (ristampato in id., *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505-1584): écrire dans la Florence des Médicis*, Vecchiarelli, Manziana (RM) 2005, pp. 79-90); infine, per la questione del «binomio acqua-complessi scultorei» negli apparati effimeri, si veda E. Ferretti, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana: acqua, architettura e città al tempo di Cosimo I dei Medici*, Leo S. Olschki, Firenze 2016, pp. 270-279.

³ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, P. Barocchi, R. Bettarini, a cura di, Sansoni/S.P.E.S., Firenze 1966-1987, vol. V, p. 459.

⁴ Sull'impostazione della Giuntina che si distanzia dallo schema biografico non si può non rinviare almeno a P. Barocchi, *L'antibiografia del secondo Vasari*, in Garfagnini, *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica* cit., pp. 1-15. Mentre su Vasari storico dello spettacolo, si veda S. Mamone, *Giorgio Vasari: le vite dei più eccellenti pittori attori e cantori*, in A. Nova, L. Zangheri, a cura di, *I mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 67-84; T. Kreutzer, *Spektakel: Geschichte(n) von Theater, Fest und Ephemerem in Giorgio Vasaris "Viten" von 1568*, transcript, Bielefeld 2019.

⁵ Un ruolo che si evince dalla già citata lette-

ra a Raffaello del Colle, cfr. Vasari, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., vol. I, p. 49.

⁶ Spesso considerata negli studi sui cicli decorativi vasariani, la prestezza, nel quadro teorico dell'autore delle *Vite* e nelle sue declinazioni veneziane, viene discussa in particolare da G. Previtali, *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai neoclassici*, Einaudi, Torino 1964, pp. 22-28; M. Pozzi, E. Mattioda, *Giorgio Vasari: storico e critico*, Leo S. Olschki, Firenze 2006, pp. 215-217; A. Cerasuolo, *Diligenza e prestezza: la tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Edifir, Firenze 2014, pp. 60-69. La prestezza figura addirittura tra le cinque parole/concetti vasariane/i più rilevanti per D. Biow, *Vasari's words: the "Lives of the artists" as a history of ideas in the Italian Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 81-108.

⁷ Vasari, *Le vite...* cit., vol. V, p. 460. Sull'apparato e il percorso dell'entrata romana, si rinvia a M.L. Madonna, *L'ingresso di Carlo V a Roma*, in Fagiolo, *La città effimera e l'universo artificiale del giardino* cit., pp. 63-68; D.E. Karmon, *The Destruction and Renewal of the "Via Triumphalis", 1533-1536*, in F. Lemerle, Y. Pauwels, a cura di, *Philibert De l'Orme, un architecte dans l'histoire: arts - sciences - technique*, atti del convegno (Tours, 2014), Brepols, Turnhout 2015, pp. 67-78; E. Ferretti, *All'origine di una nuova espressività dell'acqua nel contesto urbano: il Settizonio nel "Trionfo" di Carlo V a Roma (1536)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», serie 5, 11/1, 2019, pp. 179-197. Per una descrizione dell'arco, si veda [A. Sala], *Ordine, pompe, apparati, et cerimonie delle solenne intrate di Carlo V. Imp. sempre avg. nella città di Roma, Siena, et Fiorenza*, A. Blado, Roma 1536, cc. Br-Biiv; Z. Ceffino, *La triomphante entrata di Carlo V. imperatore augusto in l'alma città di Roma [1536]*, cc. Aiiir-v.

⁸ Vasari, *Le vite...* cit., vol. IV, p. 295.

⁹ *Ibi*, vol. V, p. 496.

¹⁰ *Ibi*, vol. V, p. 206.

¹¹ *Ibi*, vol. V, pp. 206-207.

¹² Sulla cosiddetta «setta del Riccio», si veda A. Cecchi, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 42, 1998 (1999), pp. 115-143; F. De Luca, *Amici e nemici di Vasari a corte (1537-1554)*, in C. Conforti, F. Funis, A. Godoli, F. De Luca, a cura di, *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, Giunti, Firenze 2011, pp. 112-113.

¹³ Vasari, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., vol. I, pp. 52-62. Su Pietro Aretino e Vasari, si rinvia a G. Stimato, *Da Pietro Aretino a Giorgio Vasari: contagio epistolare come prima palestra di stile*, in «Italianistica», 38, 2, 2009, pp. 239-250; E. Mattioda, *Giorgio Vasari e Pietro Aretino*, in A. Masi, C. Barbato, a cura di, *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, Aracne, Roma 2014, pp. 135-148; E. Carrara, *Aretino e Vasari*, in A. Bisceglia, M. Ceriana, P. Procaccioli, a cura di, *"Pietro pictore Aretino"*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 181-191.

¹⁴ P. Aretino, *Lettere. Libro I*, P. Procaccioli,

a cura di, Salerno, Roma 1997, vol. I, lettera 313, pp. 429-432. Sull'epistolario dell'Aretino, in particolare il *Primo libro de le Lettere*, si veda essenzialmente P. Larivaille, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Bulzoni, Roma 1980, pp. 297-330.

¹⁵ A.F. Grazzini, *Entrata della Cesarea Maestà in Firenze*, a Messer Bernardo Guasconi (Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea, 364, f. 4), pubblicata da Cesare Guasti in «Giornale storico degli archivi toscani», n.s., a. III, 10, 2, 1859, pp. 288-294. Su Bernardo Guasconi, si veda Plaisance, *L'entrée de Charles Quint à Florence en 1536...* cit., p. 110.

¹⁶ Grazzini, *Entrata della Cesarea Maestà in Firenze...* cit., pp. 291-292.

¹⁷ Sul percorso e la sua simbolica, oltre al contributo di Cazzato, *Vasari e Carlo V...* cit., si veda Testaverde, *La decorazione festiva...* cit., in part. pp. 341-342.

¹⁸ Vasari, *Le vite...* cit., vol. V, p. 206.

¹⁹ Plaisance, *L'entrée de Charles Quint à Florence en 1536...* cit., p. 117.

²⁰ Sull'apparato bolognese del 1530, ricordato anche in G. Vasari (*Ragionamenti*, Filippo Giunti, Firenze 1588, p. 138) si veda M. Grosso, *Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle "Vite" del Vasari: da Genova a Mantova (1529-1530)*, in S. Brunetti, a cura di, *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, Edizioni di Pagina, Bari 2016, pp. 91-110; G. Sassu, *Il ferro e l'oro: Carlo V a Bologna (1529-30)*, Compositori, Bologna 2007; id., *"All'uso degli imperatori romani": l'incoronazione di Carlo V*, in G. Cascione, D. Mansueto, a cura di, *Immagini e potere nel Rinascimento europeo*, atti del convegno (Bari, 2008), Ennerre, Milano 2009, pp. 69-104.

²¹ [Sala], *Ordine, pompe, apparati...* cit., c. Dihi.

²² Grazzini, *Entrata della Cesarea Maestà in Firenze...* cit., p. 291.

²³ Sulla statua equestre quale elemento decisivo per conferire ai trionfi, come asserisce Mitchell (*The Majesty of the State* cit., p. 168) «a distinct note of classical revival», si veda in particolare H.W. Janson, *The Equestrian Monument from Cangrande della Scala to Peter the Great*, in A.R. Lewis, a cura di, *Aspects of the Renaissance*, Austin 1967, pp. 73-85; S.G. Casu, *"Veluti Caesar triumphans": Ciriaco d'Ancona e la statuaria equestre*, in «Paragone Arte», serie III, 55/56, 2004, pp. 3-46. Sull'indissociabile rapporto del monumento equestre con il modello antico, si rinvia inoltre a I. Ciseri, *Dall'idolo pagano al "cavallo di bronzo" di Donatello: l'iconografia dei condottieri nella scultura fiorentina del primo Quattrocento*, in B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, a cura di, *La primavera del Rinascimento: la scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra (Firenze, 23 marzo – 18 agosto 2013; Parigi, 26 settembre 2013 – 6 gennaio 2014), Mandragora, Firenze 2013, pp. 131-139. Per ultimo, N. Rowley, schede II.I-II.II, in F. Cagliotti, L. Cavazzini, A. Galli, N. Rowley, a cura di, *Donatello: il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 19 marzo – 31 luglio 2022), Marsilio, Venezia 2022, pp. 332-335.

- ²⁴ Cfr. P. Sénéchal, *Giovan Francesco Rustici: 1475-1554; un sculpteur de la Renaissance entre Florence et Paris*, Arthéna, Paris 2007, pp. 158-160, 213-214; M. Minning, *Giovan Francesco Rustici (1475-1554). Untersuchungen zu Leben und Werk des Florentiner Bildhauers*, Rhema, Münster 2010, pp. 185-206.
- ²⁵ Importanti in questo senso i contributi di V.L. Bush, *The Colossal Sculpture of the Cinquecento*, Garland, New York 1976, pp. 164-197; L. Camins, *Glorious horsemen: equestrian art in Europe; 1500-1800*, Museum of Fine Arts, Springfield 1981, pp. 47-58; W. Liedtke, *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800*, Abaris Books, New York 1989; D. Gasparotto, *Cavalli e cavalieri. Il monumento equestre da Giambologna a Foggini*, in B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, a cura di, *Giambologna: gli dei, gli eroi; genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, Giunti, Firenze 2006, pp. 89-105.
- ²⁶ Si veda C. de Robillard de Beaurepaire, *L'Entrée de François Premier, roi de France, dans la ville de Rouen au mois d'août 1517*, Société des Bibliophiles normands, Rouen 1867.
- ²⁷ Anonimo, *L'Entrée du treschrestien et tresvictorieux Roy de France François premier de ce nom faicte en sa bonne ville et cité de Rouen, le second jour d'aoust. En l'an de la rédemption humaine Mil cinq cent dix sept*, Rouen [1517], c. Ciiii.
- ²⁸ Cfr. P. Burke, *History as Spectacle: Charles V and Imagery*, EER, Brighton 2019, pp. 86-88.
- ²⁹ A.-M. Lecoq, *François Ier imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Macula, Paris 1987, pp. 224-229.
- ³⁰ Sull'entrata senese, si veda P. Vigo, a cura di, *Carlo Quinto in Siena nell'aprile del 1536: relazione di un contemporaneo*, Romagnoli, Bologna 1884; S. Mazzoni, *Sull'ingresso a Siena di Carlo V (1536) e altre questioni*, «La Rivista di Engramma», 160, novembre 2018 <http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3514> (consultato il 15 giugno 2022).
- ³¹ Vasari, *Le vite...* cit., vol. V, pp. 171-172.
- ³² Cfr. Vigo, *Carlo Quinto in Siena...* cit., pp. 29-30; [Sala], *Ordine, pompe, apparati...* cit., c. Ciiv. E per la non meno significativa dimensione simbolica dell'elemento acqua implicata dalla presenza delle allegorie dei Fiumi, si veda Ferretti, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana...* cit., pp. 276-277.
- ³³ Sull'entrata di Leone X, si veda J.K.G. Shearman, *The Florentine Entrance of Leo X (1515)*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 38, 1975, pp. 136-154; I. Ciseri, *L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515*, Leo S. Olschki, Firenze 1990, e in particolare, sul gigantesco cavallo sansoviniano, pp. 122-126; id., «Con tanto grandissimo e trionfante onore»: immagini dall'ingresso fiorentino di papa Leone X nel 1515, in N. Baldini, M. Bietti, a cura di, *Nello splendore mediceo: Papa Leone X e Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 26 marzo – 6 ottobre 2013), Sillabe, Livorno 2013, pp. 237-249.
- ³⁴ *Ibi*, p. 124.
- ³⁵ Gasparotto, *Cavalli e cavalieri* cit., pp. 97-99.
- ³⁶ G.A. Albicante, *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V C. sempre Aug. con le proprie figure de li archi, et per ordine, li nobili vassalli et prencipi et signori cesarei*, Andrea Calvi, Milano 1541, c. Fiiir.
- ³⁷ Cfr. W. Gramberg, *Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo Della Porta*, Mann, Berlin 1964, vol. I, pp. 76-78.
- ³⁸ L. Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516, continuato da un anonimo fino al 1542*, I. del Badia, a cura di, Sansoni, Firenze 1883, p. 358.
- ³⁹ Si rinvia qui naturalmente al contributo di E. Panofsky, *Problems in Titian: mostly Iconographic*, New York University Press, New York 1969, pp. 85-87, sul *Ritratto equestre di Carlo V a Mühlberg*. Per il legame con san Giorgio anche per i cavalieri francesi, si veda Lecoq, *François Ier imaginaire* cit., p. 228.
- ⁴⁰ *Purgatorio*, VI, 98. Se ne veda anche la chiosa dell'Ottimo: D. Alighieri, *L'ottimo commento della Divina Commedia. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante citato dagli Accademici della Crusca*, A. Torri, a cura di (ristampa anastatica dell'edizione di Pisa, 1827-1829), con prefazione di F. Mazzoni, Arnaldo Forni, Bologna 1995, vol. II, pp. 82-83.
- ⁴¹ *Convivio*, IV, IX 10. Cfr. anche *Monarchia*, III, XV 9-10.
- ⁴² A. Alciato, *Il libro degli emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, M. Gabriele, a cura di, Adelphi, Milano 2009, pp. 539-542. Se ne veda inoltre i commenti di M. Tung, *Alciato's practices of imitation: a new approach to studying his emblems*, in «Emblematica», 19, 2012, pp. 153-257, in part. p. 234, e soprattutto di A.-A. Andenmatten, *Les emblèmes d'André Alciat. Introduction, texte latin, traduction et commentaire d'un choix d'emblèmes sur les animaux*, Peter Lang, Bern 2017, pp. 217-225, dove la studiosa riallaccia i vari elementi dell'emblema alle fonti dell'Alciato: Platone, per il parallelo tra l'uomo politico e il palafreniere (Platone, *Politeia*, 261d), le leggende attorno a Bucefalo tramandate da Plinio e Plutarco (Plinio, *Naturalis Historia*, 8, 154; Plutarco, *Vite parallele: Alessandro e Cesare*, 6, 1-8), e Erasmo da Rotterdam, per la metafora del freno e l'ammonimento contro l'uso della violenza nel governare (Erasmo, *Parabolae sive Similia*, in id., *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, J.-C. Margolin, Brill, a cura di, Amsterdam 1975, vol. I, t. 5, p. 110).
- ⁴³ A. Alciato, *Emblèmes d'Alciat de nouveau translatez en françois vers pour vers iouxte les latins*, Macé Bonhomme et Guillaume Rouille, Lyon 1549, p. 60. Sull'attività lionese di Bernard Salomon e Pierre Eskrich, si veda V. Selbach, *De la diversité des activités d'un peintre à Lyon au XVIe siècle: les cas de Bernard Salomon et Pierre Eskrich (vers 1540-vers 1580)*, in F. Elsig, a cura di, *Peindre à Lyon au XVIe siècle*, atti del convegno (Ginevra, 2012), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2014, pp. 75-89, con bibliografia precedente. Sulla folta produzione di edizioni lionesi dell'*Emblemata* e la competizione tra i vari editori verificatasi

proprio nell'apparato illustrativo, si rinvia a R. Mouren, *André Alciat et les imprimeurs lyonnais*, in A. Rolet, S. Rolet, a cura di, *André Alciat (1492-1550): un humaniste au confluent des savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, atti del convegno (Tours, 2010), Brepols, Turnhout 2013, pp. 257-292, in part. pp. 267-269.

⁴⁴ Sull'importanza dell'equitazione nella lettura dei ritratti equestri, si rinvia al volume di Liedtke, *The Royal Horse and Rider* cit.

⁴⁵ La diffusione capillare e l'impatto dell'emblematica nelle arti visive risulta del resto «une enquête sans fin» secondo M. Bath, *Les emblèmes d'Alciat dans les arts décoratifs*, in Rolet, Rolet, *André Alciat...* cit., pp. 383-398.

⁴⁶ La trascrizione dell'iscrizione riportata in [Sala], *Ordine, pompe, apparati...* cit., c. Diiir-v è conforme a quella vasariana citata qui sopra, cfr. nota 18.

⁴⁷ Malgrado la realizzazione della *Dea della Natura* per Giovan Battista Della Palla, agente del re di Francia nonché noto fuoriuscito antimedicco (cfr. C. Elam, *Art in the Service of Liberty: Battista della Palla, Art Agent for Francis I*, in «I Tatti studies», 5, 1993, pp. 33-109, in part. pp. 57-58), basta ricordare che fu Tribolo, insieme a Benvenuto della Volpaia, a realizzare il modello ligneo della città di Firenze su richiesta di Clemente VII per l'assedio del 1530, sul quale si rinvia a F. Camerota, *Tribolo e Benvenuto della Volpaia: il modello ligneo per l'assedio di Firenze*, in E. Pieri, L. Zangheri, a cura di, *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, atti del convegno (Poggio a Caiano, 2000), Comune, Poggio a Caiano 2001, pp. 87-104, ma si veda anche, nello stesso volume, A. Cecchi, *Il Tribolo, la corte medicea, i letterati e gli artisti suoi amici*, pp. 29-36; oltreché A. Giannotti, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2015, pp. 379-386 e, per quanto riguarda Tribolo ingegnere idraulico alla corte medicea, Ferretti, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana...* cit. pp. 189-199. Su Giovambattista Del Tasso, il quale, come Tribolo, sarebbe stato da lì a poco uno dei personaggi de *Le cene* del comune amico Grazzini, si veda M. Collareta, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1990, pp. 299-302; M.C. Pagnini, *Giovanni Battista del Tasso legnaiolo e architetto a corte*, in *Palazzo Vecchio, officina di opere e di ingegni*, C. Francini, a cura di, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2006, pp. 122-125.

⁴⁸ Cfr. Vasari, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., vol. I, pp. 49-51; Vasari, *Le vite...* cit., vol. V, p. 287; *Ibi*, vol. VI, pp. 374-375.

⁴⁹ A cosa assomigliasse il ritratto effimero di un sovrano in armatura all'antica fatto di terra cruda, possiamo averne un'idea vedendo il rarissimo caso del *Francesco Maria I Della Rovere* probabilmente realizzato per l'apparato delle nozze di Guidubaldo Della Rovere e Vittoria Farnese nel 1548, conservato nel Palazzo Ducale di Gubbio, sul quale si rinvia a F. Cervini, *Scheda VII.28*, in F.P. Di Teodoro, L. Bertolini, P. Castelli, F. Cervini, a cura di, *Federico da Montefeltro e Gubbio "Li è tucto*

el core nostro et tucta l'anima nostra", catalogo della mostra (Gubbio, 20 giugno – 2 ottobre 2022), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2022, pp. 494-496.

⁵⁰ Sull'operato dei repubblicani fiorentini, si rinvia a L. De Los Santos, *Guicciardini e la questione della libertà: la querela dei fuorusciti fiorentini davanti a Carlo V (1535-1536)*, in E. Pasquini, P. Prodi, a cura di, *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 383-395; P. Simoncelli, *Esuli fiorentini al tempo di Bindo Altoviti*, in A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, a cura di, *Ritratto di un banchiere del Rinascimento: Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Mondadori Electa, Milano 2004, pp. 285-327; A. Cecchi, *In difesa della "dolce libertà": l'assedio di Firenze (1529-1530)*, Leo S. Olschki, Firenze 2018.

⁵¹ Si vedano in particolare gli scambi epistolari tra Luigi Alamanni e Filippo Strozzi pubblicati da P. Cosentino, L. De Los Santos, *Un nuovo documento sul fuoriuscitismo fiorentino: undici lettere inedite di Luigi Alamanni a Filippo Strozzi (aprile 1536-febbraio 1537)*, in «Laboratoire italien», 1, 2001, pp. 141-167.

⁵² Sui rovesci con ritratti equestri, si veda R. Beuing, *Reiterbilder der Frührenaissance. Monument und Memoria*, Rhema, Münster 2010, pp. 205-212.

⁵³ Su questa medaglia, si veda T. Mozzati (*Giovanfrancesco Rustici, le Compagnie del paiuolo e della cazzuola: arte, letteratura, festa nell'età della maniera*, Leo S. Olschki, Firenze 2008, p. 173), il quale corrobora l'attribuzione a Rustici proposta su base stilistica da U. Middeldorf (*On some Portrait Bust Attributed to Leone Leoni*, in «The Burlington magazine», CXVII, 1975, pp. 84-91, in part. p. 88). Un succinto commento della proposta attributiva di Middeldorf si legge in Minning, *Giovan Francesco Rustici (1475-1554)...* cit., p. 201, nota 104. Middeldorf ci vedeva una possibile traccia del monumento di Rustici, ma si stupiva della postura inusuale del cavallo, libero, considerandola «a rather curious illustration of the motto». Aveva anche reperito la medaglia di Gian Lodovico Battaglia con lo stesso rovescio (ma senza iscrizione) attribuita a Danese Cattaneo, databile al 1550 circa, auspicando, come chiave interpretativa, di poter documentare i rapporti tra i due personaggi. Invece J.G. Pollard (*Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, S.P.E.S., Firenze 1985, vol. II, pp. 928-929), colloca tuttavia la nostra nelle medaglie fiorentine anonime. E sempre tra gli anonimi fiorentini la troviamo in J.G. Pollard, *Renaissance Medals. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*, Oxford University Press, New York 2007, vol. I, p. 407, dove l'autore propone una datazione anteriore al 1547 notando l'assenza del distintivo dell'Ordine di Saint Michel nel ritratto in armatura dello Strozzi. Lo stesso Pollard (*Ibi*, p. 484), ci informa che Gian Lodovico Battaglia fu eletto camerlengo di comune a Venezia nel 1532, impegnato dunque nella vita politica della Serenissima.

Non rileva però che da questo dato possa decorrere la scelta di rifarsi ai *Cavalli* di San Marco. In parallelo al filone della Connoisseurship, va aggiunto che la medaglia dello Strozzi è segnalata da P. Simoncelli (*La Repubblica fiorentina in esilio: una storia segreta. 1. La speranza della restaurazione della Repubblica*, Nuova cultura, Roma 2018, p. 97, nota 89), poiché essa era nota a L. Cantini (*Vita di Cosimo de' Medici, primo granduca di Toscana*, Nella Stamperia Albizziniana da S. Maria in Campos, Firenze 1805, p. 257), il quale la descrive sommariamente e ne trascrive l'iscrizione, collocandola nel contesto dell'arrivo a Roma dello Strozzi, nel dicembre 1553, come dono offerto da parte dei fuoriusciti. Malgrado non sia definitivo il quadro attributivo e cronologico, il senso comune alle due medaglie è indubbiamente la libertà repubblicana, senz'altro lontana dall'iconografia più diffusa della *Libertas* quale figura allegorica di stampo antiquario, come si vede ad esempio sul rovescio della medaglia di Andrea Doria coniata da Leone Leoni, sulla quale si rinvia a W. Cupperi, *Culture di scambio: medaglie e medaglisti italiani tra Milano e Bruxelles (1535-71)*, Edizioni della Normale, Pisa 2020, pp. 10-11.

⁵⁴ P. Giambullari, A. Landi, *Apparato et feste nelle noze dello illustrissimo signor duca di Firenze et della duchessa sua consorte*, Benedetto Giunta, Firenze 1539, p. 17: «Sopra una gran basa aovata, che è alta cinque braccia, si leva

in su i pie di dietro un ferocissimo cavallo, et ha sopra sé il detto Signore di antiche armadure vestito, tenente nella destra una pesante mazza di ferro, in atto di voler ferire. Gli altri duoi pie' del cavallo con tutto il resto della persona, son sospesi nella aria sopra a uno, che sotto il suo ventre dallo impetuoso urto stranamente ripiegato, con un braccio si fa colonna dietro, et con l'altro nel petto del cavallo appoggiato pare che cerchi di sospingere il peso che tuttavia se gli carica in su 'l petto. Figura così posta per ornamento et sostegno di tutta quella macchina, che senza altro appoggio, su vi si regge sospesa».

⁵⁵ Vasari, *Le vite...* cit., vol. V, p. 219.

⁵⁶ Pieri, Zangheri, *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio* cit., p. 15.

⁵⁷ Vasari, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., vol. I, p. 53: «E, presomi con una mano nella testa, accostatola a sé, mi diede un bacio nella fronte, si partì. Mi sentii tutto commuovere e gli spiriti, che per il sonno erano abbandonati. Così la lassezza si fuggì dalle membra affaticate, come se io avessi avuto un mese di riposo». Si veda anche M. Plaisance, *Vasari e Alessandro de' Medici: arte e ideologia*, in Nova, Zangheri, *I mondi di Vasari* cit., pp. 17-42.

⁵⁸ Cfr. nota 14.

⁵⁹ Aretino, *Lettere* cit., pp. 431-432.

⁶⁰ L'immagine del triangolo è di Plaisance, *L'entrée de Charles Quint à Florence en 1536...* cit., p. 116.

Summary

Triumphal entries undoubtedly constitute one of the most tangible moments of representation of power in the cities. The organisation of the festive decorations often mobilised, as Giorgio Vasari points out, «tutti gl'artefici, buoni e cattivi», namely all the artists active at this time, and sometimes with the help of teams of foreigners. The lack of surviving works, because they were not conceived for lasting fruition, is partially compensated for by textual sources of fundamental descriptive value in order to reconstruct the physiognomy of such events. This contribution aims to emphasise the reception of these festivities, relying, as a starting point, on the words with which Vasari records the Mantuan entry of Charles V on 25 March 1530 in the *Vita di Giulio Romano*: «Nella venuta di Carlo quinto imperatore a Mantova, per ordine del Duca fe' Giulio molti bellissimi apparati d'archi, prospettive per commedie e molte altre cose; nelle quali invenzioni non aveva Giulio pari, e non fu mai il più capriccioso nelle mascherate e nel fare stravaganti abiti per giostre, feste e torneamenti, come allora si vide, con stupore e maraviglia di Carlo imperadore e di quanti o'intervennero». A significant passage in which the receptive aspect stands out, providing the point of view of both the beneficiary of the events and the creators involved. Due to the abundance of descriptive material, this essay focuses on Charles V's triumphs in 1536, in the Florence of Alessandro I de' Medici still wounded by the construction of the fortress of San Giovanni and where the ugly memory of the siege of 1530 certainly hovered. Giorgio Vasari's rich experience in this field allows to consider a paradigmatic case of discrepancy to be found among the descriptions of the equestrian monument in Piazza Santa Trinita entrusted to Tribolo, left unfinished. And in a context of such high diplomatic tension, I propose to analyse how much this incompleteness may have mattered.

Girodet et Delacroix: Néoclassicisme contre Romantisme?

Chiara Savettieri

Introduction

S'il y a vingt ans on avait demandé à quelqu'un d'approfondir le rapport entre Girodet et Delacroix, cela serait probablement assez bizarre. En effet, en 2001, le peintre n'avait pas beaucoup de renommée et toute comparaison avec le grand artiste romantique aurait semblé hors sujet. Au début des années 2000, les recherches sur le peintre de Montargis commençaient à se multiplier et ce ne sera que dans les deux décennies suivantes qu'il sera reconnu comme un protagoniste de la saison néoclassique européenne.

Y a-t-il une explication de ce retard dans la redécouverte de Girodet? Cette revalorisation de l'artiste a commencé par les études novatrices du côté anglo-américain de George Levitine (1978) et Stephanie Nevison Brown (1980),¹ mais elles n'ont pas été suivies toute de suite par d'autres approfondissements qui n'apparaîtront, en effet, que vingt-trente ans après. Parmi ces recherches, je ne peux pas m'empêcher de mentionner celles, très riches et stimulantes de Sidonie Lemeux-Fraitot, la bio-chronologie de Girodet par Bruno Chenique qui reste un texte de référence capitale, contenue dans le catalogue de l'exposition monographique du Louvre de 2005, et justement le travail que Sylvain Bellenger a mené pour la préparation de cette exposition, qui a eu le rôle de consacrer Girodet parmi les grands peintres entre XVIII^e et XIX^e siècle.²

Donc, pourquoi ce retard? Je pense que tout dépend de la complexité de la personnalité artistique de Girodet, un peintre qu'on ne peut pas définir tout à fait néoclassique, ni tout à fait romantique. Un artiste contradictoire, problématique, viscéral et cérébral, poursuivi par le désir obsessionnel et paradoxal d'être original et en même temps d'être applaudi par le public (mais l'originalité a toujours un prix à payer qui passe par la critique des contemporains).

Contradictoire parce qu'il oscille pendant toute sa vie entre le modèle antique et sa négation, entre beauté et expression, entre le rêve d'un monde idéal de perfection et la conscience du tragique de l'homme contemporain, abandonné par Dieu et dans une nature et une histoire hostile.³

Cette oscillation, qu'on ne peut pas cadrer à l'intérieur d'une évolution artistique cohérente, d'un développement, a sûrement joué un rôle dans le retard de la reconnaissance de Girodet comme artiste clé pour comprendre le passage du Néoclassicisme au Romantisme en France. En effet, ses contradictions imposent aux chercheurs de remettre en question les catégories de «néoclassique» et de «romantique», ces «camisoles de force» sémantiques comme les appelait Robert Rosenblum,⁴ bien pratiques à utiliser, mais incapables de restituer une vision complexe des phénomènes culturels. Cette complexité, en effet, est apparue dans toute la déconcertante flagrance dont les œuvres visuelles sont parfois capables, dans l'exposition *Girodet face à Géricault* qui a eu lieu au Musée Girodet en 2019-2020:⁵ un Girodet qui, au même Salon, présente deux œuvres qui sont si étonnamment différentes qu'elles pourraient être peintes par deux artistes distincts. La *Galathée* (fig. 1) et le *Mustapha* au Salon de 1819 résument de façon fulgurante l'énigme de la personnalité artistique de Girodet: son incapacité à se limiter à la forme épurée et idéalisée d'ascendance winckelmannienne et lessinghienne, évidente



1. Anne-Louis Girodet, *Pygmalion et Galathée*, 1819, Paris, Louvre (inv.: RF2002-4). © RMN-Grand Palais / Dist. Foto SCALA, Firenze. Photographer: Angèle Dequier.

dans la *Galathée*; sa nécessité urgente de contredire une partie de soi-même au nom de la couleur, de la liberté du pinceau, de l'expression, de l'exotique en opposition à la tradition gréco-romaine, comme dans le *Mustapha*. C'est pour cela qu'aujourd'hui se poser la question du rapport entre Girodet et Delacroix n'est pas seulement possible, mais il est même nécessaire car cette comparaison permet de saisir non seulement l'ambiguïté du passage entre la saison néoclassique et la romantique, mais aussi l'incapacité de ces étiquettes historico-stylistiques d'adhérer à la richesse et à la complexité du réel.

Girodet vu par Antoine-Jean Gros: un champion de la résistance néoclassique

Un poème parodique de Delacroix (1824) sur le *Pygmalion et Galathée* de Girodet (fig. 1)⁶ révélerait que le jeune artiste romantique détestait le peintre de Montargis. Ces vers se moquent de la froideur de la toile du Salon de 1819 qui arrive, comme une sorte de Méduse, à pétrifier le spectateur. L'art de l'école néoclassique, dont la *Galathée* est le dernier et extrême emblème, est pour Delacroix incapable non seulement d'exprimer des sentiments mais aussi de les susciter chez le spectateur. Bien sûr, il y a une distance sidérale entre la toile mythologique de 1819 et le *Massacre de Schio* de 1824, présenté au Salon la même année du poème: la première est la quintessence d'une beauté idéale loin de toute réalité dramatique et située hors l'Histoire, peinte avec une technique finie, précieuse et presque léchée; par contre, le chef d'œuvre de Delacroix est un ouvrage qui avec les mouvements des masses de couleurs, des coups de pinceaux bien évidents, des expressions sombres et désespérées de douleur, plonge la peinture d'Histoire dans le tragique contemporain, comme avait déjà fait Géricault avec le *Radeau de la Méduse*. La critique féroce de Delacroix est donc tout à fait compréhensible d'autant plus que⁷ venait très probablement d'une réaction à la célébration que Antoine-Jean Gros fit de Girodet à l'occasion des funérailles de ce dernier le 13 décembre 1824. Etienne-Jules Delécluze dans son *Journal* raconte une conversation qui eut lieu dans la maison mortuaire: Gérard et Gros avouèrent qu'ils n'étaient plus capables de s'opposer à la nouvelle tendance romantique:

Pour moi, interrompit tout à coup Gros qui avait les yeux rouges et paraissait ému, non seulement je ne suis pas en position de pouvoir diriger l'École maintenant, mais j'avouerai de plus que je m'accuse d'avoir été peut-être le premier à donner le mauvais exemple en ne mettant pas assez de sévérité dans le choix de mes sujets et dans l'exécution de mes ouvrages.⁸

Ce témoignage est assez significatif car il fait ressortir le sens de culpabilité de Gros pour avoir déclenché avec certaines œuvres de l'âge napoléonien un goût pour la couleur, le tragique, le mouvement, la liberté du pinceau: tous ces éléments qui constituèrent un moyen pour la génération suivante de dépasser l'esthétique néoclassique dans laquelle il s'était formé et qu'il voyait maintenant mortellement menacée. Ce sens de culpabilité est essentiel pour comprendre l'agressivité et la tournure conservatrice du discours que Gros fit au Père Lachaise après l'enterrement de Girodet, lorsqu'il lança une attaque féroce contre le mouvement romantique. Le peintre Etienne-Barthélemy Garnier écrit que Gros rappelant sa longue amitié avec Girodet: «prit de là occasion de blâmer le mauvais qui s'introduit dans les arts, de l'abandon des vrais principes qui ont conduit Girodet à cette gloire éclatante qui égale les funérailles d'un artiste comparables à celle des rois».⁹ Delécluze, de son côté, reporte la version de M. Bertin de Vaux qui est un peu plus détaillée:

On a fait silence et dans un discours entrecoupé de sanglots et qui trahissait souvent l'emportement, il a parlé de l'École de David comme de la seule bonne et des regrets

éternels que devait exciter la mort d'un homme comme Girodet qui était le seul peintre dont le talent et l'autorité pût faire contrepoids et arrêter l'École qui est sur une pente qui la conduit à sa perte.

Suivant ce témoignage, Gros aurait même adressé des reproches à Horace Vernet:

Il a parlé avec véhémence contre ceux qui, abusant d'une facilité trompeuse, ne donnent rien à l'étude et tout au contraire à l'amour d'une célébrité passagère et d'une fortune acquise sans peine. [...] Il a été jusqu'à désigner les personnes et, apostrophant H. Vernet, sans toutefois le nommer, il s'est écrié: «Bientôt on voudra nous faire croire qu'un morceau de toile sur lequel on a barbouillé de la couleur pendant quinze jours est un chef-d'œuvre digne de consacrer la mémoire d'un prince!». ¹⁰

La critique ne porte pas tant sur les sujets mais sur les coups de pinceaux libres, sur le style non fini de la nouvelle génération («facilité trompeuse» «barbouillé»), ce qui est exactement l'aspect qui sépare un artiste comme Girodet de Delacroix. Cependant il faut réfléchir sur le fait que Gros consacre Girodet comme le peintre de la résistance néoclassique, ce qui est une image fausse et trompeuse puisqu'elle efface tout le côté expérimental du peintre et qui est visible, comme je l'ai déjà dit, jusqu'au Salon de 1819. Or, il faut imaginer que Delacroix assista au discours de Gros. Delécluze rappelle dans son *Journal* que Louis-François Bertin de Vaux lui fit remarquer que des artistes 'dissidents' présents à l'enterrement furent contrariés par ces mots: «le petit nombre des dissidents parmi lesquels se trouvaient Scheffer, Sigalon, Delacroix et autres ont marqué leur mécontentement». ¹¹ Ce témoignage précieux révèle les raisons qui menèrent Delacroix à repenser au *Pygmalion et Galathée* en 1824 en de termes féroce­ment parodiques. Le sens de culpabilité et d'impuissance devant l'avancée d'une nouvelle génération, pour laquelle ses batailles de l'époque de l'Empire constituaient un exemple, poussa Gros à extrémiser dans son discours funèbre le côté classiciste de Girodet, annulant son visage expérimental et anticlassique. Dans son poème, Delacroix s'en prenait justement à ce visage, ou mieux à ce qu'il représentait face à des nouvelles formes d'expression artistique. Ce n'était pas seulement la toile de 1819 à être visée dans son poème, mais l'ensemble de l'art néoclassique. A cette époque, la vision que Delacroix avait de la peinture était déjà complètement orientée vers les mouvements des masses, la qualité matérielle et expressive de la couleur, la force des expressions: des aspects qu'il considérait cruciaux dans le processus artistique. De plus, suivant la route ouverte par le Romantisme révolutionnaire de Géricault, ¹² ce qui intéressait Delacroix était la capacité de la peinture à donner un visage aux tragédies contemporaines devant lesquels les moyens expressifs de l'art néoclassique paraissaient complètement inadaptés et montraient toutes leurs limites.

Le Girodet de la Révolte du Caire et Delacroix

Pourtant, l'aspect expérimental et anticlassique de Girodet ne pouvait pas laisser indifférent Delacroix. C'est justement dans le terrain de l'exploration de formes picturales fortement expressives, de mises en scènes dramatiques et mouvementées, de l'attraction pour l'exotisme et la couleur vive que Delacroix pouvait rencontrer le peintre de Montargis. C'est pourquoi en 1824 le peintre pouvait d'un côté blâmer la toile de 1819 et de l'autre côté apprécier la *Révolte du Caire* (fig. 2). Le 11 avril 1824, il rappelle dans son *Journal*: «Au Luxembourg, Révoltés de Caire, plein de vigueur, grand style». ¹³ La vigueur était la qualité que le même Delacroix aurait remarquée et appréciée deux ans plus tard, en 1826, chez Gros. ¹⁴ Et la vigueur était justement ce que



2. Anne-Louis Girodet, *Révolte du Caire*, 1810, Versailles, Musée National du Château (inv.: MV1497). © RMN-Grand Palais / Dist. Foto SCALA, Firenze. Photographer: Daniel Arnaudet / Jean Schormans.

le peintre de Montargis louait chez son collègue, qu'il appréciait beaucoup au point de lui dédier un poème sur les *Pestifères de Jaffa* et de défendre *La Bataille d'Aboukir* (fig. 3) dans son livret *La critique des critiques* de 1806, où il compare son collègue à Charles Le Brun, notamment à sa *Bataille des Arbèles* (1669).¹⁵ Il est assez significatif que ce texte, écrit par Girodet pour se défendre des critiques qui furent adressées à son spectaculaire et anticlassique *Déluge*, contienne aussi une défense de son collègue et ami: il était bien conscient que, de façon différente, les deux ouvrages marquaient une forte nouveauté au Salon de 1806, capable de faire vaciller dans les fondements les idées wincelmanniennes et lessinghiennes, centrées sur une beauté idéalisée qui refuse tout élément trop expressif et mouvementé. Selon Girodet Le Brun serait inférieur à Gros pour la couleur, le dessin, la force et la vérité d'expression. En particulier, il saisit l'aspect original et même potentiellement explosif de l'utilisation de la couleur chez Gros. Il souligne que si la couleur de Le Brun est «lourde, terne, monotone, généralement tirant sur la brique», celle de Gros est «chaude, transparente, variée», l'artiste tient «le milieu entre Rubens et Paul Véronèse, et lorsqu'il sera mort, on ne le trouvera peut-être inférieur à aucun de ces deux illustres rivaux» et si «la fougue de son pinceau l'entraînât quelquefois dans des tons trop brillants», ce défaut est pour Girodet meilleur que le défaut opposé. En outre le pinceau de Le Brun est souvent «mou, empesé, je dirais presque nonchalant», celui du peintre d'Aboukir est «plein de verve, brillant et facile, et tout cela sans manière, sans exagération et sans prétention». Dans une lettre à Antoine-Claude Pannetier de 1806 toujours sur la toile de Gros, Girodet souligna:

ni le sujet, ni l'effet, ni l'exécution n'ont rien de commun: on le regarde avec raison comme une magnifique chose, et les batailles de Lebrun paraissent bien froides à

côté. Quelques-uns lui reprochent de la confusion et de manquer de masses; mais, dans une mêlée en plein soleil, il est difficile, je crois, de voir dans la nature des effets d'intérieur. Chaque chose a sa place; d'ailleurs il faut bien que la critique s'exerce. Nos deux tableaux sont ceux qui, parmi les grandes dimensions, fixer le plus d'attention.¹⁶

Il est évident que dans la *Révolte du Caire* Girodet chercha à émuler Gros, artiste que d'ailleurs Delacroix appréciera beaucoup nonobstant ses mots très durs vers les romantiques.¹⁷ En particulier, comme l'a bien remarqué Sidonie Lemeux-Fraitot,¹⁸ Girodet a utilisé dans son tableau une solution adoptée par Gros dans la *Bataille d'Aboukir*, voire une scène dominée par le rôle principal attribué à deux protagonistes, Joachim Murat et le pacha Romélie. Or, comme la *Révolte du Caire* ne fut pas un fait historique avec des épisodes qui pouvaient susciter un intérêt d'un point de vue pictural, Girodet décida d'inventer lui-même un épisode principal avec deux protagonistes comme dans la toile de Gros: dans la scène en effet on distingue deux personnages anonymes, un officier de hussard, habillé avec son uniforme, et un mamelouk dénudé, qui sont positionnés de façon à créer deux diagonales parallèles qui se détachent de la foule. Ce qui est remarquable aussi est le jeu de contraste créé par Girodet entre beauté idéale et expression très poussée dans le même tableau: d'une part le pacha et la tête tranchée sont des emblèmes d'une beauté winckelmanienne, éphébique, avec les traits du visage détendus et sereins (le calme de la mort), d'autre part le noir qui tient la tête et le mamelouk ont des expressions très poussées qui dépassent l'esthétique néoclassique.¹⁹ Donc on voit la beauté et en même temps sa négation, le Néoclassicisme et sa destruction: l'un à côté de l'autre. Pour le dire encore mieux, on assiste à la mort de la beauté idéale: car ces figures winckelmanniennes sont véritablement mortes, comme si la beauté n'était pas possible que dans cet état extrême de passivité qui est la mort, mais inadaptée là où il y a vie, lutte, effort. Chez Girodet, d'ailleurs, il y a dans d'autres cas cette opposition: dans le *Déluge*, par exemple, la femme, morte ou évanouie et belle d'une beauté raphaélesque (elle reçut des éloges par le public du Salon de 1806), constitue un contraste très fort avec l'homme dont l'expressivité michelangelesque choqua les contemporains. Une étude (fig. 4) pour la *Révolte*, conservée à Avallon, présente la tête tranchée deux fois: une première fois, les traits sont fortement marqués par la douleur, une deuxième à côté, à droite, le visage a un aspect beaucoup plus serein. Girodet a donc sublimé la douleur en beauté afin de créer un contraste entre la sérénité de la figure morte et l'expressivité poussée du noir.²⁰



3. Antoine-Jean Gros, *La bataille d'Aboukir*, 1806, Versailles, Musée National du Château (inv.: MV2276). ©RMN-Grand Palais / Dist. Foto SCALA, Firenze. Photographer: Franck Raux.

4. Anne-Louis Girodet, *Etude pour la Révolte du Caire*, Avallon, Musée de l'Avallonnais. © Ville d'Avallon - Musée de l'Avallonnais Jean Després, photo: Gérard Deroude.



L'aspect moderne de la toile de 1810 est évident lorsqu'on fait l'analyse de la différente perception que de cette oeuvre eurent les partisans du classicisme et la génération romantique. Landon par exemple souligne le «fracas» d'une scène dominée par le «horror vacui»: «au premier aspect, et les critiques en on fait l'observation, on trouve dans ce tableau un peu de fracas (défaut que toutefois n'est pas ordinaire à un artiste cité pour la sagesse et la pureté de ses conceptions); ses personnages semblent trop pressés les uns contre les autres, et se mêlent avec une sorte de confusion».²¹ Guizot critique la figure du noir que Girodet aurait dû ennoblir à la place d'en souligner la laideur:²²

enfin ce devant du tableau n'offroit qu'un heureux mélange d'objets terribles et d'objets touchans, si un nègre accroupi, embrassant, pour se soutenir, la cuisse de l'Arabe, inutile à l'action, et tenant d'une main une tête sanglante, n'en rompoit l'unité et n'en augmentoit sans motif l'horreur. Pourquoi M. Girodet, qui a fait plusieurs changemens à son tableau depuis l'ouverture du salon, n'en a-t-il pas aussi retranché cette hideuse figure? Elle en gâte l'effet en rendant horrible ce qui, sans elle, ne seroit que terrible.

Guizot remarque ensuite que l'erreur de Girodet a été de «négliger» la beauté, qui est selon le philosophe allemand Lessing le but de l'art visuel, et critique comme Landon l'effet de confusion de même que la présence d'«expressions outrées» qui finissent par redimensionner la beauté:

l'artiste a embarrassé la composition de figures inutiles; parce que les plans de derrière, à la droite du spectateur, sont surchargés d'armes, de mouvement, de combattans entassés, confondus, où l'œil se perd, se fatigue, et oublie d'admirer ce qu'il y a de vraiment admirable dans le plan de devant. Défavorablement prévenu, le spectateur trouve les expressions outrées; et comme la beauté leur est quelquefois sacrifiée, il se retire mécontent et injuste envers un homme de génie. Qu'arriveroit-il, au contraire, si M. Girodet eut mis dans sa composition plus d'ordre, de clarté, s'il en eut retranché des figures inutiles, s'il eut dégagé de la mêlée le côté de l'Arabe nu comme il en a dégagé celui du hussard français?²³

L'effet de confusion est de même blâmé par Denon:

emporté peut-être par son sujet, il a outrepassé le mouvement d'une révolte et la colère des révoltés. Il a plus entassé que distribué ses richesses et ses moyens, et, trompé par son esprit et son ardente imagination, sa composition reste sans effet, et n'obtiendra pas le succès que l'on est en droit d'attendre et qu'on exigera désormais de son grand talent.²⁴

En conclusion, la critique de matrice wincklemannienne et lessinghienne reprochait à Girodet la composition tumultueuse, la coexistence de la beauté avec la laideur, le goût pour les expressions outrées. Ces critiques nous aident à comprendre ce que d'un point de vue néoclassique n'était pas acceptable dans ce tableau, faisant ainsi ressortir ces éléments d'originalité qui ont pu plaire à la génération suivante. En effet Géricault, Stendhal, Delacroix, firent des éloges de la *Révolte* exactement pour les mêmes raisons pour lesquelles les classicistes mentionnés lui faisaient des reproches. C'est une question de regards: la toile a un aspect original qui plait aux romantiques et déplaît aux néo-classiques. Stendhal commenta:

Les Révoltés du Caire, de Girodet, sont extrêmement énergiques. Figure-toi un nid de vipères qu'on découvre en changeant de place un ancien vase, on a peine à s'ouvrir le même corps, si l'on le regarde longtemps, il fait aller les yeux. Voilà l'effet de la Révolte du Caire. Du reste, deux ou trois superbes têtes de fureur. C'est l'A, B, C de l'expression.²⁵

Selon un témoignage reporté par le biographe de Géricault Clément, M. Monfort aurait demandé au peintre son avis sur la *Révolte* et il aurait répondu «Oh! C'est très beau» et «me citant avec éloges plusieurs des figures de cet ouvrage, il ajouta: "C'est encore plus *Turc* que Gros"».²⁶

Mais il n'y a pas que les mots: Géricault et Delacroix étudièrent la *Révolte* avec une certaine attention. Le premier (fig. 5) non seulement interpréta l'effet de la foule, le mouvement de masse, mais concentra aussi son attention sur le noir (fig. 6), ce qui est assez significatif parce qu'il s'intéressa justement à ce qui avait été objet de critiques du côté néoclassique, ce même côté qui critiquera le *Radeau de la Méduse*.²⁷ De plus, tenu compte de l'engagement humanitaire et politique de Géricault envers la cause de l'abolition de l'esclavage et de la fraternité entre tous les hommes, magnifiquement étudié par Bruno Chenique²⁸, ce choix acquiert un sens très fort, une sorte d'anticipation de l'une des caractéristiques de l'art du peintre. Delacroix, de son côté, s'intéressa surtout à des détails de costume et à une figure vue de dos (fig. 7). Dans la même année 1824, l'existence de deux références de Delacroix à Girodet, l'une extrêmement négative et l'autre positive, est une épreuve fulgurante de la dichotomie de la carrière de Girodet: néoclassique et romantique en même temps, si l'on veut continuer à utiliser ces étiquettes.

L'originalité et le choix du sujet pour Girodet

Ce qui pouvait rendre le peintre de Montargis intéressant pour un artiste comme Delacroix était sûrement lié à son désir d'être original qui l'a poursuivi pendant toute sa vie. Or, l'originalité n'est pas une valeur absolue, mais relative au système de référence dans lequel on se positionne. Lorsque Girodet à Rome chercha à se détacher de son maître David et à devenir «original» avec son *Endymion*, comme il dit dans des lettres à son tuteur Trioson, il le fut sûrement par rapport à son maître, mais il le fut moins par rapport au contexte italien avec ses références à Canova et à Correggio et d'ailleurs l'ouvrage s'inscrit parfaitement dans le cadre de la culture néoclassique européenne. Cette envie d'être original, de déclarer dans certaines œuvres et de nier, dans d'autres, le modèle classique, fait prendre à Girodet une route

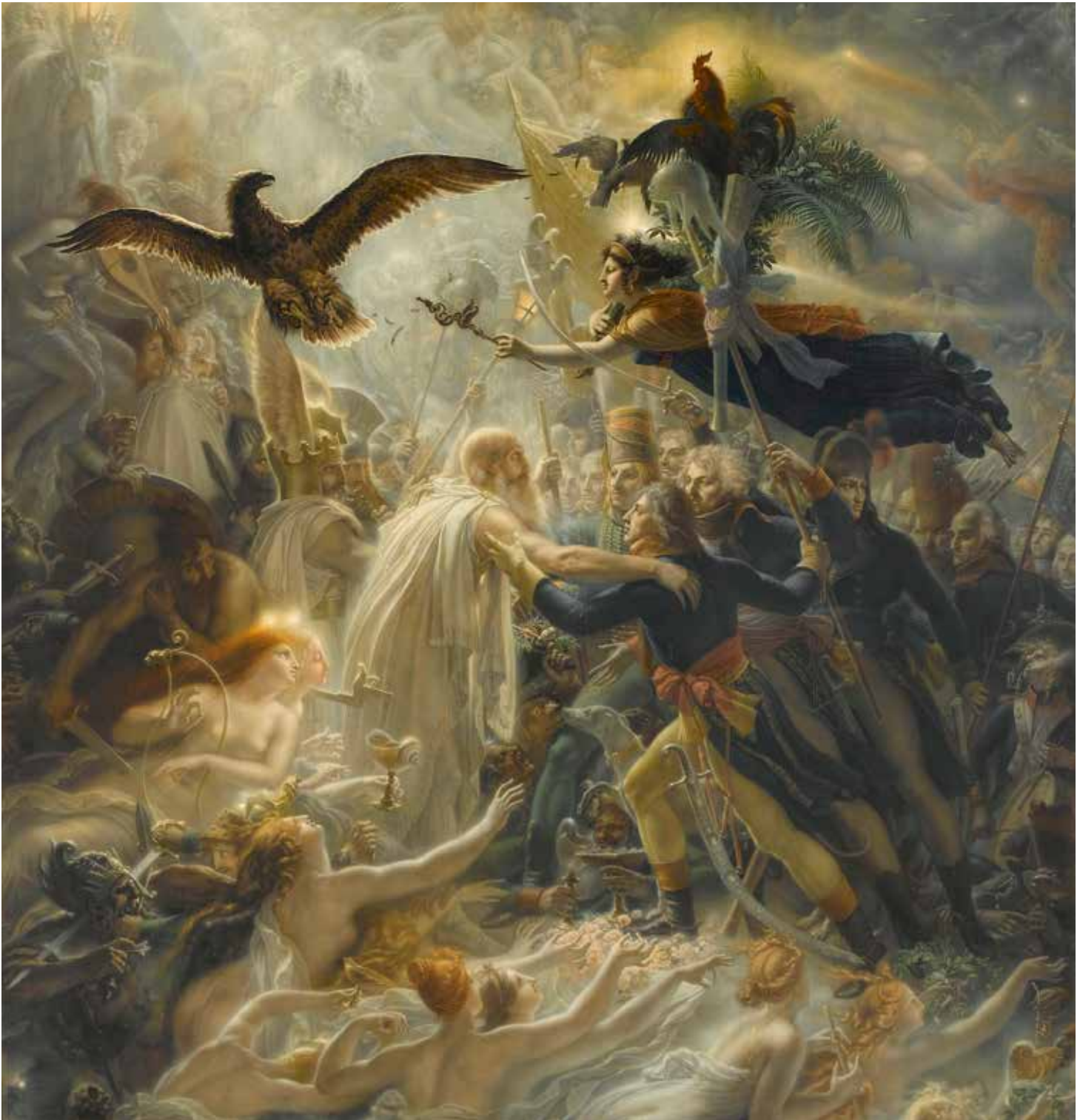


5. Théodore Géricault, d'après la *Révolte du Caire*, Bayonne, Musée Helleu-Bonnat (inv.: NI702r; AI2023r). © RMN-Grand Palais / Dist. Foto SCALA, Firenze. Photographe: René-Gabriel Ojeda.

6. Théodore Géricault, d'après la *Révolte du Caire*, détail du noir, Bayonne, Musée Helleu-Bonnat (inv.: NI803v; AI2124v). © RMN-Grand Palais / Dist. Foto SCALA, Firenze. Photographe: René-Gabriel Ojeda.

7. Eugène Delacroix, d'après la *Révolte du Caire*, Soldat oriental à terre et armes orientales, Paris, Louvre (inv.: Thierry Le Mage). © RMN-Grand Palais / Dist. Foto SCALA, Firenze.

parfois bizarre, parfois visionnaire, parfois pleine d'énergie et de couleur et c'est justement sur cette dernière route que Delacroix le rencontre. Il faut souligner que dans la plupart des cas l'originalité chez le peintre de Montargis est déclenchée par un sujet qui a un potentiel d'innovation parce que rare ou re-inventé par Girodet même comme ce fut le cas de l'*Ossian* (fig. 8), la toile peut-être la plus inouïe de la saison néoclassique française. Dans une lettre à Bernardin de Saint Pierre, écrite avant 1806, le peintre met clairement en relation l'originalité de son *Ossian* au fait que les sujets inspirés par les vers de McPherson n'ayant pas de tradition iconographique comme ceux gréco-romains, lui ont laissé une grande liberté d'interprétation en ce qui concerne les physionomies ou les effets de lumière.²⁹ Pour la *Révolte* c'est l'exotisme du sujet qui en quelque sorte autorise l'explosion des couleurs, la fougue des figures et la variété de physionomies et d'expressions. Cet exotisme lui permet de s'éloigner du modèle classique et d'expérimenter des formes expressives nouvelles. Girodet est bien conscient que l'originalité est tout à fait relative à des circonstances culturelles, comme le démontre un passage de son discours sur *L'originalité dans les arts du dessin* (1817),³⁰ là où il souligne que «la figure la plus étrangement originale, j'ai presque dit la plus ridicule, la plus effrayante même aux yeux non encore dépayés d'un nègre de l'Abyssinie ou d'un Tartare Calmouk, serait, par exemple, celle de l'Apollon du Belvedere».³¹ Pour la même raison, les costumes et les physionomies extra-européens suscitent un effet de nouveauté chez les européens et donnent l'opportunité à l'artiste de sortir des voies ordinaires. Coupin, le biographe de Girodet, souligne que pendant la réalisation de la toile «Son humeur était enjouée: il était entouré de mameloucks qui étaient, pour ainsi dire à demeure chez lui, et dont la beauté l'électrisait»,³² rajoutant que ces beautés extra-européennes «lui offraient l'avantage d'avoir été rarement traités».³³ Bien évidemment, cette recherche d'originalité, qui se nourrit aussi d'exotisme, révèle la relativisation du modèle classique, ce qui est le présupposé nécessaire pour l'esthétique romantique. Toutes les fois que l'Occident s'est adressé vers des cultures extra-européennes, ç'a été à la recherche de quelque chose de neuf, pour l'ennui d'une tradition bien connue, et pour une envie d'une originalité dans un «ailleurs» plus mystérieux et en général «différent», car ce qui est divers a un potentiel que les choses connues n'ont pas. Donc on comprend bien cette attirance et cet enthousiasme pour les «Turcs». De quelque sorte, Girodet avec des oeuvres comme l'*Ossian* et le *Déluge* n'a pas seulement été original par rapport au contexte culturel français – et les critiques négatives que ces deux toiles reçurent en sont la preuve – mais il a revendiqué la liberté de la peinture d'utiliser des sujets merveilleux ou terribles, contredisant ainsi les thèses de Lessing.³⁴ Selon le théoricien allemand l'art pictural a une identité purement spatiale donc son but est la beauté: c'est pourquoi l'artiste devrait se restreindre à des sujets statiques et pas trop expressifs. Par contre, la poésie pouvait, à son avis, utiliser des sujets mouvementés, terribles, très expressifs, et même laids grâce à son identité temporelle (lorsqu'on lit quelque chose de terrible ça dure quelques secondes car après elle sera suivi par une situation plus calme tandis que dans la peinture le terrible reste fixé à jamais). Girodet avec ses écrits et les ouvrages que je viens de citer s'oppose aux idées lessinghiennes qui eurent un certain succès en France après la publication en français du *Laokon* en 1802. Cette revendication de liberté de la peinture qui ne pas doit se limiter à une beauté idéale, et qui doit pouvoir se confronter avec tous les types de sujets, et surtout notamment ceux qui concernent le mal de la condition humaine comme le *Déluge*, est à la base du processus artistique de Delacroix. Or, ce dernier très probablement n'avait pas du tout conscience de la complexité de la pensée esthétique de Girodet: en 1824 il n'avait pas pu lire ses textes, qui seront publiés en 1829, et très probablement il lui échappait le sens idéologique et esthétique de l'*Ossian* ou du *Déluge*, dont presque vingt ans après



s'était perdu l'effet choquant. Mais justement la *Révolution* avait, comme on a vu, des aspects que le regard de Delacroix pouvait comprendre et apprécier, et qui étaient, comme on l'a vu, critiqués par le parti classiciste qui utilisait Lessing comme point de référence (Guizot, d'ailleurs, le cite carrément). Il y a cependant un élément qui rend Girodet inconciliable avec Delacroix et c'est la technique picturale. Celle du premier est souvent très lisse, finie, avec une grande importance du dessin. Bien sûr, il y a des écarts. Une partie des dessins ossianiques (fig. 9) où le jeu d'ombre et lumière, d'évanescence des corps détruit l'idée de forme finie, ou les coups de couleur vive et dense du Mustapha, qui pouvait bien plaire à Delacroix. Mais ces écarts, comme

8. Anne-Louis Girodet, *Ossian*, Malmaison, Musée National du Château (inv.: MM.40.47.6955). © RMN-Grand Palais / Dist. Foto SCALA, Firenze. Photographer: Franck Raux.



l'explosion de la couleur dans la *Révolte*, sont la conséquence d'un choix de sujet original. Chez Delacroix, à l'inverse le côté matériel du faire pictural, la splendeur de la couleur sont toujours prioritaires. Il est utile de mentionner ici un commentaire d'un anonyme clairement classiciste sur *Le combat du Giaour et du Pacha* (1826, fig. 10):

M. Delacroix commence évidemment à se moquer du public [...]. Ce jeune peintre paraît ignorer ou braver les règles de son art: il emploie les couleurs comme un maçon se sert du ciment, et son Combat de Giaour, d'après Lord Byron, et une véritable enseigne de cabaret. A peine le génie du peintre se montre-t-il dans l'ensemble des combattants et dans le mouvement qui les anime; il y a une idée, mais une idée ensevelie sous une croute.³⁵



9. Anne-Louis Girodet, *La mort de Ossian*, Montargis, Musée Girodet. (inv. 971.16). © F. Lauginie / Musée Girodet.

10. Eugène Delacroix, *Le combat du Jaour et du Pacha*, 1826, Chicago, The Art Institute of Chicago (inv.: 1962.966). © The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY / Scala, Firenze.

En effet l'un des aspects qui frappe le plus dans cette toile est la splendeur de la couleur, sa vibration, surtout sur les manteaux blancs, une vibration matérielle qui détruit le dessin et ouvre la forme à la lumière et au transitoire, ce qui d'un point de vue néoclassique est inacceptable.

Or, pour Delacroix c'est justement dans ce côté matériel que consiste la magie de la peinture qu'on ne peut pas comparer à la littérature soit au langage verbal. C'est une idée déjà bien enracinée dans sa pensée esthétique dans les années Vingt. Le 8 octobre 1822 il écrit³⁶

Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai pas écrit une pensée. C'est ce qu'ils disent, Qu'ils sont simples! Ils ôtent à la peinture tous ses avantages. L'écrivain dit presque tout pour être compris. Dans la peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celui du spectateur: il voit des figures, de la nature extérieure; mais il pense intérieurement, de la vraie pensée qui est commune aux hommes: à laquelle quelques-uns donnent un corps en l'écrivant, mais en altérant son essence déliée. Aussi les esprits grossiers sont plus émus des écrivains que des musiciens ou des peintres. – L'art du peintre est d'autant plus intime au cœur de l'homme qu'il paraît plus matériel; car chez lui, comme dans la nature extérieure, la

part est faite franchement à ce qui est fini et à ce qui est infini; c'est-à-dire à ce que l'âme trouve qui la remue intérieurement dans les objets qui ne frappent que les sens.

Cette idée d'autonomie expressive de la peinture par rapport au langage verbal et de l'importance cruciale du côté matériel, de la main, du geste, ébauchée dans cette pensée juvénile, sera développée par Delacroix dans les années suivantes. C'est ainsi que par exemple le 12 février 1857 il fera un commentaire sur l'école davidienne qui nous aide à posteriori à comprendre encore mieux son refus du *Pygmalion* de Girodet:

Le malheur des tableaux de David et de son école est de manquer de cette qualité précieuse sans laquelle le reste est imparfait et presque inutile. On peut y admirer un grand dessin, quelquefois de l'ordonnance comme dans Gérard, de la grandeur, de la fougue ou du pathétique comme dans Girodet, un vrai gout antique chez David lui-même dans les Sabines, par exemple: mais le charme que la main de l'ouvrier ajoute à tous ces mérites est absent de leurs ouvrages et les place au-dessous de ceux des grands maîtres consacrés. Prud'hon est le seul peintre de cette époque dont l'exécution soit égale à l'idée et qui plaise par ce côté du talent qu'on appelle la partie matérielle, mais qui est, quoi qu'on en dise, toute sentimentale, toute idéale comme la conception elle-même, qu'elle doit compléter nécessairement.³⁷

Chez Delacroix dès des années vingt il y a une claire conscience qu'au de là de l'inspiration littéraire, ce qui est fondamental est le langage de la peinture, son langage visuel, fait par la touche, les couleurs, les lignes, cette signature spécifique qui vient de la main de l'artiste et de la matérialité de l'acte pictural, c'est là le sens le plus profond et magique de cet art. Ce n'est pas tant le sujet qui déclenche l'originalité, comme chez Girodet, mais la capacité du langage visuel de l'artiste à transformer ce qui est verbal en quelque chose d'indicible et matériel qui capture d'abord le regard. «La main de l'ouvrier» écrit Delacroix: le mot «ouvrier» rappelle une lettre du jeune Girodet à Trisson du 19 avril 1791 dans laquelle le peintre déclare à propos de l'*Endymion*, sur lequel il travaillait à Rome, son «désir de faire quelque chose de *neuf* et qui ne sentit pas simplement de *l'ouvrier*»:³⁸ une phrase qui montre que dès sa jeunesse Girodet a visé une peinture de concept, une peinture de l'idée, bien loin de tout ce qui est matériel. Chez lui, il y a toujours une approche cérébrale, intellectuelle au processus artistique. Le côté magique et ineffable de la matière picturale, qui sera si important pour Delacroix, ne l'intéresse pas, ou si cela l'intéresse c'est dans le cadre d'une expérimentation d'originalité comme dans les dessins ossianiques ou dans les études pour la *Révolution*. Il cherche toujours à démonter quelque chose, à s'écarter des autres, à les émuler. Comme le souligne Quatremère de Quincy, Girodet vit dans une phase cruciale de l'histoire de l'art dans laquelle le rapport entre l'artiste et la société s'ébranle, les oeuvres commencent à perdre leur destination sociale et cette nouvelle liberté provoque, chez notre peintre, un retour obsessionnel sur soi-même, sur ce désir d'être original et l'entraîne dans un intellectualisme féroce. Dans cette lutte sans cesse pour dépasser soi-même et les autres, l'artiste se débatte entre des routes anciennes et nouvelles, sans arriver à faire un choix définitif. Quatremère écrit que notre peintre a pu offrir «ce miroir où viendront se peindre le génie de son époque, se retracer les vicissitudes et le travers du goût, les fausses directions, les changemens de position, de vues et d'ambition qui ont fait la carrière des beaux-arts».³⁹ Mais ce sont justement ses contradictions qui rendent Girodet si intéressant et nous permettent d'avoir une vision plus ouverte et complexe de cette saison culturelle. Parce que dans les artistes nous ne cherchons pas la cohérence, mais la richesse et les aspects problématiques, qui nous les rendent aussi plus humains.

¹ G. Levitine, *Girodet-Trioson: an iconographical study*, PhD Thesis, Harvard University, 1952, Garland, New York 1978; S. Nevison Brown, *Girodet: a contradictory career*, PhD Thesis, Courtauld Institute of art, University of London, London 1980.

² Je me borne à citer les études qui ont marqué le début d'une importante vague d'études sur Girodet: S. Lemeux-Fraitot, *Ult poeta pictor. Les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824)*, thèse de doctorat, Paris I, 2003; S. Lemeux-Fraitot, *Alfred de Vigny et Anne Louis Girodet-Trioson: un dialogue entre poésie et peinture*, dans «Association des Amis de Alfred de Vigny», 28, 1999, pp. 53 e sgg.; S. Lemeux-Fraitot, *Géricault mesuré à Girodet, ou le Salon de 1819*, dans «La Méduse. Feuille d'information de l'Association des Amis de Géricault», 4, Décembre 1997, pp. 2-3; S. Belenger, dir. par, *Girodet, 1767-1824. L'album de l'exposition*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre 2005-2006), RMN / Galimard, Paris 2005; B. Chenique, *La vie d'Anne-Louis Girodet de Roussy, dit Girodet-Trioson. Essai de biochronologie*, DVD dans Belenger, *Girodet, 1767-1824* cit.

³ Voir C. Savettieri, «Tutto è disperazione in questo dipinto». *Interpretazione del Déluge di Anne-Louis Girodet*, ETS, Pisa 2017.

⁴ R. Rosenblum, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra neoclassicismo e romanticismo*, La Nuova Italia, Rome 1984, p. 22.

⁵ B. Chenique, S. Lemeux-Fraitot, dir. par, *Girodet face à Géricault ou la bataille romantique du Salon de 1819*, catalogue d'exposition (Montargis, Musée Girodet, 12 octobre 2019 – 12 janvier 2020), Lienart, Paris 2019.

⁶ E. Delacroix, *Journal*, par M. Hannoosh, 2 voll., José Corti, Paris 2009, vol. I (*Livres bleus*), 1844-1846, p. 1648: «Vis donc! Respire donc! / Qu'attends tu, Galathée? / Pudique Nymphé, anime-toi. / L'existence en ton corps semble s'être arrêtée:

N'est-ce qu'un pale albâtre ou la chair que je voi [sic]? / Mais non: arrête encore, soulève ta paupière, / Vois pour qui l'on t'arrache à la profonde nuit; / Vois, dans tes lents progrès, ce gros œil qui te suit; / Si c'est là ton amant, autant rester de pierre. / Tu fais vivre un rocher, malin enfant d'amour; / Mais cet amant de glace, il veut vivre à son tour. / Il n'est encore que de matière. / Est-ce une illusion! Le spectateur transi, / Chef d'œuvre en t'admirant, sent changer sa nature. / Voilà que je m'endors: me voilà marbre aussi! / O puissance de la peinture». Voir C. Savettieri, *Delacroix contre Girodet. Autour d'un poème méconnu*, dans «Annali di Storia della critica d'arte», 2020, pp. 207-221.

⁷ *Ibi*.

⁸ E.J. Delécluze, *Journal*, Paris 1948, pp. 62-63. Voir Chenique, *La vie d'Anne-Louis Girodet de Roussy, dit Girodet-Trioson* cit., p. 1134.

⁹ Lettre d'Etienne-Barthélemy Garnier à Jean Baptiste François Désoria, Paris, [mardi] 14

décembre 1824, mentionnée par Chenique, *La vie d'Anne-Louis Girodet de Roussy, dit Girodet-Trioson* cit., p. 1135.

¹⁰ Delécluze, *Journal* cit., pp. 63-64.

¹¹ *Ibidem*. Voir Chenique, *La vie d'Anne-Louis Girodet de Roussy, dit Girodet-Trioson* cit.

¹² Voir B. Chenique, *Géricault-Delacroix. La "Barque de Dante" ou la naissance du romantisme révolutionnaire*, L'Échoppe, Paris 2015.

¹³ Delacroix, *Journal* cit., vol. I, p. 137.

¹⁴ E. Delacroix, Gros, dans «Revue des deux mondes», 1 septembre 1848, pp. 649-673, en part. p. 656.

¹⁵ A.L. Girodet, *La critique des critiques du Salon de 1806*, Paris 1806, pp. 37-39. Sur les batailles de Gros voir V. Bajou, *La guerre nue: la peur, la haine et la tristesse*, dans S. Lemeux-Fraitot, dir. par, *Delacroix et le duel romantique*, Le Passage, Paris 2021, pp. 9-17.

¹⁶ A.L. Girodet, *Correspondence*, dans P.A. Coupin, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*, Renouard, Paris 1829, vol. II, p. 327.

¹⁷ Delacroix, *Journal* cit., vol. II (*Cahier autobiographique, 1853-1860*), pp. 1738-1739. Pour l'appréciation de Gros voir aussi *Ibi*, vol. I, p. 447, 1 juin 1849 «Très frappé surtout de Gros et surtout de la Bataille d'Eylau. Tout n'en plaît à présent. Il est plus maître que dans *Jaffa*; l'exécution est plus libre»; vol. I, p. 695, 20 octobre 1853; p. 1073, 15 janvier 1857; vol. II (*Notes sur Gros 1848*), pp. 1681-1682.

¹⁸ S. Lemeux-Fraitot, *De la Révolte du Caire de Girodet au duel du Giaour de Delacroix, la fureur de vivre*, dans Lemeux-Fraitot, *Delacroix et le duel romantique* cit., p. 21.

¹⁹ Savettieri, «Tutto è disperazione in questo dipinto» cit., pp. 128-130.

²⁰ Le même processus avec la réplique de la tête dans le dessin représentant la mort de Phèdre, conservé au Louvre, voir R. Michel, *Le Beau idéal ou l'art du concept*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 17 Octobre – 31 Décembre 1989). RMN, Paris 1989, pp. 93-95, et n. 55, p. 153.

²¹ C.P. Landon, *Annales du Musée, Salon de 1810*, Pillet Aîné, Paris 1829, pp. 59-60.

²² F.P.-G. Guizot, *De l'état des beaux-arts en France et du Salon de 1810*, Chez Maradan Libraire, Paris 1810, pp. 18-19.

²³ *Ibi*, pp. 105-106.

²⁴ D.V. Denon, *Rapport à l'empereur sur le salon de 1810*, annexe dans J. Chatelain, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Librairie académique Perrin, Paris 1973, pp. 327-332, en part. p. 318.

²⁵ V. Del Litto, E. Kanceff, dir. par, *Le journal de voyage de Stendhal*, actes du colloque (Grenoble, 1986), Slatkine, Genève-Paris 1986, tome III, 10 Novembre 1810, *Exposition de 1810*, p. 71.

²⁶ Ch. Clément, *Géricault étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Didier et Cie Libraires-Éditeurs, Paris 1879³, p. 257.

²⁷ B. Chenique, *Les enjeux de la bataille roman-*

tique du Salon de 1819. Géricault face à Girodet, dans Chenique, Lemeux-Fraitot, *Girodet face à Géricault ou la bataille romantique du Salon de 1819* cit., pp. 41-89.

²⁸ B. Chenique, *Citoyens du Monde. Noirs et Orientaux de Géricault*, Lienart, Paris 2020.

²⁹ Girodet, *Correspondence* cit., vol. II, pp. 277-281. Voir Savettieri, "Tutto è disperazione in questo dipinto" cit., pp. 23-32.

³⁰ A.L. Girodet, *De l'originalité dans les arts du dessin*, dans Coupin, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson* cit., vol. II, pp. 198-199.

³¹ *Ibidem*.

³² P.A. Coupin, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Girodet*, dans Coupin, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson* cit., vol. I, p. XVIII.

³³ *Ibi*, vol. I, p. XLV.

³⁴ Savettieri, "Tutto è disperazione in questo dipinto" cit., pp. 100-102.

³⁵ Anonyme, *Deuxième exposition au profit des Grecs*, dans «L'écho du soir», première année, 1, 31 juillet 1826, p. 2. Voir G. Hallé, *Le*

Combat du Giaour et du Pacha, dans *Un duel romantique. Le Giaour de Lord Byron par Delacroix*, par C. Bessède, G. Hallé, Le Passage, Paris 2020, pp. 103-104.

³⁶ Delacroix, *Journal* cit., vol. I, p. 90.

³⁷ *Ibi*, p. 1107.

³⁸ Girodet, *Correspondence* cit., p. 387.

³⁹ A.C. Quatremère de Quincy, *Éloge historique de M. Girodet lu à la séance publique de l'Académie royale des Beaux-Arts le samedi 1 octobre 1825*, dans *Recueil de Notices Historiques lues dans les séances publiques de l'Académie Royale des Beaux-Arts à l'Institut. Par Quatremère de Quincy*, Adrien Le Clere et Cie Imprimeurs-Libraires, Paris 1834, p. 308. Voir J.R. Manton, *L'empire des Fins. Théorie de la commande selon Quatremère de Quincy: le cas de Girodet*, dans *Les fins de la peinture*, textes réunis par René Démoris, actes du colloque organisé par le centre de Recherche Littérature et Arts Visuel (Paris, 9-11 Mars, 1989), Éditions Desjonquères, Paris 1990, pp. 75-86.

Summary

The article focuses on the relationship between the neoclassical painter Anne-Louis Girodet et Eugène Delacroix, the most important romantic painter in France. The aim is to demonstrate the complexity of this relationship, that is not an opposition between Neoclassicism and Romanticism. In fact, Delacroix was interesting in the orientalist production of Girodet in which expressivity and colors are very important, for instance *la Révolte du Caire* (1808).

1915: il viaggio di Marcello Piacentini negli Stati Uniti

Paolo Bolpagni e Raffaele Piero Galli

In collaborazione con l'ingegner Giacomo Giobbe, nel 1914-1915 Marcello Piacentini progetta la Cittadella Italiana per la *Panama-Pacific International Exposition 1915* di San Francisco (fig. 1), dove si reca in un viaggio che, pur poco considerato dalle analisi storico-critiche,¹ si rivelerà foriero di spunti per la sua formazione. È possibile ricostruirne l'itinerario sulla base delle lettere spedite dagli Stati Uniti conservate nell'archivio dell'Università degli Studi di Firenze.² L'obiettivo di questo contributo è quindi quello di indagare ciò che Piacentini vide, anche sulla scorta di immagini d'epoca relative ai paesaggi urbani in cui il giovane architetto poté imbattersi nel 1915.

Prima della partenza, è fitta la corrispondenza con le maestranze americane: si tratta soprattutto di aggiornamenti sullo stato dei lavori e di fotografie dal cantiere.³

La trasferta intercontinentale, a meno di un anno dal matrimonio con l'artista Matilde Festa, esponente della Secessione romana, coincide anche con un viaggio di nozze davvero fuori dal comune, benché lungo e faticoso. Si situa mentre i venti bellici già spirano impetuosi, con il primo conflitto mondiale cominciato il 28 luglio 1914 e l'Italia che vi entrerà il 24 maggio 1915, proprio mentre i coniugi saranno in territorio statunitense dopo l'inaugurazione del padiglione italiano (gli USA, invece, attenderanno l'aprile del 1917 per dichiarare guerra alla Germania).

Insieme con la moglie Matilde Festa e un gruppo di tecnici e maestranze, il 23 febbraio 1915 (come da documento d'imbarco oggi reperibile nell'archivio digitalizzato di Ellis Island) Piacentini, allora trentatreenne, salpa da Napoli alla volta di New York, per andare a seguire a San Francisco la costruzione della Cittadella all'esposizione mondiale indetta per celebrare il completamento del canale di Panama e la 'scoperta' dell'Oceano Pacifico. Lo ha preceduto negli Stati Uniti Ernesto Nathan, ex sindaco di Roma, nominato commissario per l'esposizione all'inizio del 1914 dal ministro dell'agricoltura Francesco Saverio Nitti.⁴

Il 1° marzo i coniugi inviano un telegramma dalla 'Duca degli Abruzzi', per informare Pio Piacentini, padre di Marcello, che tutto procede bene e che il viaggio è splendido.⁵ Si conserva una fotografia che ritrae l'architetto disteso sul ponte del piroscafo. La coppia, a bordo del transatlantico della Navigazione Generale Italiana, approda a New York il 7 marzo.



1. Simulazione grafica a colori, su una fotografia panoramica in bianco e nero, della *Panama-Pacific International Exposition 1915* di San Francisco in costruzione, in una cartolina del 1915. La Cittadella Italiana progettata da Marcello Piacentini s'intravede nell'angolo in basso a destra. Collezione privata.

Dopo lo sbarco, con la registrazione a Ellis Island, i coniugi hanno il tempo per visitare quella che in una lettera è definita «grande e marmorea biblioteca».⁶ Si tratta, con ogni probabilità, della New York Public Library della 5th Avenue, nel cuore di Manhattan, non lontano dagli altissimi grattacieli che avevano già allora raggiunto i duecento metri d'altezza (in Italia ci si arrivò soltanto fra il 2012 e il 2015, con le torri Unicredit e Allianz a Milano). Senza specificare a quali si riferisca, Piacentini afferma di aver ammirato quelle colossali strutture anche di notte, illuminate grazie all'elettricità.⁷

La sosta a New York è breve. La coppia prosegue in treno verso San Francisco. Nella lettera scritta da Chicago e datata 12 marzo 1915, indirizzata a Maria Piacentini, la descrizione delle città americane incontrate lungo il tragitto ferroviario – in particolare è menzionata Buffalo – è alquanto negativa. Marcello parla di una sola chiesa in pessimo stile inglese, in pietra e mattoni, attornata da milioni di casette tutte uguali, in legno, con una porta e una finestra (riporta anche uno schizzo prospettico):⁸ un'evidente generalizzazione, un po' pregiudiziale. Non cita, invece, quella mancata di grattacieli che a Buffalo superavano già all'epoca i cinquanta metri d'altezza. Fra di essi spiccava la General Electric Tower, inaugurata nel 1912, progettata da Esenwein & Johnson, ispirata all'antico faro di Alessandria d'Egitto e illuminata anche di notte, in una delle prime città – con New York – a essersi dotate di una moderna fornitura di energia elettrica.⁹

Nonostante l'apprezzamento per i grattacieli, il parere di Piacentini sul panorama architettonico americano, quale si può desumere dalle lettere spedite durante il viaggio, è spesso impietoso. Per esempio, disprezza la qualità dei materiali e certi accorgimenti tecnologici. A suo avviso a Chicago, come a New York, stazioni, banche e biblioteche sono rivestite in marmi mediocri, sia dentro sia fuori. Inoltre critica la scelta di dotare le case di scale in ferro che passano davanti a cornici, finestre e pilastri: funzionale a risolvere il problema del salvataggio delle persone durante gli incendi, per lui la soluzione è però antiestetica. Loda invece, in opposizione, le città tedesche, per il valore artistico e per la ricerca applicata alle costruzioni moderne, dimostrando una speciale predilezione.¹⁰

Con Marcello e Matilde, nel viaggio ferroviario *coast to coast*, ci sono anche lo scultore Ettore Ferrari, che «non sa niente e non gli importa niente di niente» (più avanti su di lui Piacentini cambierà parere), suo figlio Giordano Bruno, «un ragazzettaccio presuntuoso e stupidello», e Pieretto Bianco, che «bestemmia e parla soltanto di cibo» (questi ultimi due erano pittori); a salvarsi da simili giudizi impietosi è lo storico dell'arte Arduino Colasanti, l'unico che l'architetto definisce «attivo e simpatico».¹¹ Insomma, anche al di là della



2. Uno scorcio della Cittadella Italiana alla *Panama-Pacific International Exposition* 1915 di San Francisco, con una lunetta dipinta da Matilde Festa in stile neoquattrocentesco.

scomodità dei vagoni ferroviari, di cui si lamenterà soprattutto Matilde, la compagnia non è delle più affiatate.

La sosta di riposo a Chicago si limita a un solo giorno, sufficiente comunque per fare un giro della città, come dichiara Marcello nella lettera del 12 marzo. L'indomani i Piacentini proseguono per San Francisco, dove arrivano lunedì 15.

Il padiglione da allestire è, in realtà, un piccolo gruppo di edifici che cerca di riassumere l'italianità architettonica in un eclettismo patriottico. Anche Matilde Festa, che pure, a questa data, è orientata su uno stile differente, di postimpressionismo aggiornato, si piega al gusto dell'operazione, dipingendo in modi neoquattrocenteschi umbri, con episodi delle crociate, le lunette di un portico (fig. 2).

Inaugurata il 24 aprile 1915, la Cittadella Italiana vince l'unico Grand Prix dell'esposizione, su un totale di centodieci padiglioni internazionali,¹² a conferma della grande considerazione che gli statunitensi riservano all'arte e all'architettura d'oltreoceano.¹³ Un amore evidentemente non ricambiato, visto che, in una lettera al padre, spedita il 14 aprile 1915 da San Francisco, Piacentini lamenta la monotonia urbanistica delle città, il «non veder mai un palazzo o una casetta, vecchia o nuova, che dica qualche cosa di diverso (non dico artistica, sarebbe troppo!) non veder mai una strada diversa dalle altre, mai una cupola, una torre! una finestra arcuata, mai altro che rettangoli, cubi, cubi, cubi, neri, sudici, noiosi!».¹⁴

In verità l'esposizione internazionale è un tripudio di monumentalità di gusto europeo, con profusione di colonnati ed elementi decorativi, ma Piacentini si riferisce all'autentica realtà americana, al di là dell'effimera *Exposition 1915*. Forse c'è anche il desiderio di compiacere opportunisticamente il patriottismo del padre con aspre critiche all'architettura d'oltreoceano. Occorre inoltre considerare che, a quell'altezza cronologica, la costa occidentale degli Stati Uniti è in una fase di un po' frettolosa ricostruzione e «riscossa» dopo il disastroso terremoto del 18 aprile 1906.

Sarà intraprendendo il viaggio di rientro che Marcello Piacentini potrà forse osservare meglio le grandi architetture delle metropoli americane, in particolare di Chicago, New York e Washington, ma anche di Boston, Buffalo e Philadelphia.¹⁵ È un giro variegato, che dimostra la curiosità professionale di un Piacentini alle prese con le grandi costruzioni statunitensi, *in primis* con i grattacieli, tutt'altro che deluso da essi.

È specialmente a New York che i viaggiatori restano scioccati per l'eccezionale altezza degli *skyscrapers* e per le dimensioni volumetriche degli edifici, a iniziare dalla stazione ferroviaria di Manhattan, lo Hudson Terminal Building, sovrastato da spazi commerciali e uffici, con una superficie complessiva di 81.560 metri quadrati, aperto nel 1909 nello stesso luogo in cui sorgeranno le torri gemelle del World Trade Center, sostituite poi dal One World Trade Center di Daniel Libeskind. Il progetto di James Hollis Wells, in stile *Beaux-Arts*, superò per dimensioni l'Ellicott Square Building di Buffalo, ma, prima dell'arrivo di Piacentini, nel 1914 fu sopravanzato per superficie dal Manhattan Municipal Building (fig. 3) di William M. Kendall, grandioso palazzo eclettico di quaranta piani, con numerosi riferimenti decorativi all'architettura storica italiana, dalla volta di Palazzo Farnese al colonnato del Bernini.¹⁶

Occorre cercar di capire che cosa, al di là di quanto riferito nelle lettere spedite dagli Stati Uniti, Marcello Piacentini possa aver visto, trovandosi nelle vicinanze dei luoghi dove alloggiava. In effetti, riconsiderare alcune successive sue realizzazioni (pensiamo al Torrione dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni di piazza della Vittoria a Brescia, fig. 4) alla luce di quest'esperienza americana può forse contribuire a illuminare di ulteriore luce il lavoro di un architetto guardato in maniera un po' troppo univoca.

Andiamo con ordine, ricapitolando le tappe:



Fig. 3. Il Manhattan Municipal Building di William M. Kendall a New York (1914) in una cartolina d'epoca. Collezione privata.

Fig. 4. Il Torrione dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni di Marcello Piacentini a Brescia (1932) in una cartolina d'epoca. Collezione privata.

5. Il Singer Building di Ernest Flagg a New York (1908) in una cartolina d'epoca. Collezione privata.

6. Il Metropolitan Life Insurance Building di Napoleon LeBrun a New York (1909) in una cartolina d'epoca. Collezione privata.

7. Il Woolworth Building di Cass Gilbert a New York (1913, più alto edificio del mondo fino al 1930) in una cartolina d'epoca. Collezione privata.

- 7 marzo 1915: approdo a New York;
- 10 o 11 marzo: probabile arrivo a Chicago dopo due giorni di viaggio in treno;¹⁷
- 15 marzo: finalmente a San Francisco;
- 24 aprile: inaugurazione della Cittadella Italiana alla *Panama-Pacific International Exposition 1915* e attribuzione del Grand Prix a Piacentini;
- 28 maggio (dopo il sontuoso pasto in onore dell'architetto organizzato al Ristorante Il Trovatore di San Francisco il 24 maggio, di cui si conserva il menù, disegnato da Pieretto Bianco):¹⁸ partenza alla volta della costa orientale degli Stati Uniti, con tappe (alcune delle quali 'indiziarie') a Chicago, Buffalo, Boston, Philadelphia e Washington, fino all'arrivo, all'inizio di giugno, a New York;
- 5 giugno 1915: salpa in nave, sempre sulla 'Duca degli Abruzzi', da New York, con rotta verso Napoli, dove approderà il giorno 17.

Poco meno di tre mesi, dunque, gran parte dei quali trascorsi a San Francisco. Un'avventura che, già da subito, Piacentini giudica significativa, pur sotto il velo di un esibito scetticismo per la realtà statunitense: «[...] entusiasmo pochino: ce ne fu un poco a N.Y.! Il viaggio tuttavia è assai istruttivo, se non troppo divertente: è tutto un mondo, che le descrizioni mai spiegano affatto».¹⁹

Non sappiamo che cosa l'architetto vide a New York, né dopo l'arrivo sul suolo americano né alla vigilia della partenza. Fu colpito dai grattacieli, che definì, ancora 'a caldo', «ardimentosi e di grande effetto»,²⁰ ma non è noto su quali si appuntò il suo sguardo. Probabilmente sul Singer Building (fig. 5), di 187 metri, oggi non più esistente, ubicato nella centralissima Broadway, primo al mondo a superare i seicento piedi: una torre in stile *Beaux-Arts* progettata da Ernest Flagg, architetto che aveva studiato a Parigi. Fino al 1909 fu il più alto del mondo, superato nel dicembre di quell'anno dalla neorinascimentale Metropolitan Life Insurance Company Tower (o MET Life Tower, fig. 6) di Napoleon LeBrun, ispirata al campanile di San Marco a Venezia (che era crollato il 14 luglio 1902, poi ricostruito). Quasi di fronte a essa si ergeva – e c'è tuttora – il famoso Flatiron Building, inizialmente chiamato, dal nome del committente, Fuller Building, inaugurato nel 1902, opera di Daniel Burnham in collaborazione con John Wellborn Root.²¹ Terminato nell'aprile del 1913, a varcare ogni primato in fatto d'altezza fu, a

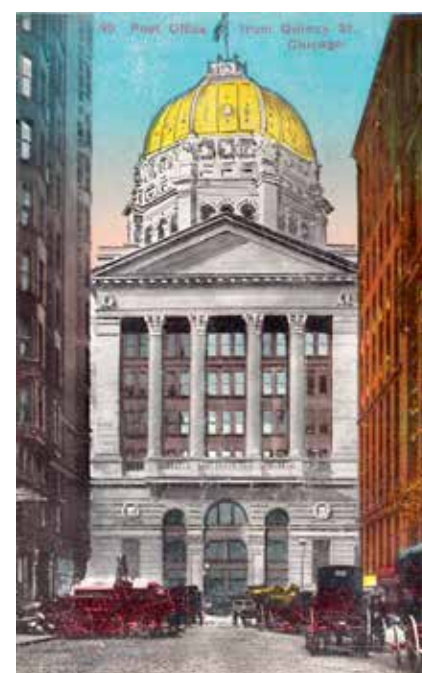


New York, il Woolworth Building (fig. 7): un parallelepipedo di base costituito da un blocco di venticinque piani, su cui si imposta una torre neogotica – quasi un analogo del *clocher-porche* – che tocca i 241 metri, decentrata sul prospetto corto della facciata principale: una disposizione dei corpi di fabbrica che conferisce un aspetto particolarmente monumentale, favorito dal progressivo schema ascensionale. Nel 1915 Piacentini certo non poté vedere l’American Radiator Company Building di Raymond Hood, che sarà inaugurato nel 1924, ma che va comunque segnalato perché, nel suo libro del 1930 *Architettura d’oggi*, lo incluse fra gli edifici degni di nota, con tanto di immagine in notturna.²²

In sostanza, ciò che conta è che, quando arriva a New York, Marcello Piacentini si trova di fronte a dimensioni di scala superiore rispetto a quelle di qualunque altra città. I tre grattacieli più alti sveltano a Manhattan fra una selva di torri ‘minori’ e di palazzi dalla mole impressionante, in un concerto stilistico eclettico, d’ispirazione soprattutto francese e italiana.

Della successiva tappa del viaggio abbiamo qualche testimonianza in più. A Chicago, all’andata, la coppia alloggia al Grand Pacific Hotel di Jackson Boulevard and Clark Street, come si evince dalla carta intestata della lettera del 12 marzo 1915. Progettato da William W. Boyington nel 1873 come ricostruzione di un precedente immobile distrutto dal grande incendio dell’ottobre del 1871, oggi non esiste più. L’isolato dove sorgeva è occupato dal neoclassico Continental Illinois Bank Building.²³ Nell’unica lettera inviata dalla metropoli situata sul Lago Michigan, Piacentini non fa cenno al fabbricato che sorgeva proprio accanto all’albergo. Si trattava di un colossale edificio delle poste, ossia dell’enorme Chicago Federal Building (fig. 8) di Henry Ives Cobb, completato nel 1905, che occupava tutto l’isolato della Federal Plaza, dove oggi c’è il Kluczynski Federal Building di Ludwig Mies van der Rohe. La sua alta cupola a base ottagonale, che copriva uno spazio pubblico centrale (la tipologia è paragonabile a quella delle gallerie commerciali tardo-ottocentesche di Milano e di Napoli), toccava i 91 metri; le facciate erano neoclassiche, con colonnati in ordine corinzio, ma l’insieme stava tra l’eclettico e il *Beaux-Arts*. Non era un grattacielo, ma all’epoca fu celebrato come un trionfo tecnologico per via dell’altissima struttura portante in metallo.²⁴ Piacentini dimostrerà poi di conoscere quest’edificio nel

8. (a + b) Il Federal Building di Henry Ives Cobb a Chicago (1905) rispettivamente in una fotografia di autore ignoto del 1910 circa e in una cartolina del 1915 (il Grand Pacific Hotel, dove soggiornò Piacentini, è visibile a sinistra nella fotografia, accanto al grande palazzo delle poste centrali). Collezione privata.



9. Lo Schiller Theater Building (poi Gar-
rick Theatre) di Louis Sullivan e Dank-
mar Adler a Chicago (1891) in una foto-
grafia di autore ignoto del 1900.



1921 sulle pagine della rivista «Architettura e Arti Decorative», all'interno di un articolo dove, scrivendo dei progettisti d'oltreoceano, menziona, fra una manciata d'esempi, anche la Posta Centrale di Chicago.²⁵ Nello stesso testo riporta un episodio che, pure ammettendo che sia reale e veritiero, potrebbe non essere avvenuto nel corso dei due brevi passaggi – all'andata e al ritorno lungo il tragitto tra New York e San Francisco – nella metropoli dell'Illinois, ricordando «un giovane architetto di Chicago al quale un giorno domandai la ragione di questo loro assenteismo nella ricerca di nuove forme», il quale gli avrebbe risposto: *«noi siamo pratici, queste fatiche le lasciamo fare agli europei. Quando la nuova Arte sarà trovata, noi la adotteremo immediatamente»*.²⁶ Piacentini, come anticipato, a giudicare dalla corrispondenza pare non essere conquistato dalla città: «N.Y. senza confronto migliore: gli *skyscrapers* sono ardimentosi e di grande effetto, specie di sera».²⁷ Eppure Chicago non era così 'inferiore' a New York, e l'albergo in cui l'architetto alloggiava era molto vicino niente meno che al primo grattacielo della storia: infatti, proprio alle spalle del Grand Pacific Hotel, all'angolo fra LaSalle e Adams

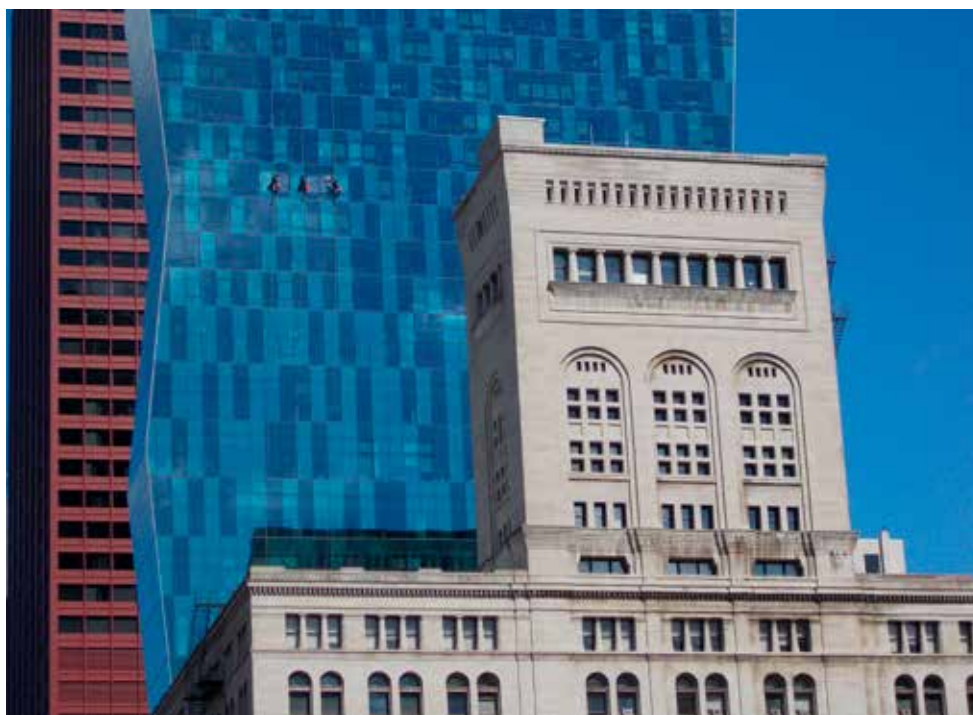


10. Il Masonic Temple di Daniel Hudson Burnham e John Wellborn Root a Chicago (1892) in una fotografia d'epoca di autore ignoto.

Street, sorgeva il celebre Home Insurance Building di William Le Baron Jenney (pioniere delle costruzioni a gabbia metallica con rivestimento storicista), del 1885. E sulla medesima LaSalle Street si affacciava il Rookery Building di Burnham & Root, alto cinquanta metri, che al momento della sua inaugurazione, nel 1886, fu accolto trionfalmente dalla popolazione e divenne un tempio del *business*. E ancora, a pochi passi, lo Schiller Theater Building (ribattezzato Garrick Theatre dopo il 1903, fig. 9) si ergeva dal 1891 in Randolph Street, con quella sua conclusione sommitale a tre arcate e attico panoramico incorniciato di cui ritroveremo corrispettivi in varie costruzioni successive di Piacentini. Era un teatro realizzato per proporre spettacoli di autori tedeschi.

L'elenco degli altri edifici rilevanti dei dintorni potrebbe essere lungo, perciò ci limiteremo a citare, per concludere, due grandi fabbricati: uno è il Masonic Temple (fig. 10), che Francisco Mujica considerò il primo vero importante grattacielo della storia,²⁸ risalente al 1892, alto 91,44 metri, opera degli architetti Burnham & Root; situato sempre in Randolph Street, conteneva

11. La parte sommitale dell'Auditorium Building di Louis Sullivan a Chicago (1889), con l'attico incorniciato dove aveva il proprio studio Louis Sullivan. Fotografia di Raffaele Piero Galli.



gli uffici della Knights Templars and Masonic Life Indemnity Company e ospitava il Temple Theatre. L'altro, ubicato quasi di fronte al Grand Pacific Hotel, imboccando Deaborn Street, è il Monadnock Block, che era ritenuto all'epoca il più alto edificio in laterizio del mondo. Anch'esso progettato da Burnham & Root, aperto nel 1891, esiste tuttora, raggiungendo i sessanta metri, con i suoi muri in mattoni scuri spessi novanta centimetri: un capolavoro di ardimento ingegneristico.²⁹

Insomma Piacentini stava nel Loop, la *downtown* di Chicago, circondato da una moltitudine di grattacieli. Eppure si dice insoddisfatto, affermando di non trovare nulla d'interessante, al contrario che a New York. «Non una porta, non un battente, che lontanamente possa sembrar di dimostrare una tendenza a voler essere il principio di una idea artistica!»,³⁰ lamenta nella già citata lettera del 12 marzo 1915. Sempre lì, in quei fogli, scrive: «Oggi (in 3 orette) abbiamo fatto una grande girata per Chicago».³¹ Dunque non rimase chiuso nella propria camera. A maggior ragione, quindi, è singolare che, di ciò che si trovava attorno al suo hotel (e non era poco, come s'è visto), non giudicasse nulla meritevole di menzione positiva. Si anticipava, prima, che una delle sue critiche si appunta sui materiali; e il riferimento, esplicitato, è al municipio cittadino, il neoclassico City Hall Building di Holabird & Roche, inaugurato nel 1911, che «fuori è tutto in granito, e dentro di marmo paonazzo, i pavimenti, le pareti e le volte; e tutte le porte in bronzo dorato! Non esiste stucco!». ³² Non una parola sull'ordine gigante di colonne corinzie, che occupa ben sei piani, sulle sculture di John Flanagan e, nell'interno, sui bassorilievi che celebrano il passato della città a partire dal 1837. Avrà visto il centralissimo Auditorium Building (fig. 11), autentica torre in stile *Chicago School*, opera di Louis Sullivan, che nel saggio del 1921 ricorderà quale autore della Merchants National Bank di Grinnell in Iowa, «espressione originale di architettura monumentale», massiccia «come le montagne rocciose dell'Arizona»? ³³ Allo stesso modo dello Schiller Theater, nella parte sommitale presentava tre archi a tutto sesto e un attico panoramico con apertura vetrata e incorniciata: una soluzione che Piacentini adotterà in seguito, pur con una propria originalità. Un altro interrogativo destinato a restare senza risposta, considerando la laconicità in proposito delle testimonianze epistolari, è se egli abbia visitato, a Chicago, magari durante la tappa di ritorno

da San Francisco, alcune realizzazioni di Frank Lloyd Wright, dai Midway Gardens, oggi purtroppo scomparsi, alle molte case del quartiere di Oak Park. Al di là di questo, il tema del possibile ascendente esercitato dall'architetto statunitense sulla formazione di Piacentini è stato quasi ignorato;³⁴ a torto o a ragione che sia, è un dato di fatto.

Ulteriore capitolo della vicenda: San Francisco. È qui che si consuma la gran parte della permanenza americana, dal 15 marzo al 28 maggio 1915. Giunti nella città californiana, i coniugi Piacentini si sistemano in un appartamento – di cui Marcello disegna una simpatica planimetria³⁵ – dell'Hotel Richelieu, in Van Ness Avenue, all'angolo con Geary Street.³⁶ La struttura, oggi Hotel OPAL, realizzata nel 1909 in stile vittoriano, mantiene ancora intatto – se si eccettua il piano terra – l'aspetto esteriore dell'epoca, mentre gli interni sono stati completamente rifatti. Si trattava di uno dei migliori alberghi di San Francisco, situato in una delle arterie principali, piuttosto prossimo al centro, a circa tre chilometri dall'area dell'Esposizione. La *Panama-Pacific International Exposition* era raggiungibile con i tram (*cable cars*), operativi in città già dal 1873. Ne scrive anche Piacentini in una lettera al padre, dove elogia la loro efficienza – «ottimi servizi di trams (ogni minuto uno per ogni via), di uso generale (uno ogni 5 individui)» – ma non tralascia di dare una nota di colore («Nei trams spintoni incredibili, corse precipitose»), e aggiunge un'interessante considerazione sull'utilizzo dell'automobile a San Francisco, «che si guida ognuno per conto suo, lasciandolo [*sic*]³⁷ in mezzo alla strada, quando debbano andare in qualche ufficio o negozio».³⁸

Nella corrispondenza sono numerose le osservazioni sullo stile di vita, le abitudini, il modo di comportarsi, la cucina, i divertimenti: dalla quasi totale assenza di persone di servizio nelle case anche altolocate (così, almeno, sembra a Piacentini) alla rarità delle librerie, dei teatri e delle sale cinematografiche, dalla povertà culturale alla consuetudine di lavorare tutti insieme in uffici strutturati come grandi e rumorosi *open space*, che suscitano in lui stupore e meraviglia. Si è già citata la sua disapprovazione della monotonia architettonica della città e, più in generale, del Paese, che gli appare «troppo, troppo vuoto. Non si pensa che a ballare!».³⁹ Eppure, poco lontano dall'Hotel Richelieu, in direzione sud, si trova la San Francisco City Hall (fig. 12), edi-



12. La San Francisco City Hall di Arthur Brown Jr. (1915). Fotografia di Raffaele Piero Galli.

ficio municipale progettato da Arthur Brown Jr., che, proprio nel 1915, si andava completando dopo due anni di ristrutturazioni, con la sua cupola di 94 metri – che ricalca stilisticamente quella che sovrasta la tomba di Napoleone Bonaparte all’Hôtel des Invalides di Parigi – più alta del Campidoglio di Washington. A Piacentini non dovrebbe essere sfuggita, dato che nel 1921 dimostrerà di conoscere l’edificio, scrivendo però, in maniera errata, che era stato inaugurato l’anno precedente; menzionerà la San Francisco City Hall come «il nuovo grandissimo palazzo comunale eretto dall’architetto Brown»,⁴⁰ sintesi dello stile *Beaux-Arts* allora in voga negli Stati Uniti.

La città californiana nel 1915 si presentava come una metropoli alquanto differente da New York e da Chicago: un minor numero di grattacieli, un assetto più irregolare. Si distingueva però il Ferry Building di Arthur Page Brown, con la Clock Tower (fig. 13) alta 74 metri, ispirata alle medievali torri campanarie europee (in particolare alla Giralda di Siviglia). Nello skyline dell’epoca spiccava, per il pomposo stile eclettico, il Call Building (fig. 14), sede del giornale «San Francisco Call», inaugurato nel 1898; coronato da una grande cupola ornamentale, affiancata da quattro cupole minori angolari, fu inaugurato nel 1898, e può essere considerato, con la sua altezza di quasi cento metri, il primo vero grattacielo di San Francisco.⁴¹ Disprezzato da Le Corbusier,⁴² oggi il suo aspetto è completamente diverso, dopo il *restyling* operato nel 1937-1938 da Albert Roller, che gli conferì fattezze *Art Déco*. Sulla stessa via, Market Street, ancor oggi culmina con una cupola alla francese lo Humboldt Bank Building, di 74 metri per diciannove piani, progettato dal tedesco Frederick Meyer, concluso nel 1908. Gli altri *skyscrapers* che Piacentini può aver visto a San Francisco sono l’eclettico Chronicle Building (fig. 15) del 1890, sormontato da una torre con orologio di gusto neoromanico, e il nuovissimo Hobart Building di Willis Jefferson Polk, del 1914, sempre in Market Street, realizzato in soli nove mesi, per un’altezza di 87 metri. Nelle lettere al padre non ne troviamo menzione, ma sembra strano che siano sfuggiti all’architetto, che si limita a citare «pochi e orribili palazzi pubblici»,⁴³ dove a prevalere sarebbe il valore economico più che quello artistico.

La coppia, però, pur subissata di inviti, soltanto raramente onorati (lo apprendiamo sempre dalla corrispondenza), riuscì a concedersi qualche rara gita al di fuori del centro urbano. Matilde Festa, in una lettera del 12 maggio su carta intestata dell’Hotel Richelieu, scrive: «Pochissimo abbiamo visto dei dintorni che sarebbero tanto belli, abbiamo fatto la domenica qualche passeggiata, siamo stati al mare. Per i parchi e per i quartieri belli della città visitando i



13. Panorama di San Francisco dalla baia, con il porto e la Clock Tower, in una cartolina d’epoca. Collezione privata.

villini». ⁴⁴ La notazione è interessante e utile, perché l'interesse di Piacentini per l'architettura residenziale americana emergerà nel già ricordato articolo del 1921, dove si parla del *mission style* della California e della lotta che vi si svolgeva fra le correnti francese, prevalente, e italiana; ⁴⁵ e ancora, l'anno successivo, rivolgerà la propria attenzione agli Stati Uniti affermando che, per quanto riguarda le case, la nascita della nuova scuola di architettura americana era avvenuta in California, «Paese tanto simile per natura e per clima al nostro», e si sarebbe poi diffusa nel resto degli USA, dal Texas all'Illinois. ⁴⁶

Della *Panama-Pacific International Exposition* abbiamo, nella corrispondenza di Piacentini e della moglie, numerose testimonianze, ma il discorso ci porterebbe troppo lontano, e la Cittadella Italiana (di cui si può leggere un'ampia descrizione già sul numero di «Emporium» del luglio del 1914) ⁴⁷ è stata ben studiata da Rosa Sessa nel suo saggio del 2014, che abbiamo citato nella nota 3. Basti ricordare che per l'architetto si trattava del terzo edificio espositivo, dopo quello di Bruxelles nel 1910 e l'esperienza romana del 1911. Questa volta l'area d'intervento, però, era un ampio lotto di quindicimila metri quadrati, dove erigere una sorta di compendio dell'italianità in forma di piccolo centro urbano, con vari corpi di fabbrica collegati tramite piazze, loggiati, corti, giardini e le riproduzioni di molte opere d'arte (il *David* di Michelangelo, il *Mercurio* del Giambologna, la *Lupa Capitolina*, una *Madonna* di Raffaello, un *San Giovanni* di Donatello, busti di Minerva e Diana, una statua equestre di Vittorio Emanuele III...), per dare ai visitatori l'impressione di trovarsi per un attimo nel Belpaese. ⁴⁸

Oggi del padiglione 'multiplo' italiano, che tanto successo riscosse, ⁴⁹ non resta nulla. Di tutto l'intervento fieristico di San Francisco non rimane che il Palace of Fine Arts (ampiamente restaurato per sostituire i materiali effimeri con quelli di più concreta solidità), progettato da William Gladstone Merchant e Bernard Maybeck. La Cittadella era proprio alle sue spalle, in direzione sud-ovest. Dove sorgeva la *Panama-Pacific International Exposition* ora si trova l'elegante quartiere residenziale di Marina District.

Come anticipato, i Piacentini partirono da San Francisco il 28 maggio 1915, quattro giorni dopo l'entrata in guerra dell'Italia, che ovviamente condizionò i loro piani. Delle tappe intermedie previste sulla strada per New York, sembra assai probabile quella a Philadelphia, all'epoca una delle città più popolate degli Stati Uniti, ex capitale e sede della Borsa. È verosimile che vi siano arrivati scendendo alla Broad Street Station (fig. 16), enorme edificio inaugurato nel 1881 su progetto dello studio Wilson Brothers & Company e ampliato tra il 1892 e il 1894 dall'architetto Frank Furness, e che allora era considerato la più grande stazione ferroviaria del mondo. ⁵⁰ Con la sua sagoma eclettica, comprendente una torre angolare neogotica di tredici piani, era stata concepita come una struttura metallica portante con un rivestimento esterno in pietra e laterizio. ⁵¹ A poca distanza si ergeva la Philadelphia City Hall (fig. 17), l'edificio più alto della città, completato nel 1901 in stile Napoleone III, con una torre dell'orologio di 167 metri, sormontata da una colossale scultura bronzea di Alexander Milne Calder.

Dalla capitale della Pennsylvania i Piacentini si spostarono, con ogni probabilità, a Washington, dove trovarono, accanto alle solenni architetture neoclassiche governative, i soliti blocchi di eclettismo semplificato, con struttura portante rivestita di laterizio o di pietra, come il Sidney Yates Building del 1880, rinnovato proprio nel 1915.

Il bilancio del soggiorno statunitense fu, per Piacentini, senz'altro positivo, al di là della vittoria del Grand Prix alla *Panama-Pacific International Exposition* di San Francisco. Egli arrivava nel Nuovo Mondo già forte di una certa fama, ben inserito in una rete di conoscenze sviluppate grazie soprattutto al padre,



14. Il Call Building di Reid & Reid (James W. Reid, Merritt J. Reid e Watson Elkinah Reid) a San Francisco (1898) in una cartolina d'epoca. Collezione privata.



15. Il Chronicle Building di Daniel Hudson Burnham e John Wellborn Root a San Francisco (1890) in una cartolina del 1915. Collezione privata.

16. La Broad Street Station di Wilson Brothers & Company a Philadelphia (1881, ampliata nel 1892-1894 da Frank Furness) in una cartolina d'epoca, che ne evidenzia l'illuminazione elettrica. Collezione privata.



dal quale si era da poco emancipato (aveva lavorato nel suo studio fino al 1913). Nelle lettere spedite dall'America si nota una qual svagata superficialità, spiegabile psicologicamente senza la necessità di troppi lammiccamenti, ma in realtà Marcello Piacentini era un viaggiatore attento, oltre che uno sperimentatore, e padroneggiava appieno i termini del dibattito sulla ricerca di un aggiornato stile contemporaneo (lo si evincerà bene anche dall'articolo del 1921 *Il momento architettonico all'estero*).⁵² Era già stato in Francia, in Belgio e in Germania, conosceva la crisi dei linguaggi storicistici, le nuove tendenze moderniste europee e le maggiori realizzazioni russe e americane. Certo, i padiglioni di Bruxelles, Roma e San Francisco furono ancora improntati a uno stile eclettico 'puro', con riferimenti citazionistici al passato monumentale italiano.⁵³ Ma va sottolineato che, se oggi per noi è facile e persino logico sottostimare quelle architetture come stanche riproduzioni di forme e soluzioni anche tecniche, nell'epoca pre-razionalista era consueto e naturale immaginare il presente in continuità con la storia, in una progressiva evoluzione del gusto, tanto più per Piacentini, che era stato educato dal padre a un classicismo accademico contrassegnato da un forte 'campanili-



17. La Philadelphia City Hall di John McArthur (1902) in una cartolina d'epoca. Collezione privata.

smo' italiano e romano. Inoltre le comuni predilezioni della società di allora, almeno nel nostro Paese (ma non soltanto), erano legate a un'estetica storicista. L'avanguardia futurista era appannaggio di una piccola ed eccentrica *élite* intellettuale, e anche il Liberty, ove adottato, in ambito architettonico costituiva, nella gran parte dei casi, un repertorio di stilemi cui attingere per gli elementi decorativi, applicati a schemi strutturali tradizionali.

Eppure Piacentini, negli anni a venire, dimostrerà di essere un attento osservatore del cambiamento modernista, comprendendone e abbracciandone la linea prevalente, che negli Stati Uniti era già precocemente delineata nelle istanze della Scuola di Chicago e nelle tendenze semplificatrici della pratica costruttiva. A ben discernere, lo stile monumentale rappresentativo delle istituzioni e tipico della larga maggioranza dei grandi edifici pubblici che l'architetto vide nel 1915 in America non è molto dissimile da quello ch'egli svilupperà e applicherà in Italia, e che in maniera impropria sarà definito 'fascista', quando invece apparteneva a una sorta di *koiné* internazionale (si noti, per esempio, che la prassi statunitense d'inserire formelle decorative sotto le finestre dei grattacieli sarà in alcuni casi adottata da Piacentini, dal Palazzo di Giustizia di Messina al Torrione dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni a Brescia).

Si è scritto che l'avventura del padiglione di San Francisco, con l'enorme successo di pubblico che riscosse, abbia lasciato tracce importanti nella cultura urbanistica e architettonica d'oltreoceano, in termini di costruzione – o conferma – del mito italiano, e di sua profonda assimilazione.⁵⁴ Ma non dobbiamo sottovalutare nemmeno, al di là della sprezzatura espressa nelle proprie lettere alla famiglia, l'impressione sicuramente potente che le metropoli americane, incontrate per la prima volta 'dal vivo' nel 1915, suscitarono nel giovane Piacentini, con le dimensioni colossali degli edifici, l'altezza vertiginosa dei grattacieli (fig. 18), le strutture avveniristiche e la società 'vuota e stupida' – come forse davvero gli apparve – che rispecchiavano. Era «tutto un mondo, che le descrizioni mai spiegano affatto». ⁵⁵ L'esperienza statunitense sarà peraltro da lui messa a frutto nel progetto del 1922 – che non riuscirà a consegnare in tempo per partecipare alla gara internazionale – per la Chicago Tribune Tower, dove dimostrerà di voler compiacere gli interlocutori arricchendo a proprio modo d'italianità lo schema 'classico' del grattacielo. E negli anni Trenta Piacentini promuoverà uno scambio culturale tra laureati in architettura della Sapienza di Roma e della School of Architecture della Columbia University di New York⁵⁶ (da questo rappor-



18. Uno scorcio di come si presentava Manhattan nel 1914 in una cartolina d'epoca. Collezione privata.

to scaturiranno vari articoli e, nel 1939, un libro di Pasquale Carbonara).⁵⁷ Probabilmente ancor più rilevanti, per l'evoluzione del linguaggio piacentiniano, saranno i susseguenti viaggi in Germania (dov'era già stato), come si evince dai recenti contributi di Christine Beese.⁵⁸ Tuttavia la concezione architettonica statunitense, così *international style*,⁵⁹ fatta di monumentalità, di grandi proporzioni, di tecniche costruttive evolute e soprattutto di gabbie strutturali mascherate da apparati decorativi di un 'eclettismo semplificato', non dovette rimanergli indifferente. È un'eredità, quella del viaggio americano, che dobbiamo cercare non nell'immediato, ma che, se osserviamo con sguardo libero da pregiudizi, troveremo nella produzione successiva di Marcello Piacentini, in una rilettura critica dello sviluppo del suo stile che s'impone ormai come imprescindibile.

Note

Un ringraziamento a Mario Lupano, a Marcello Bozzo, Tom Carey, Fortunato Faga, Gianna Frosali, Ellen Keith, Lesley Martin e Sara Meoni per l'aiuto prestato nelle ricerche, a Fabio Benzi per gli inestimabili consigli e ai revisori anonimi per i loro pareri e suggerimenti.

¹ Per citare i nomi di due dei massimi conoscitori ed esegeti di Piacentini, basti rilevare che, anche negli ottimi e recenti volumi pubblicati da Paolo Nicoloso (*Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Gaspari Editore, Udine 2018 e *Marcello Piacentini*, Carocci editore, Roma 2022), al viaggio del 1915 negli Stati Uniti sono riservate poche pagine (rispettivamente pp. 36-39 e pp. 25-27), che peraltro si concentrano quasi soltanto sul lavoro per la Cittadella Italiana alla *Panama-Pacific International Exposition* di San Francisco. Giusto un cenno si trova nel 'classico' libro – sempre prezioso per il suo inquadramento storico-culturale – di Mario Lupano (*Marcello Piacentini*, Editori Laterza, Roma-Bari 1991, p. 27 e nota 7, p. 171). Nemmeno nel grande convegno svoltosi a Roma nel 2010 il tema fu trattato: cfr. G. Ciucci, S. Lux, F. Purini, a cura di, *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*, atti del convegno (Roma, Sapienza Università di Roma e Accademia Nazionale di San Luca, 16-17 dicembre 2010), Gangemi Editore, Roma 2012.

² Sono lettere, telegrammi e altri materiali contenuti nel Fondo Marcello Piacentini dell'Università degli Studi di Firenze, collocazione f.f.27, f.f.27.1 e f.f.27.2.

³ Cfr. R. Sessa, *Marcello Piacentini e il mito della città italiana in America. La Cittadella Italiana all'Esposizione Internazionale di San Francisco del 1915*, in «Storia dell'Urbanistica», a. XXXIII, 6, 2014, pp. 493-511.

⁴ Nicoloso, *Marcello Piacentini* cit., p. 36.

⁵ UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE (USF), FONDO MARCELLO PIACENTINI (FMP), f.f.27.1, telegramma di Matilde Festa e Marcello Piacentini a Pio Piacentini, Nave 'Duca degli Abruzzi', 1° marzo 1915.

⁶ USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Maria Piacentini, Chicago, 12 marzo 1915.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ J.J. Korom Jr., *The American Skyscrapers 1850-1940. A Celebration of Height*, Branden Books, Boston 2008, p. 61 («New York skyscrapers and streets were the first to be electrically lighted – anywhere. [...] One of the first building to benefit from the new invention was the five-story Times Block [...] that stood in Park Row») e pp. 298-299.

¹⁰ USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Maria Piacentini, Chicago, 12 marzo 1915.

¹¹ *Ibidem*.

¹² A partire da un'inaugurazione generale dell'Esposizione il 22 febbraio 1915, ogni padiglione fece una propria festa di apertura. Quello italiano fu l'ultimo in ordine di tempo, con una solenne e partecipatissima cerimonia svoltasi la sera del 24 aprile (ben descritta da Piacentini alla madre – cfr. USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Teresa Stefani, (Sto) Frisco [San Francisco], 24+1 [sic] aprile 1915), durante la quale gli fu conferito il Grand Prix.

¹³ All'interno della stessa *Panama-Pacific International Exposition 1915* è allestita una mostra dedicata alle avanguardie europee, in cui sono presenti anche opere dei Futuristi. La scelta degli artisti era stata infatti affidata dal governo federale a un commissario che, in un tour di selezione, aveva visitato Parigi, Milano, Berlino, Londra, Vienna, Monaco di Baviera e Mosca.

¹⁴ USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Pio Piacentini, San Francisco, 14 aprile 1915.

¹⁵ «On the way back», secondo Kirk Terry (*The architecture of modern Italy: visions of utopia*, vol. II [1900-present], Princeton Architectural Press, Princeton 2005, p. 85), visitò Chicago, Buffalo, New York e Washington; alla lista delle città Lupano aggiunge Philadelphia e Boston (Lupano, *Marcello Piacentini* cit., nota 7, p. 171). Lo stesso Piacentini, in una lettera del 26 marzo 1915 spedita al padre, esprime l'intenzione di fare «una capatina a Boston e Washington» (USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Pio

Piacentini, San Francisco, 26 marzo 1915), idea ribadita nella missiva del 14 aprile (USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Pio Piacentini, San Francisco, 14 aprile 1915). Il 12 maggio Matilde Festa scrive a Maria Piacentini: «visiteremo qualche città dell'Est e ci fermeremo qualche giorno a New York in attesa della partenza che sarà credo verso il 5 od il 6 di Giugno» (USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Matilde Festa a Maria Piacentini, [San Francisco], 12 maggio [1915]).

¹⁶ Korom Jr., *The American Skyscrapers 1850-1940* cit., pp. 305-307.

¹⁷ «In due giorni di ferrovia non abbiamo visto che campagna squallida, monotona, uggiosa [...]» (USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Maria Piacentini, Chicago, 12 marzo 1915).

¹⁸ USF, FMP, f.f.27.1, *In onore di Marcello Piacentini* [menù], San Francisco, 24 maggio 1915.

¹⁹ USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Maria Piacentini, Chicago, 12 marzo 1915.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. A. Terranova, *Grattacieli*, Edizioni White Star, Vercelli 2003, pp. 22-25.

²² M. Piacentini, *Architettura d'oggi*, P. Cremonese, Roma 1930.

²³ Il luogo esatto in cui sorgeva il Grand Pacific Hotel è indicato da William R. Host e Brooke Ahne Portmann (*Early Chicago Hotels*, Arcadia Publishing, Charleston 2006, p. 12).

²⁴ Korom Jr., *The American Skyscrapers 1850-1940* cit., p. 19.

²⁵ M. Piacentini, *Architettura moderna*, a cura di M. Pisani, Marsilio Editori, Venezia 1996, p. 91 (il saggio in questione, intitolato *Il momento architettonico all'estero*, apparve in «Architettura e Arti Decorative», a. I, 1, maggio-giugno 1921, pp. 32-76).

²⁶ *Ibi*, p. 92.

²⁷ USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Maria Piacentini, Chicago, 12 marzo 1915.

²⁸ F. Mujica, *History of the Skyscraper*, Archaeology & Architecture Press, Paris 1929, p. 5. L'asserzione è giustificata dal fatto che, secondo Louis Sullivan, il termine *skyscraper* sarebbe nato proprio con il Masonic Temple (cfr. Korom Jr., *The American Skyscrapers 1850-1940* cit., p. 174).

²⁹ Korom Jr., *The American Skyscrapers 1850-1940* cit., pp. 216-217.

³⁰ USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Maria Piacentini, Chicago, 12 marzo 1915. L'attenzione di Piacentini all'elemento estetico e al rapporto con le altre arti, anche in veste di collezionista, è stata ben indagata da Manuel Barrese (*Marcello Piacentini promotore di artisti e collezionista*, in «Ricerche di storia dell'arte», 114, 2014, pp. 83-94).

³¹ USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Maria Piacentini, Chicago, 12 marzo 1915.

³² *Ibidem*.

³³ Piacentini, *Architettura moderna* cit., p. 91.

³⁴ Mario Pisani, nell'introduzione alla riedizione di *Architettura d'oggi* di Marcello Piacentini (Libria, Melfi 2009), a p. XII osserva – discutibilmente – che in essa «troviamo numerose assenze, a iniziare dalle opere di Frank Lloyd Wright, in realtà sottovalutate dalla critica italiana fino al rientro in Italia nel dopoguerra di Bruno Zevi che diverrà il suo paladino». In verità l'opera dell'architetto statunitense era già ben nota nel nostro Paese (cfr. la breve ma puntuale disanima sul tema presente in F. Lehmann, A. Rossari, *Wright e l'Italia 1910-1960*, Unicopli, Milano 1999; sul ruolo di Zevi si veda il libro di R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Editori Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 23-42).

³⁵ USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Teresa Stefani, (Sto) Frisco [San Francisco], 24+1 [sic] aprile 1915.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Il termine 'automobile' all'epoca era ancora di genere maschile.

³⁸ USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Pio Piacentini, San Francisco, 14 aprile 1915.

³⁹ USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Pio Piacentini, San Francisco, 26 marzo 1915. Nella stessa missiva: «Tutti i restaurants hanno i tavoli intorno, e in mezzo un parquet per ballare: le ragazze, le vecchie, i vecchi (ottuagenari) e i giovanotti lasciano di mangiare per ballare... al suono del Rigoletto, e del Trovatore (i pezzi duri), ridotti a ballabili americani. L'altra sera ballavano sulla sinfonia del Guglielmo Tell di Rossini! Mascalcioni!».

⁴⁰ Piacentini, *Il momento architettonico all'estero* cit., in Piacentini, *Architettura moderna* cit., p. 91.

⁴¹ Korom Jr., *The American Skyscrapers 1850-1940* cit., pp. 211-213.

⁴² Le Corbusier, *Vers une architecture. Nouvelle édition revue et augmentée*, Les Éditions G. Crès & Cie, Paris 1925, p. 29.

⁴³ USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Pio Piacentini, San Francisco, 14 aprile 1915.

⁴⁴ USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Matilde Festa a Maria Piacentini, [San Francisco], 12 maggio [1915].

⁴⁵ Piacentini, *Il momento architettonico all'estero* cit.

⁴⁶ M. Piacentini, *Influssi d'arte italiana nel Nord-America*, in «Architettura e Arti Decorative», a. I, 6, gennaio-febbraio 1922, pp. 536-555. I progettisti statunitensi da lui menzionati sono Myron Hunt, Thomas McLaren, Howard Shaw, George Washington Smith, Reginald D. Johnson, Willis Polk, Edward C. Dean, Lewis Colt Albro, Bertram Grosvenor Goodhue, Bigelow & Wadsworth e James Deering.

⁴⁷ Ruscus [Arturo Jahn Rusconi], *L'Italia all'Esposizione di San Francisco*, in «Emporium», a. XL, 235, luglio 1914, pp. 76-78.

⁴⁸ A ben rifletterci, è la stessa logica progettuale di quelli che saranno i grandi parchi di divertimenti stilisticamente evocativi (cfr.

C. Gavinelli, *Storie di modelli espositivi e critici*, Alinea Editrice, Firenze 1993, p. 353).

⁴⁹ Anche all'Esposizione universale e industriale di Bruxelles del 1910 Piacentini aveva vinto il primo premio, ma a San Francisco fu, a quanto risulta, un autentico trionfo: «Il successo non potevo sperarlo maggiore! Bruxelles sparisce al confronto!» (USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Pio Piacentini, San Francisco, 26 aprile 1915).

⁵⁰ Korom Jr., *The American Skyscrapers 1850-1940* cit., p. 188.

⁵¹ J.F. O'Gorman, *Drowning toward building. Philadelphia architectural graphics, 1732-1986*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1986, pp. 140-142.

⁵² Piacentini, *Il momento architettonico all'estero* cit.

⁵³ L'approccio non è dissimile da quello che nel 1884 Alfredo d'Andrade aveva adottato con il suo finto borgo medievale per l'Esposizione Generale Italiana di Torino. Un altro esempio analogo, fra i molti possibili, è anche il castello di Vajdahunyad progettato da Ignác Alpár per la Mostra millenaria ungherese a Budapest del 1896, pensato come

complesso di edifici che incarnavano i vari stili storici magiari.

⁵⁴ Sessa, *Marcello Piacentini e il mito della città italiana in America* cit., p. 505.

⁵⁵ USF, FMP, f.f.27.1, lettera di Marcello Piacentini a Maria Piacentini, Chicago, 12 marzo 1915.

⁵⁶ L'argomento è stato oggetto della tesi di dottorato, discussa nel 2019 da Fabio Marino al Politecnico di Torino, *Roma - New York andata e ritorno. Il programma di scambio fra la Facoltà di Architettura dell'Università di Roma La Sapienza e la School of Architecture della Columbia University di New York negli anni trenta*.

⁵⁷ P. Carbonara, *L'architettura in America. La civiltà nord-americana riflessa nei caratteri dei suoi edifici*, Gius. Laterza & figli, Bari 1939.

⁵⁸ In particolare C. Beese, *Grand Tour in Reverse: Marcello Piacentini's Tour in Germany in 1930 e 1931*, in «Architectural Histories», a. IV (I), 16, 27 ottobre 2016, pp. 1-18, DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/ah.197>.

⁵⁹ L'espressione inglese sarà poi usata anche come sinonimo di 'razionalismo', o di stile del Movimento Moderno, ma qui è da intendersi letteralmente.

Summary

This text aims to analyse, on the basis of existing documents, the journey of the architect Marcello Piacentini in 1915 to the United States. He went there to attend the final stages of preparation of the Cittadella Italiana at the Panama-Pacific International Exposition in San Francisco and to participate in its inauguration. However, the essay does not focus on this aspect, which has already been studied, but on all Piacentini's stages, from his arrival in New York on 7 March 1915, to his stay in Chicago on the way to San Francisco, and then on his return trip. On May 28, 1915 he left for the east coast, with stops (some of which are probable but not certain) in Chicago, Buffalo, Boston, Philadelphia and Washington, until arriving, at the beginning of June, in New York, from which he he'd be shipping off on June 5th. The purpose of this contribution is also to investigate what Piacentini has witnessed, also based on historical images related to urban landscapes in which the young architect could come across in 1915. Piacentini's stay in the United States could be defined as positive, considering the Grand Prix victory at the Panama-Pacific International Exposition. In the letters he sent from America there is a certain superficiality, but he was a focused traveller. He had already been to France, Belgium and Germany, he knew the crisis of historicist languages, the new European modernist trends and the major Russian and American achievements. Piacentini, in the following years, will prove to be a witness of modernist change, understanding and embracing its prevailing line, which in the United States was already early outlined in the achievements of the Chicago School and in the simplifying tendencies of constructive practice. The monumental style representative of the institutions (typical of most large public buildings that he saw in 1915 in America) is not very dissimilar from what he will develop and apply in Italy, ideas that will improperly be defined as 'fascist', when, instead, belonged to a sort of international koiné. We must not underestimate the powerful impression that the American metropolises, encountered for the first time in 1915, aroused in the young Piacentini, with the colossal dimensions of the buildings, the dizzying height of the skyscrapers and the futuristic structures. The American architectural concept, made up with monumentality, large proportions, advanced construction techniques and, above all, structural cages masked by decorative elements of a 'simplified eclecticism', certainly didn't make Piacentini feel unconcerned. We must not look for this American heritage immediately, but we will find it if we observe Piacentini's subsequent production with a look free from prejudices, in a critical reinterpretation of the development of his style that imposes itself as essential.

For us the living. **Alfred H. Barr e una mostra mai realizzata al MoMA di New York nel 1940**

Lorenzo Carletti e Cristiano Giometti

Il Museum of Modern Art, ideato da Alfred Barr, cominciava la sua strepitosa ascesa. E fu nel pieno di questi felici sviluppi che Hitler divenne padrone della Germania.
E. Panofsky, *The History of Art*, 1953¹

I prodromi e i protagonisti

In queste pagine si vuol raccontare la storia di una mostra mai realizzata, che avrebbe dovuto tenersi al Museum of Modern Art di New York nel 1940, ricordata nei documenti come *Exhibition X*.² Si tratta di un'esposizione non tradizionale, di carattere politico, curata da due storici dell'arte – il direttore del MoMA, Alfred H. Barr, e il direttore del Museo di Baltimora, Leslie Cheek – dall'urbanista e sociologo Lewis Mumford, in collaborazione con il poeta e drammaturgo Archibald MacLeish.³ Per questo progetto multimediale e sensoriale il MoMA avrebbe dovuto costruire un nuovo edificio, grande tre volte l'allora museo, nello spazio in cui Philip Johnson nel 1953 concepì lo Sculpture Garden. Grazie all'esistenza dello «scenario» – l'articolata sceneggiatura, così definita dai curatori – possiamo comprendere meglio la natura sperimentale e immersiva dell'operazione, indirettamente legata a un'altra iniziativa, stavolta tradizionale ma anch'essa sostenuta con forza dall'intraprendente direttore del MoMA.

Il 26 gennaio 1940 aveva infatti inaugurato sulla 53^{ma} strada la mostra *Italian Masters*, composta da ventisette capolavori del Rinascimento e del Barocco italiano che, loro malgrado, da più di un anno avevano intrapreso per motivi propagandistici un lungo viaggio oltreoceano.⁴ Selezionati da Roberto Longhi e accompagnati da Giulio Carlo Argan e poi da Cesare Brandi, furono inviati inizialmente alla *Golden Gate International Exposition* di San Francisco e, con l'entrata dell'Italia in guerra, trovarono temporaneo rifugio al Chicago Art Institute e quindi a New York. Qui furono preceduti da una vivace polemica di natura sia politica che storico-critica: prima di approdare al MoMA i funzionari del governo italiano avevano infatti avviato le trattative – principalmente a carattere commerciale – con il Metropolitan Museum, che tuttavia, con la scusa di non poter applicare per statuto un biglietto d'ingresso alla mostra, aveva deciso di non sborsare al governo fascista italiano la cifra richiesta di \$ 25.000 per ospitare i capolavori.⁵ Per il MoMA non sussistevano problemi economici, ma all'interno dell'Advisory Committee del museo si alzarono voci discordanti sull'opportunità di esporre opere d'età moderna in un'istituzione nata da poco e votata esclusivamente all'«art in our time». ⁶ Il presidente del museo Nelson Rockefeller aveva chiuso la questione, ricordando che era stato il governo italiano a proporre la mostra degli *Old Masters*, poiché il Metropolitan non era nelle condizioni di ospitarla; inoltre, dopo la chiusura della capitale esposizione *Picasso. Forty Years of His Art* (15 novembre 1939 – 7 gennaio 1940), non erano previsti in calendario eventi di rilievo.⁷ Ancora a pochi giorni dall'apertura della mostra dei capolavori italiani, Georgiana Allen, assidua frequentatrice del museo, esprimeva la sua ferma disapprovazione al presidente del Board of Trustees, Stephen Clark:



1. Jay Leyda, *Alfred H. Barr Jr.*, New York, 1931-1933, The Museum of Modern Art, New York.

Your saying "the influence of the Italian Renaissance and baroque upon modern artists being fundamental and continuous" is a very keen statement to say the least. As a visitor of the Museum of Modern Art I object very energetically to seeing this boring old stuff. I do not use a buggy either when can ride with motor cars.

It is rather sad to see a fine building like the Modern Art Museum in the hands of laymen who with very few exceptions make statements on art which could not be more disastrous in their misconception. If there is anything opposed to the modern style it is the period of Renaissance and baroque. The beauty of modern style is its simplicity. The confusing materialistic emphasis of curves and inartistic overload of the Renaissance and baroque period have been overcome entirely. This Modern Art Museum should spend a little money of its enormous membership income to finance a collection of its own.⁸

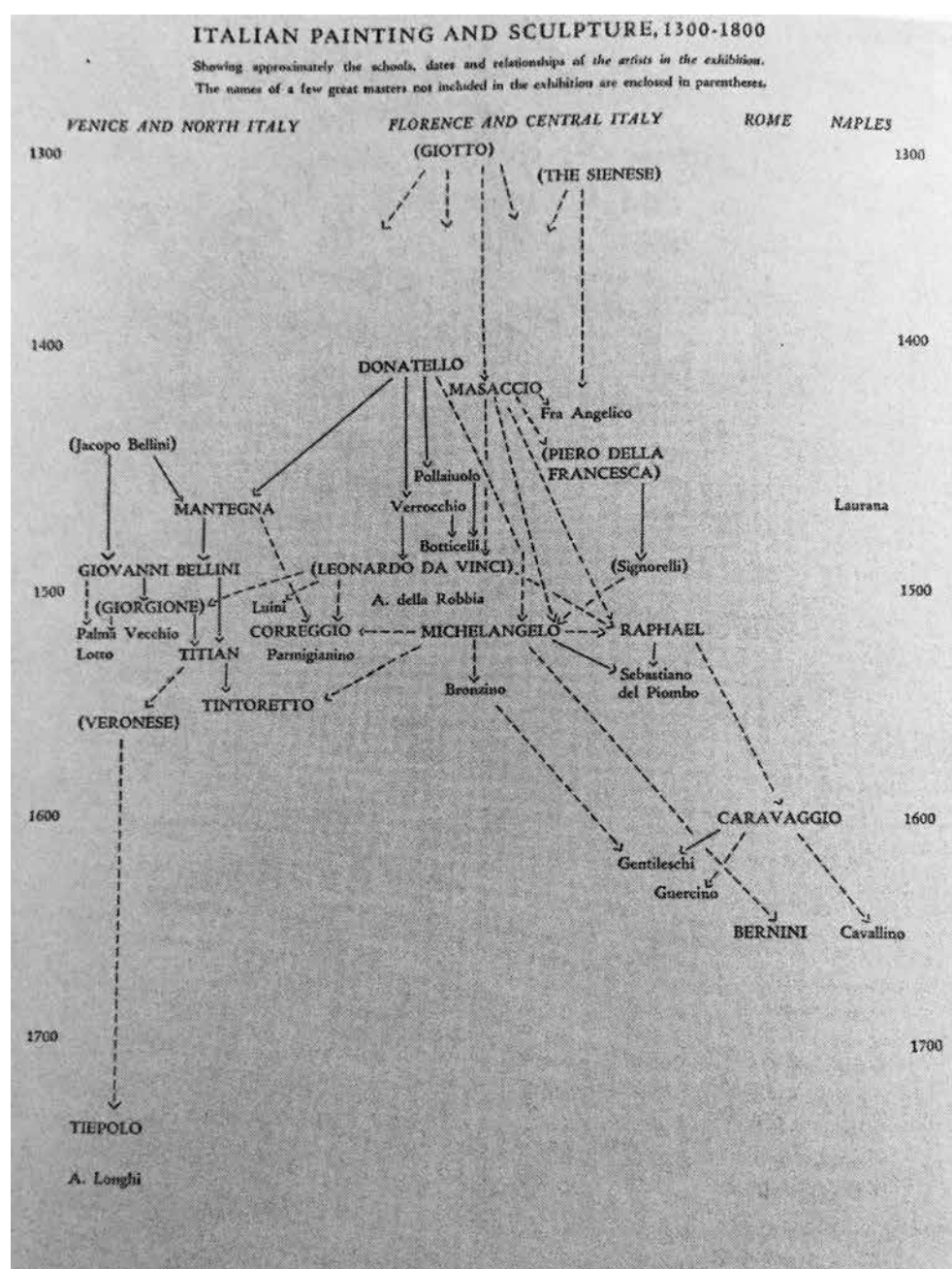
A sostenere la validità scientifica dell'operazione, intervenne dalle pagine del catalogo della mostra il direttore Barr (fig. 1), chiarendo i motivi delle sue scelte:

What art museum would not be glad to assist in this miracle? For these world famous masterpieces can and should claim the hospitality of a museum devoted to the art of our day. Actually this is not the first time the Museum of Modern Art has shown the art of the past: African Negro art, some of it as old as the 15th century, Aztec and Mayan art of five to ten centuries ago, and even the 20.000-year-old cave paintings of paleolithic man have been shown in the museum. These exhibitions were pertinent because the works of art in them have been appreciated only in recent years and also because modern artists have been among the pioneers in this new appreciation. [...] For the Renaissance and Baroque art of Italy stands at the very heart of the great tradition of European art and its American branches – the tradition which looks back to Greece and forward through El Greco, Poussin, Rubens, Rembrandt to Ingres, Delacroix, Manet, Renoir and then to masters of our own days as widely separated as Picasso and Diego Rivera.⁹

Il suo approccio metodologico lo portava a individuare in quei maestri italiani i fondamenti dei principali percorsi artistici che giungevano fino ai suoi giorni, come testimoniano gli schemi grafici da lui realizzati per questa e altre mostre, un metodo di lavoro maturato durante la frequentazione dei corsi di Charles Rufus Morey a Princeton e di Paul J. Sachs ad Harvard (fig. 2).¹⁰ Barr aveva fortemente voluto ospitare al MoMA i ventisette capolavori italiani per la loro importanza storico-artistica che, nella sua ottica, sopravanzava il fatto che fossero prestati da un governo dittatoriale. Del resto, pochi mesi prima aveva fatto acquistare da un amico gallerista prestanome cinque tele di artisti 'degenerati', provenienti da musei tedeschi, battute all'asta a Lucerna per volontà di Hermann Göring.¹¹ Barr, a capo del museo da oltre dieci anni, anteponeva le ragioni dell'arte e della conoscenza sia a quelle politiche che a quelle commerciali.

Tuttavia, tra la primavera e l'estate del 1940, egli stesso, in collaborazione con un ristretto gruppo di amici con i quali condivideva prospettive e visioni progressiste, contribuì a ideare e preparare nel dettaglio l'*Exhibition X*, una mostra senza opere e di natura squisitamente politica, che di artistico aveva soltanto l'aspetto formale. Del gruppo di lavoro faceva parte Lewis Mumford, che a quella data aveva già pubblicato alcuni testi fondamentali della sua produzione – *The Story of Utopias* (1922), *Sticks and Stones* (1924) e *The Culture of Cities* (1938)¹² – e che nel 1939 aveva scritto il film documentario *The City* per la New York World's Fair. Mumford aveva una lunga familiarità con Barr almeno dal 1932, quando il MoMA aveva organizzato l'esposizione *Modern Architecture: International Exhibition*, curata da Philip Johnson, Lewis Mumford e Henry-Russel Hitchcock.¹³ Dalla metà degli anni Trenta, inoltre, entrò a far parte del ristretto circolo di intellettuali raccolto attorno a Meyer Shapiro, insieme allo stesso Barr e, tra gli altri, Erwin Panofsky.¹⁴ Altra figura chiave per la mostra mai realizzata fu Leslie Cheek, che aveva

compiuto i suoi studi di architettura ad Harvard e a Yale, ove si era specializzato in scenografia, costumi e progettazione illuminotecnica. Nel 1938 chiamò Frank Lloyd Wright al William and Mary College di Williamsburg, ove insegnava e aveva allestito un'esposizione monografica a lui dedicata con lavori prestati dal MoMA. Il 1° settembre 1939 divenne direttore del Baltimore Museum of Art e quello stesso anno si occupò dell'allestimento del Padiglione della Virginia alla New York World's Fair.¹⁵ Infine, vista la natura letteraria dell'impianto della fantomatica *Exhibition X*, tra i sodali, ma con un ruolo ancillare, non poteva mancare Archibald MacLeish, che aveva pubblicato a partire dagli anni Venti numerose raccolte di poesie e che, dopo un'accesa discussione al Senato, nel luglio del 1939 era stato nominato nono direttore della Library of Congress per volontà del presidente Roosevelt in persona, di cui MacLeish condivideva la politica del New Deal.¹⁶ A sovrintendere i lavori fu naturalmente Barr, convinto che questa iniziativa fosse un dovere morale che un'istituzione culturale come quella da lui diretta dovesse assolvere.



2. Schema grafico pubblicato sul primo risguardo del catalogo della mostra *Italian Masters lent by the Royal Italian Government*.



Barr e le esperienze europee

Per comprendere la genesi di questo progetto è necessario sottolineare l'importanza dei viaggi europei del giovane direttore del MoMA, a partire dalla prolungata permanenza in Inghilterra, Germania, Olanda e Unione Sovietica tra il 1927 e il 1928, alla ricerca di materiale per una tesi di dottorato, mai scritta, sulla macchina nell'arte moderna (fig. 3).¹⁷ La conoscenza diretta di maestri quali Gropius, Moholy-Nagy, Ėjzenštejn, di cui diventò amico, El Lissitzky e Rodčenko lo misero in contatto con le forme visuali innovative che questi artisti stavano sperimentando. Il suo gusto per un'arte difficile lo portò a entusiasinarsi delle nuove strade percorse dal Bauhaus e dalle avanguardie sovietiche e ciò emerge in particolare nel diario dei suoi mesi di permanenza a Mosca, ove le restrizioni del regime staliniano erano ancora lontane.¹⁸

Cinque anni dopo, a Stoccarda fu testimone oculare dell'avvento del nazismo e scrisse in presa diretta quattro resoconti pubblicati in occasioni successive in cui analizzava l'ingerenza del regime appena insediato sull'autonomia espressiva di artisti, intellettuali e istituzioni culturali.¹⁹ A pochi giorni dall'ascesa al potere del Partito nazionalsocialista, i primi di marzo del 1933, Barr racconta con sconcerto come le opere del principale pittore vivente di Stoccarda, Oskar Schlemmer, furono segregate nei magazzini del Museo d'arte di Württemberg, mentre sulla stampa locale si leggeva che le sue tele risultavano «incompiute» e, «visto il carattere decadente dal punto di vista spirituale, avrebbero potuto essere abbandonate su un mucchio d'immondizia per marcire indisturbate. Non è certo un caso che Schlemmer abbia lavorato in quei cimiteri che erano il Bauhaus di Dessau e la Scuola di Belle Arti di Breslau».²⁰

Come ben sintetizza Roberto Peverelli, la passione del direttore del MoMA «per un'arte sperimentale, radicalmente libera nelle forme, nei materiali, nei soggetti» costituisce «una chiave di lettura attraverso cui guardare le trasformazioni politiche e sociali che segnano la storia di una parte d'Europa nel ventennio tra le due guerre mondiali; Barr diffida di ogni regime politico che intenda restringere la libertà creativa degli artisti, irregimentarla, imporre un'obbedienza a finalità politiche, educative, propagandistiche».²¹ Non meno importante era stata la sua frequentazione con l'Italia, anche grazie alla moglie Margaret Scolari, che aveva studiato a Roma e che mantenne contatti assidui col nostro Paese, partecipando ad esempio all'inaugurazione della Quinta Triennale di Milano del 1933, diretta da Carlo Alberto Felice, Gio Ponti e Mario Sironi.²² Soltanto un anno prima al Palazzo delle Esposi-



3. Da sinistra: Petr Likhachev (l'interprete russo), Jere Abbott (storico collaboratore di Barr) e Alfred H. Barr a Mosca, 13 febbraio 1928, MoMA Archives, New York, Alfred H. Barr Jr. Papers, IV.B.142.

4. Facciata della *Mostra della rivoluzione fascista*, 1932.

5. Modellino del Padiglione italiano all'Esposizione di Chicago, 1933.





6. Ingresso centrale della *Mostra della rivoluzione fascista*, 1932.

zioni di Roma aveva aperto la *Mostra della rivoluzione fascista*, un'esposizione epocale per il regime, che ebbe una certa eco internazionale (fig. 4); basti pensare al fatto che il progetto architettonico della facciata dell'esposizione romana, con quattro imponenti fasci littori stilizzati ideati da Adalberto Libera e Mario De Renzi, fu riproposto con alcune variazioni dapprima al Padiglione italiano dell'*Esposizione universale* di Chicago del 1933 (fig. 5), quindi a quello dell'*Exposition Universelle et Internationale* di Bruxelles del 1935.²³ L'interno del Palazzo delle Esposizioni fu completamente stravolto per questa iniziativa propagandistica che, in due anni di apertura, contò quasi quattro milioni di visitatori: pressoché sguarnite dei consueti dipinti e sculture, le sale vedevano un susseguirsi di immagini, documenti, sagome stilizzate, fotografie, fotomontaggi, gigantografie tratte da giornali, il tutto per ricostruire «le tappe della rinascita nazionale, attraverso la guerra e la rivoluzione fascista» (fig. 6).²⁴ La studiata scenografia di immagini, luci, colori e suoni intendeva «suscitare l'atmosfera del tempo, tutta fuoco e febbre tumultuosa, lirica, splendente», che «si rivolge alla fantasia, eccita l'imma-

7. Sala U, Sacrario dei Martiri, *Mostra della Rivoluzione Fascista*, 1932.

8. Fotomurale di El Lissitzky a *Pressa*, mostra internazionale della stampa, Colonia 1928.



ginazione, ricrea lo spirito» (fig. 7).²⁵ Al progetto, come è noto, parteciparono alcuni tra i più celebri artisti italiani del tempo – Prampolini, Valente, Libera, Funi, Maccari, Sironi – cui fu affidata l'ideazione scenografica dei vari ambienti. Alcuni spunti figurativi di particolare impatto sui visitatori, «avvolti da simboli e miti», derivarono soprattutto a Mario Sironi dalla conoscenza diretta dell'esperienza di El Lissitzky, autore del Padiglione sovietico a *Pressa* (mostra internazionale della stampa) che si tenne a Colonia nel 1928.²⁶ Questa creazione segna un cruciale momento di svolta grazie all'utilizzo innovativo delle tecniche di montaggio cinematografico applicate alle immagini fisse, così ingrandite, consentendo una visione simultanea da parte degli spettatori e al contempo la possibilità di un racconto diacronico, in quel caso della storia dell'Unione Sovietica. Il celebre fotomurale di ventiquattro metri di lunghezza e tre metri e mezzo di larghezza, con lettere di ogni formato e tipo di carattere correnti in varie direzioni, trasformarono il Padiglione sovietico in un enorme libro illustrato (fig. 8); lo stesso artista russo nel 1932 ricordava con orgoglio che quel suo lavoro sarebbe diventato «un modello per tutti quei montaggi giganteschi e un simbolo per le future mostre». ²⁷ Non solo dunque l'esperienza romana della commemorazione della rivoluzione fascista, ma anzitutto *Film und Foto* (Stoccarda 1929), una delle più importanti mostre di cultura visuale della prima metà del Novecento, quindi la sezione tedesca dell'esposizione internazionale della *Société des artistes décorateurs* (Parigi 1930), e poi alcune rassegne della Germania nazista, quali *Die Kamera* (Berlino 1933) e *Die Deutschland* (Berlino 1936, fig. 9).²⁸ Barr, che già era un estimatore di El Lissitzky, nel marzo del 1928 visitò la mostra di Colonia, che evidentemente lasciò una traccia indelebile nelle sue riflessioni anche nel campo dell'allestimento espositivo.²⁹



Questo linguaggio, al di là del contenuto politico di cui si fece di volta in volta portatore negli anni Trenta e delle diverse declinazioni formali più o meno riuscite, grazie alla sua circolazione divenne lo strumento a cui Barr e collaboratori variamente attinsero per la loro mostra mai realizzata. La sceneggiatura rivela che *Exhibition X* in realtà aveva un titolo altamente evocativo, *For us the living*, tratto dal celebre discorso tenuto dal presidente Lincoln a Gettysburg durante la Guerra di Secessione.³⁰ Protagonista della progettata esposizione al MoMA è la democrazia e lo spirito della vita americana; l'opinione pubblica sembrava non essersi ancora resa conto dalla minacciosa avanzata dei totalitarismi in Europa, soprattutto dopo la conquista nazista di Parigi nel giugno del 1940:

The show has at present conceived is not in any usual sense a Museum exhibition. The magnitude of America's task in confronting the immediate threat of world domination by Hitler and Stalin has expanded the task of the show itself. What began as a mere exhibition has become a dramatic initiation into the spirit and purpose of American life. What follows, accordingly, is a new form of dramatic presentation in which the spectator is both a witness and an actor in the sense that unfold.³¹

9. Una sala della mostra *Die Deutschland*, Berlino 1936.



Lo *show* si sarebbe articolato in dodici diversi ambienti, in quello che viene definito un *Pilgrim's Progress* del cittadino americano, messo a confronto con lo scenario internazionale di cui, suo malgrado, si era trovato a far parte. In una sorta di «discesa agli inferi del totalitarismo politico e morale di Russia, Italia e Germania», il visitatore si scontra con le brutalità che quei regimi commettono sotto la maschera della democrazia. Tornato in superficie, riprende il viaggio sul suolo americano nel sole nascente che lo guida alla riscoperta dei tanti uomini e donne che prima di lui hanno vissuto e lavorato in quegli immensi spazi. Infine «il cittadino si trova faccia a faccia con sé stesso e prende coscienza delle sue responsabilità e del ruolo fondamentale che può giocare nel rinnovare il sogno americano verso nuovi traguardi e nuove sfide».³² Per allestire questa complessa macchina scenica di natura immersiva si utilizzarono tutti gli strumenti narrativi a disposizione e si rese necessaria, come detto, la progettazione di un nuovo edificio:

In order to embody this drama effectively we propose to use every means available, not only pictures and written legends, but three-dimensional figures, the human

voice and music. This requires a far more ample setting than any existing building provides. Hence, Mr. Cheek has designed a new building to be erected on the garden plot of the Museum. The cost of such a building will be considerable; the time needed to erect it will postpone the opening till February, possibly even to May. But the show is not an ephemeral one. The need for its message will grow. Millions of people will take part in it; millions more will be influenced by it. It may even become a permanent institute of civic education. With this in mind, time and cost should not be threatened [threatened?] as limiting factors. The rebuilding of our moral is a long term contribution to national defense.³³

Sorprendono qui le similitudini con la *Mostra della rivoluzione fascista*. Anzi-tutto l'idea di far intraprendere al visitatore un pellegrinaggio il cui aspetto rituale si fa centrale, ma se nel caso romano siamo di fronte a una sorta di *Via Crucis* il cui protagonista è il Duce e l'esaltazione del suo regime, qui si allestisce un duplice percorso parimenti intriso di religiosità laica in cui i valori assoluti della democrazia vengono illustrati in successive stazioni.³⁴ Altrettanto significativa appare la volontà di trasformare questo evento in un'esibizione permanente, così come di fatto lo divenne la mostra italiana, seppur con brevi intervalli e cambiamenti di sede.³⁵ A livello formale sono poi stringenti i nessi e quasi le citazioni da parte dei curatori americani, che sembrano aver attinto copiosamente dalle invenzioni nostrane, riproponendo l'uso di luci atmosferiche e direzionate, di suoni fuori campo e di prospettive scenografiche.

A chiusura dell'introduzione programmatica dell'*Exhibition X*, si sottolineava come tutti questi sforzi finanziari e morali fossero necessari per far comprendere che l'America era consapevole e capace di intraprendere importanti provvedimenti per la difesa della democrazia.³⁶ I dodici ambienti che i visitatori avrebbero percorso in gruppi di cinquanta, sessanta persone per volta, partivano dunque dall'esperienza della brutale soppressione di ogni libertà sotto i regimi totalitari (*Scene III: Avenue of Totalism*), fino a simulare l'avvento del totalitarismo in America (*Scene IV: Totalism takes over America*). Con la quinta sala, significativamente intitolata *The Totalist Future – For them the Dead*, si chiudeva la terrificante visione distopica e si apriva il lungo capitolo dedicato ai protagonisti della storia americana (*Scene VII: Avenue of American Character and History*). Il racconto delle modalità di vita passata e presente conduceva alla presa di coscienza del valore dell'*american way of life* e dell'impegno che si era disposti a approfondire per difenderlo (*Scene X: We are responsible. Scene XI: Goals for us the living*).

La sceneggiatura

L'ampiezza e l'articolazione della sceneggiatura, corredata dai disegni di alcune sale, è qui analizzata in relazione ad alcuni momenti chiave che ben esprimono il carattere della mostra.³⁷ Sin dalla 'sala d'aspetto', la natura di questo 'pellegrinaggio civile' viene chiaramente espressa in un lungo fregio architettonico di colore grigio che correva sulla parete, in cui erano impresse, con lettere rosse, le seguenti domande: «Are we in danger? Can totalism happen here? How can we stop totalism? What have we Americans achieved? What have we left to do? Shall I have a job? Dare we have children? Can we may democracy work? What must I do? What shall I believe?». Ad accompagnare questa lettura, una voce fuori campo, rompendo il silenzio, responsabilizzava il visitatore ricordandogli che non era chiamato a una fruizione passiva, ma che stava per avventurarsi in una vicenda che lo avrebbe visto attore-protagonista. Pertanto la prolusione si chiudeva con una domanda precisa: «Are you ready to take your part?» e, dopo una breve pausa, «Step this way please».³⁸

Una porta scorrevole conduceva nella seconda sala, *Introduction room*, in cui attraverso mappe e proiezioni a colori veniva ripercorsa la storia d'Europa e d'America dal termine della Prima Guerra mondiale fino a quei giorni, in una tenzone dialettica che prendeva corpo in due iscrizioni colorate rispettivamente in rosso e in blu: «Totalism and Slavery Or Democracy and Freedom». Ancora una voce fuori campo metteva in guardia sul fatto che anche in America alcuni leader politici guardassero con compiacenza i totalitarismi, auspicando l'adozione di modelli di vita fascisti. Era dunque necessario far conoscere ai visitatori quei sistemi di cui taluni auspicavano l'avvento.³⁹

La porta scorrevole si apriva e ci si trovava in mezzo a una parata nazista dominata da una gigantografia di Hitler e dalla sua voce tonante, alla presenza di bandiere, inni e un grande entusiasmo di folla (fig. 10). Una folla costituita da manichini meccanici a grandezza naturale,⁴⁰ abbigliati per rappresentare le più varie categorie sociali – dai soldati agli operai, dalle madri con bambini ai commessi – ma con volti non caratterizzati e quindi privi di espressione, che in diversi momenti del discorso alzavano il braccio al grido di «Heil Hitler!» o «Sieg Heil!». In sequenza, dopo il discorso del Führer, si ascoltavano brevi comizi di Mussolini, Stalin, Franco e Konoye, e si giungeva a piccole cappelle dedicate ad alcuni temi cardine del nazismo: *Totalism abolishes unemployment, Totalism exalts youth, Totalism creates military efficiency, Totalism promotes national pride*.⁴¹

In un crescendo drammatico si giungeva alla sala successiva, in cui s'intendeva simulare l'avvento del nazismo anche negli Stati Uniti. Accolto da un manichino con le vesti di un soldato, il visitatore poteva leggere sulla parete d'ingresso un'inquietante minaccia: «You have seen fascism in Germany today. With the aid of Italy, Russia, Japan and Spain it has spread over the social tissue of Europe, Asia, and South America and the ocean is no barrier to its propagation in the United States». La minaccia si trasformava in cruda realtà. Invitato da grandi frecce a fare ingresso in una piccola sala cinematografica, il cittadino assisteva a una proiezione di nove minuti che, attraverso montaggi di cinegiornali fittizi con scene di violenza di massa e discorsi demagogici, mostrava Hitler vincere le elezioni americane e proclamare di aver liberato gli schiavi della decadente America: «Now all can



10. Leslie Cheek, *Scene III - Avenue of Fascism* (poi *Avenue of Totalism*), 1940 circa, matita su carta, cm 21,5×29,5, MoMA Archives, New York, catalogo n. ARCH.2169©2022, Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze.

11. Leslie Cheek, *Scene VII: Avenue of American Character and History*, 1940 circa, matita su carta, cm 21,5×29,5, MoMA Archives, New York, catalogo n. ARCH.2618©2022, Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze.



march forward into our glorious fascist future!». Altoparlanti nascosti sotto le poltroncine del piccolo cinema diffondevano applausi e voci adulanti.⁴² Finita la proiezione, il visitatore progrediva verso il futuro, guidato da un altro manichino-soldato. Qui si trovava immerso in una nuova parata, in mezzo a una folla meccanica e musica marziale, al termine della quale la prospettiva si faceva più incerta: luci sempre più soffuse, brusio di fondo, assenza di punti di riferimento dovevano dare la sensazione di essersi persi e di vagare in uno spazio senza pareti, fino a giungere a un totale buio e silenzio.⁴³ Questo passaggio apparentemente inesorabile si risolveva con l'improvvisa apertura di una porta da cui si profondeva una luce e un leggero sottofondo musicale, che offrivano una nuova strada al visitatore, il quale, varcata la soglia, si trovava di nuovo nella *Introduction room*, per intraprendere un viaggio stavolta verso i traguardi di «Democracy and Freedom».⁴⁴ Prima tappa di questo percorso era una galleria di duecentoquarantasette ritratti, in sequenza cronologica, che voleva ricostruire una storia collettiva del paese (fig. 11). Si trattava di riproduzioni fotografiche a mezzo busto di politici, giornalisti di guerra, industriali e inventori, scienziati e medici, letterati e studiosi, artisti, religiosi, filosofi, educatori e altri personaggi di spicco con le loro rispettive biografie. Solo una piacevole musica accompagnava la visione di questa teoria di volti e vite, che costituivano un elemento unificante del tessuto sociale americano. Una mappa illuminata al termine della sala sottolineava il legame storico con le popolazioni provenienti da ogni dove, che avevano contribuito a rendere grande l'America.⁴⁵ Si faceva così ingresso in una vasta sala semicircolare interamente rivestita da schermi, su cui erano proiettate immagini, in bianco e nero e a colori, significative della bellezza e della ricchezza del patrimonio culturale in senso lato degli Stati Uniti. Il tutto accompagnato da musiche soavi e testi patriottici recitati a commento. Questa galleria si apriva con un panorama di figure di grandi americani a dimensioni monumentali al suono di: «We are Americans. We came from despotic and feudal Europe to create in the wilderness a new home for man». Seguivano a rotazione immagini del Campidoglio di Washington, il famoso dipinto *Fisherman* di Winslow Homer, il fonografo di Edison e poi parchi naturali quali Yellowstone, il Grand Canyon, il Sequoia. In questa lunga sequenza squisitamente ameri-



12. Leslie Cheek, *Scene XII: Hall of Human Values* (poi *Hall of Eternal Truth*), 1940 circa, matita su carta, cm 21,5 × 29,5, MoMA Archives, New York, catalogo n. ARCH.2617©2022, Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze.

cana, una piccola parentesi era riservata a vedute di grandi città del mondo, mentre risuonavano le parole «The world is our living space and all decent, god-fearing, liberty-loving men are our friends and neighbors». Il richiamo conclusivo della sala poneva l'accento sulla necessità di progettare il futuro: «What we have done is only a small part of all that remains for us to do, provided we still have courage, adventure, experiment and resourcefulness in our hearts».⁴⁶

I problemi dell'attualità erano il tema della nona sala, in cui, attraverso fotografie, grafici statistici e immagini simboliche, il sogno americano era messo a contrasto con le criticità e gli errori commessi nel tempo. Su ciascun pannello il visitatore si confrontava con la dicotomia dell'America contemporanea, giocata sulle parole «the dream vs. but». Il sogno d'esordio era quello di una terra immensa e ricca di risorse naturali, che aveva garantito libertà e lavoro a tutti, ma si scontrava adesso con la chiusura delle frontiere, territori deturpati, risorse consumate, povertà del proletariato ammassato nelle periferie urbane, illustrato in parete dalla veduta di una baraccopoli. Il sogno finale è quello di un'America ricca e indipendente in virtù delle «grandi risorse economiche e della distanza con l'Europa», ma quest'ultima si è ridotta e l'isolamento militare e tecnologico «rischia di renderci sempre più vulnerabili».⁴⁷

Da qui il passo successivo, vale a dire il richiamo alle responsabilità del cittadino. Nella decima sala, di forma ottagonale, undici insegne a caratteri cubitali solcavano le pareti: «Who fails to vote?», «Who remembers rights and forgets duties?», «Who tries to evade taxes?», etc. Una voce declamava queste stesse domande, mentre la luce diminuiva progressivamente fino ad arrivare al buio totale. A questo punto i pannelli ruotavano e l'intera sala si ricopriva di specchi, mettendo l'uomo di fronte alla propria immagine, dunque alle proprie responsabilità: «It's YOU who have neglected your duties!», risuonavano gli altoparlanti, «It's YOU who have let America down!». In un crescendo drammatico giocato sull'alternanza di luce e buio e anche di proiezioni che cambiavano gli scenari della sala di volta in volta, in cui all'apice compariva nuovamente Hitler al rollare di tamburi e trombe, la messa in scena si concludeva con la voce narrante che sottolineava l'imperativo di essere partecipi alla vita collettiva in maniera consapevole, ciascuno

secondo le proprie possibilità. Solo in tal modo si sarebbe potuta ricreare una nuova America, sulle solide basi della democrazia: «We shall have peace – but not totalist peace, which is death. We shall have order, but not totalist order, which is regimentation and repression. We shall have security, but not totalist security of slaves. In each of us, the American dream will live again – each of us will work upward toward our Goals for Tomorrow!».⁴⁸

Le fondamenta di questa ricostruzione collettiva, etica e morale, erano al centro dell'undicesima sala, significativamente intitolata *The Goals for us the Living*. Qui s'intendeva «fornire materiale per la riflessione e per l'azione, [...] nel tentativo di rinnovare la speranza di futuro e ristabilire la fiducia dell'individuo nella sua capacità di giocare un ruolo attivo nel portare avanti la tradizione americana». I quattro obiettivi, che si raggiungevano progressivamente attraverso una scalinata, erano i seguenti: I. Reorganization of democracy, II. Humanization of industry, III. Resettlement of the land, IV. Renewal of family and personality.⁴⁹ Alla sommità della scala il visitatore si trovava su un'ampia terrazza, ove aveva raggiunto l'obiettivo più alto, quello delle 'verità eterne' (fig. 12). Da qui discendeva gradualmente verso una sala di decompressione, che lo avrebbe preparato al ritorno alla vita di tutti i giorni, ma con la consapevolezza dei pericoli che aveva di fronte. Nel passare dal padiglione temporaneo al museo, avrebbe percorso un tratto di giardino a cielo aperto, a ricordargli ancora una volta l'incessante rinnovamento della natura.⁵⁰

Si chiudeva così la sceneggiatura della mostra *For us the living* nella sua ultima versione datata 30 settembre 1940. Allora, tuttavia, le sorti dell'esperimento erano già compromesse. All'inizio del mese i tre curatori principali cominciarono a capire che l'operazione stava andando incontro a ostacoli, tanto da indurre Leslie Cheek a lasciare precipitosamente New York per far ritorno a Baltimora. In una lettera inviata a Abby Rockefeller, quest'ultimo lamentava che il Board of Trustees del MoMA non fosse ancora a conoscenza del grande lavoro svolto durante l'estate.⁵¹ Una prima critica si incentrò sull'allestimento della undicesima sala (*Goals for us the living*), ritenuta poco efficace da un punto di vista comunicativo.⁵² Ciò comportò una revisione della sceneggiatura, quella del 30 settembre, che fu discussa il 3 ottobre dall'Executive Committee. Furono rilevate difficoltà di natura prevalentemente economica, poiché soltanto il nuovo edificio da erigere nel giardino sarebbe costato circa un milione di dollari, in un momento in cui lo stesso mantenimento ordinario del museo risultava assai gravoso.⁵³ A conferma del fatto che la mostra non si sarebbe mai realizzata, pochi giorni dopo giunse a Leslie Cheek una lettera in cui Abby Rockefeller sottolineava come lo scenario fosse più adatto a una trasposizione cinematografica.⁵⁴

La frustrazione dei curatori, in particolare di Cheek e Mumford, andò crescendo e i tentativi di salvare il salvabile furono vani. Non restava che poter gioire della conoscenza reciproca e del grande accrescimento umano e intellettuale che quei mesi di intenso lavoro avevano portato. Lo scrive affettuosamente Barr a Cheek il 28 ottobre di quell'anno:

It was a great source of pleasure to me to be able to see so much of you and Lewis during the summer, to really get to know you both. I learned a great deal and do not feel that my time was wasted, although I am now so nervously exhausted I do not see how I shall get through the winter.⁵⁵

Alla fine di quei mesi concitati, significativamente Cheek raccolse tutte le carte della mostra in una cartella intitolata *For us, the cheated*.⁵⁶

Note

¹ E. Panofsky, *The History of Art*, in *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1953, pp. 82-111; trad. it. in id., *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1962, pp. 305-329, in part. p. 310.

² L'unica pubblicazione su questo progetto mai portata a termine è il breve testo di M. Elligott, *Tentative and Confidential: Documents Relating to the Exhibition "X"*, in «Esopus Magazine», 9, 2007, pp. 132-144.

³ Su A.H. Barr (1902-1981) si vedano A.G. Marquis, *Alfred H. Barr Jr. Missionary for the Modern*, Contemporary Books, Chicago 1989; S.G. Kantor, *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2003, trad. it. *Le origini del MoMA. La fortunata impresa di Alfred H. Barr Jr.*, Il Saggiatore, Milano 2010. Su Leslie Cheek (1908-1992) si rimanda a R. Parke Jr., a cura di, *Living by Design: Leslie Cheek and the Arts*, Society of the Alumni of the College of William and Mary, Williamsburg (VA) 1985. Su Lewis Mumford (1895-1990), oltre alla sua ricca e importante bibliografia, si veda D.L. Miller, *Lewis Mumford, a Life*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh (PA) 1989. Su Archibald MacLeish (1892-1992) si veda S. Donaldson, *Archibald MacLeish: an American Life*, Houghton Mifflin Harcourt, Lincoln (NE) 2001.

⁴ *Italian Masters Lent by the Royal Italian Government: January to March 1940*, Museum of Modern Art, New York 1940. Sulla mostra si veda L. Carletti, C. Giometti, a cura di, *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-40)*, Carocci editore, Roma 2016.

⁵ ARCHIVIO BRANDI, scatola 62, n. 27, lettera di Giulio Carlo Argan e Eugenio Ventura a Cesare Brandi con allegata relazione a Marino Lazzari, cit. in D. Bertolini, R. Porfiri, «Una esposizione di carattere eccezionalissimo». 1940: *Italian Masters at Museum of Modern Art di New York*, in M.I. Catalano, a cura di, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Gangemi, Roma 2014, pp. 287-327, in part. pp. 311-315.

⁶ MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES (MoMA ARCHIVES), DEPARTMENT OF PUBLICATIONS, lettera di Lincoln Kirstein a Monroe Wheeler, 8 novembre 1939; MoMA ARCHIVES, REGISTRAR EXHIBITION FILES 98, *Italian Masters, Abbot File: Lists Corres*, lettera di Philip L. Goodwin a John Abbot, 16 novembre 1939. *Art in our Time* (10 maggio – 30 settembre 1939) è il titolo di una celebre mostra organizzata da Barr, con la quale inaugurò il nuovo edificio del museo sulla 53^{ma} strada. La rassegna illustrava «le nuove tendenze a partire dall'arte popolare» e, muovendo attraverso pittura, scultura, architettura, arti industriali, fotografia e cinema, si concludeva «con un gruppo di Quadri di bambini di età compresa tra gli otto e i do-

dici anni» (A.H. Barr Jr., a cura di, *Art in Our Time*, Museum of Modern Art, New York 1939, p. 14).

⁷ A.H. Barr, a cura di, *Picasso. Forty Years of His Art*, Museum of Modern Art, New York 1939.

⁸ MoMA ARCHIVES, REGISTRAR EXHIBITION FILES 98, *Italian Masters, Abbot File: Lists Corres*, lettera di Georgiana Allen a Stephen Clark (Chairman of the Board of Trustees), 3 gennaio 1939.

⁹ A.H. Barr Jr., *Preface*, in *Italian Masters Lent by the Royal Italian Government* cit., p. 6.

¹⁰ Kantor, *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art* cit., pp. 37-42, 66-92. Su C.R. Morey (1877-1955), storico dell'arte medievale, si rimanda a E. Panofsky, *Charles R. Morey*, in «American Philosophical Yearbook», 1955, Philadelphia 1956, p. 484; invece su Paul J. Sachs (1878-1965) si veda S.A. Duncan, *The Art of Curating: Paul J. Sachs and the Museum Course at Harvard*, Getty Research Institute Los Angeles, Los Angeles 2018.

¹¹ M. Passaro, *Artisti in fuga da Hitler. L'esilio americano delle avanguardie europee*, Il Mulino, Bologna 2018, pp. 70-72. I cinque dipinti – *Valle del Lot a Vers* di André Derain (dal Museo di Colonia), *Scene di strada* di Ernst Ludwig Kirchner e *Donna in ginocchio* di Wilhelm Lehmbruck (dalla Galleria nazionale di Berlino), *Intorno al pesce* di Paul Klee (dalla Galleria di Dresda) e *La finestra azzurra* di Henri Matisse (dal Museo di Essen) – furono esposti alla già citata mostra *Art in Our Time*.

¹² Nella sua lunga vita Lewis Mumford ha lasciato una vasta produzione in vari campi, dall'architettura all'urbanistica, dalla critica letteraria al design (E.S. Newman, *Lewis Mumford: a bibliography 1914-1970*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1971).

¹³ La mostra *Modern Architecture: International Exhibition* si tenne al MoMA dal 10 febbraio al 23 marzo 1932.

¹⁴ L. Sorensen, *Mumford, Lewis*, in «Dictionary of Art Historians», <<https://arthistorians.info-mumford/>> (consultato il 22 maggio 2022).

¹⁵ B. Tarter, *Leslie Cheek (1908-1992)*, in «Dictionary of Virginia Biography», Library of Virginia 2006, <https://www.lva.virginia.gov/public/dvb/bio.php?b=Cheek_Leslie> (consultato il 22 maggio 2022).

¹⁶ N. Benco, *Archibald MacLeish: The Poet Librarian*, in «The Quarterly Journal of the Library of Congress», 33, luglio 1976, pp. 233-249.

¹⁷ Nel 1934 A.H. Barr e P. Johnson curarono al MoMA la mostra *Machine Art* (6 marzo – 30 aprile 1934) che rifletteva sul rapporto tra macchine e arti, funzionalità e bellezza (*Machine Art*, Museum of Modern Art, New York 1934), anche alla luce dell'opera *Technics and Civilization* di Lewis Mumford (Harcourt, Brace and Company, San Diego (CA), 1934), che rifletteva sulla storia del-

la tecnologia e sul modo in cui quest'ultima aveva plasmato la società contemporanea e a sua volta ne era stata modellata (G. Nebbia, *Lewis Mumford (1895-1990)*, in «Altro-novecento», 2, marzo 2000, <http://www.fondazionemicheletti.it/altro-novecento/articolo.aspx?id_articolo=2&tipo_articolo=d_persone&id=80> (consultato il 22 maggio 2022)).

¹⁸ I. Sandler, A. Newman, a cura di, *Defining Modern Art. Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York 1986, pp. 103-146.

¹⁹ A.H. Barr, *Notes on the Film: Nationalism in German Films*, in «The Hound & Horn», 7 (2), gennaio-marzo 1934, pp. 278-283; id., *Art in the Third Reich – Preview*, 1933, in «Magazine of Art», 38 (6), ottobre 1945, pp. 212-222. Gli articoli sono stati tradotti e pubblicati in A.H. Barr, *Degenerata! I nazisti all'assalto dell'arte moderna*, Edizioni Medusa, Milano 2018.

²⁰ *Ibi*, pp. 61-63.

²¹ R. Peverelli, *Introduzione*, in *Ibi*, pp. 5-26, in part. pp. 9-10.

²² M. Carli, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Carocci editore, Roma 2020, pp. 52-54; M. Scolari, *In the Triennale, International Style triumphs. Important Exhibition of Architecture and the Decorative Arts at Milan brings Modern Theory and Practice into the Fore*, in «The New York Times», 6 agosto 1933.

²³ Mario De Renzi and Adalberto Libera, *Italian Pavilion, Century of Progress*, in «Architectural Forum», 58, giugno 1933, p. 495.

²⁴ ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO (ACS), *Carteggio Personalità, Carte Alfieri*, b. 9, lettera di A. Monti, 24 febbraio 1928, cit. in E. Gentile, *Il culto del littorio*, Laterza, Bari-Roma 1993, p. 190. Su Antonio Monti, direttore del Museo storico del Risorgimento di Milano, si veda M. Missori, *Gerarchie e statuti del PNF. Gran Consiglio, Direttorio nazionale, Federazioni provinciali: quadri e biografie*, Bonacci, Roma 1986, *ad nomen*.

²⁵ D. Alfieri, L. Freddi, a cura di, *Mostra della rivoluzione fascista*, Istituto nazionale di arti grafiche per Partito Nazionale Fascista, Bergamo 1933, pp. 8-9. Per un più generale inquadramento dell'estetica fascista si veda R.J. Golsan, a cura di, *Fascism, Aesthetics and Culture*, University Press of New England, Hanover 1992.

²⁶ Gentile, *Il culto del littorio* cit., p. 196. Su *Pressa* si veda J. Aynsley, «*Pressa*», *Cologne 1928: Exhibition and Publication Design in the Weimar Period*, in J. Ribalta, a cura di, *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man: 1928-55*, MACBA, Barcelona 2009, pp. 83-106.

²⁷ <<https://thecharnelhouse.org/2014/03/01/el-lissitzkys-soviet-pavilion-at-the-pressa-exhibition-in-cologne-1928/>> (consultato il 22 maggio 2022). L'anno in cui lavorò a *Pressa* El Lissitzky visitò il Bauhaus, quindi, dopo un soggiorno a Parigi, agli inizi del 1929 progettò a Stoccarda *Film und Foto* (FiFo), di poco successiva al manifesto teorico della fo-

tografia moderna, il celebre libro *Malerei Fotografie Film* (prima edizione 1925, ampliata nel 1927, trad. it. *Pittura Fotografia Film*, nuova edizione a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010) di László Moholy-Nagy (M. Tupitsyn, *El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion. Fotografie, Design, Kooperation*, catalogo della mostra [Hannover-Barcelona-Porto, gennaio-novembre 1999], Sprengel Museum, Hannover 1999). Sulla mostra *Film und Foto* di Stoccarda si veda M. Rebecchi, 1929: *Film und Foto. Il montaggio dei media*, in E. Menduni, L. Marmo, a cura di, *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, RomaTre Press, Roma 2018, pp. 169-178.

²⁸ Tupitsyn, *El Lissitzky* cit., p. 59-64.

²⁹ *Le origini del MoMA* cit., p. 200.

³⁰ «But, in a larger sense, we can not dedicate, we can not consecrate, we can not hallow this ground. The brave men, living and dead, who struggled here, have consecrated it, far above our poor power to add or detract. The world will little note, nor long remember what they say here, but it can never forget what they did here. It is for us the living, rather, to be dedicated here to the unfinished work which they who fought here have thus far so nobly advanced» (G. Wills, *Lincoln at Gettysburg*, Simon & Schuster, New York 1992).

³¹ MoMA ARCHIVES, REGISTRAR EXHIBITION FILES 98, *Italian Masters, Abbot File, Introduction*, in *Scenario*, 30 settembre 1940, p. 1.

³² *Ibi*, p. 2.

³³ *Ibi*, p. 3.

³⁴ L'idea del pellegrinaggio dei visitatori in una mostra pervasa da un senso di religiosità era il fulcro su cui insisteva l'intera concezione della *Mostra della rivoluzione fascista*. Sul tema si veda J.T. Schnapp, *Epic Demonstrations: The 1932 Exhibition of the Fascist Revolution*, in Golsan, *Fascism, Aesthetics and Culture* cit., pp. 1-32; L. Andreotti, *The Aesthetics of War: the Exhibition of the Fascist Revolution*, in «Journal of Architectural Education», vol. 45, 2, febbraio 1992, pp. 76-86; J.T. Schnapp, *Fascism's Museum in Motion*, in *Ibi*, pp. 87-97.

³⁵ Inaugurata il 28 ottobre 1932, un anno dopo la mostra al Palazzo delle Esposizioni fu dichiarata permanente da Mussolini; chiuse invece il 28 ottobre 1934 per riaprire nel settembre 1937 al Museo di Arte Moderna di Valle Giulia, ove rimase per cinque anni. Una terza edizione, ufficialmente denominata *Mostra permanente del fascismo* fu inaugurata nel 1942 in trentadue sale della Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma (Carli, *Vedere il fascismo* cit., pp. 185-192).

³⁶ «By throwing all the necessary financial and moral weight behind this show prove that America can act and that bold and important majors can be taken for the defense of democracy» (*Ibi*, p. 4).

³⁷ Ulteriori approfondimenti sono rimandati a una pubblicazione in preparazione sul tema.

³⁸ MoMA ARCHIVES, REGISTRAR EXHIBITION FILES 98, *Italian Masters, Abbot File, Scenario, Scene I: Waiting Room*.

³⁹ *Ibi*, Scene II: Introduction Room.

⁴⁰ U. Artioli, F. Bartoli, a cura di, *Il Mito dell'automa: teatro e macchine animate dall'antichità al Novecento*, Artificio, Firenze 1991. La presenza di manichini animati era già stata ampiamente esperita a partire dal film *Die Puppe* (1919) di Ernst Lubitsch, per passare all'esperimento *Ballet mécanique* (1924) di Fernand Léger, proiettato per la prima volta a New York, fino a *Metropolis* (1927), capolavoro distopico di Fritz Lang, la cui protagonista è un automa.

⁴¹ MoMA ARCHIVES, REGISTRAR EXHIBITION FILES 98, *Italian Masters*, Abbot File, Scenario, Scene III: Avenue of Totalism.

⁴² *Ibi*, Scene IV: Totalism takes over America.

⁴³ *Ibi*, Scene V: The Totalist Future – For them the Dead.

⁴⁴ *Ibi*, Scene VI: Introduction Room.

⁴⁵ *Ibi*, Scene VII: Avenue of American Character and History.

⁴⁶ *Ibi*, Scene VIII: Panorama of Our Living Past.

⁴⁷ *Ibi*, Scene IX: We Look at the Job in Hand.

⁴⁸ *Ibi*, Scene X: We are Responsible.

⁴⁹ *Ibi*, Scene XI: Goals for us the living.

⁵⁰ *Ibi*, Scene XII: Hall of Eternal Truths.

⁵¹ MoMA ARCHIVES, Leslie Cheek Papers, Folder 2, lettera di L. Cheek a A. Rockefeller, 16 settembre 1940.

⁵² *Ibi*, lettera di A.H. Barr a L. Cheek, 24 settembre 1940.

⁵³ *Ibi*, lettera di S. Clark a L. Cheek, 7 ottobre 1940.

⁵⁴ *Ibi*, lettera di A. Rockefeller a L. Cheek, 7 ottobre 1940.

⁵⁵ *Ibi*, lettera di A.H. Barr a L. Cheek, 28 ottobre 1940.

⁵⁶ *Ibi*, s.d.

Summary

In 1940 MoMA took the extraordinary initiative to organise a «response to Mussolini's rise to power of Mussolini in Italy and the fall of Paris under Nazi rule». It was the museum's director, Alfred H. Barr, who conceived an exhibition that he considered so important that he kept its title a secret for a long time: For us the living a phrase taken from President Lincoln's famous speech at Gettysburg in 1863. In the company of his assistant John Abbott, Barr formed a small team which included the famous urban planner Lewis Mumford, the director of the Baltimore Museum Lesly Cheek, and Archibald MacLeish, poet and librarian at the Library of Congress. Inspired by some visual and technical experiments recently admired at the New York World's Fair (1939-1940) and especially by the display of historical regime exhibitions, such as the Mostra della Rivoluzione Fascista (1932-1934), the Mostra Augustea della Romanità (1937) and the Ausstellung "Entartete Kunst" (1937), the five friends developed in few months a detailed exhibition project, in which the visitors were subjected to a series of sound and visual stimuli with the aim of inviting them to defend the democratic world and its way of life from the totalitarianism spreading through Europe. For this multimedia and sensory exhibition, MoMA was to construct a new building – three times the size of the museum – in the space where Philip Johnson in 1953 designed the Sculpture Garden. Disproportionate costs and political reasons meant that this 'reverse propaganda' exhibition was never staged. Thanks to the existence of the «scenario» – the articulated script, as defined by the curators – we can reconstruct its course and better understand its experimental and immersive nature.

«Da considerarsi quadri» Quattro anni di Mario Schifano pittore (1963-1966)

Virginia Magnaghi

Per realizzare i suoi quadri figurativi Mario Schifano lavorò spesso a partire da immagini preesistenti. Questo suo lavoro sul già dato, però, fu presto letto come unico e personale, tanto dalla critica strettamente contemporanea all'artista quanto dagli studi che successivamente indagarono il rapporto tra le sue opere e le loro possibili fonti.¹ Questo saggio prende in considerazione alcuni quadri dipinti ed esposti dall'artista tra il 1963 e il 1966. Per Schifano il periodo fu denso: in termini biografici e geografici, perché tra il dicembre 1963 e il maggio 1964 fece il suo primo lungo viaggio a New York e poi, all'inizio del 1965, anche il secondo;² in termini di popolarità, perché furono questi gli anni della sua definitiva affermazione sulla scena artistica soprattutto italiana (un'affermazione ancora legata alla sola attività pittorica, dunque precedente all'apertura al cinema e alla fotografia, e corrispondente a un periodo in cui lo Schifano-artista era forse ancora separabile dallo Schifano-personaggio); infine, in termini tecnici, perché tra 1964 e 1965 avvennero cambiamenti importanti nel modo dell'artista di preparare la tela e di lavorarvi.

L'analisi ravvicinata – iconografica e materica, contenutistica e formale – di alcuni quadri di questo periodo servirà a ridiscutere l'immaginario fortemente figurativo di Schifano. Sarà così possibile far emergere l'occhio assimilatore del pittore e, al contempo, riequilibrare il portato delle cosiddette fonti grazie alla specifica attenzione che l'artista dedicò ai materiali impiegati e alle loro possibilità pittoriche: abbandonata ogni rigorosità, il suo schema di partenza, per quanto individuabile, finiva così per essere stravolto, quando non tradito.

Superfici scritte, figure tradite

Un primo problema che è interessante affrontare ancora oggi in sede storica, e che già allora fu lucidamente compreso dalla critica,³ riguarda il termine 'figurativo': l'aggettivo, che pure pare necessario nel momento in cui si ha a che fare con un pittore così potentemente iconico, rischia di far saltare il rapporto tra i quadri successivi al 1962 e i monocromi precedenti – rapporto che invece esiste, che è forte, e che è soprattutto da stabilire sul piano materico. Il paradosso tra l'assoluta iconicità del soggetto e un modo invece del tutto aniconico, per non dire astratto, di affrontare la pittura si legge bene in uno dei quadri più noti di Schifano, il *Leonardo* realizzato nel 1963 (fig. 1). Se è vero che Leonardo da Vinci, nel secondo Dopoguerra come oggi, può essere un simbolo pop, è altrettanto vero che Schifano sfugge dalla definizione e dall'iconicità del quadro, rendendo Leonardo di fatto una maschera, un pretesto. Il quadro, con il suo ingrandimento portato all'estremo, su quattro metri quadrati di tela, dialoga certamente con i grandi formati della Pop Art (e con la cartellonistica pubblicitaria); d'altro canto, però, alcuni espedienti formali diminuiscono fortemente la valenza iconica dell'immagine dipinta. In primo luogo, Schifano non rinuncia a cominciare il quadro con il suo tipico lavoro di costruzione del supporto, che lo aveva contraddistinto anche negli anni precedenti.⁴ La creazione di un supporto nuovo – fatto di due tele

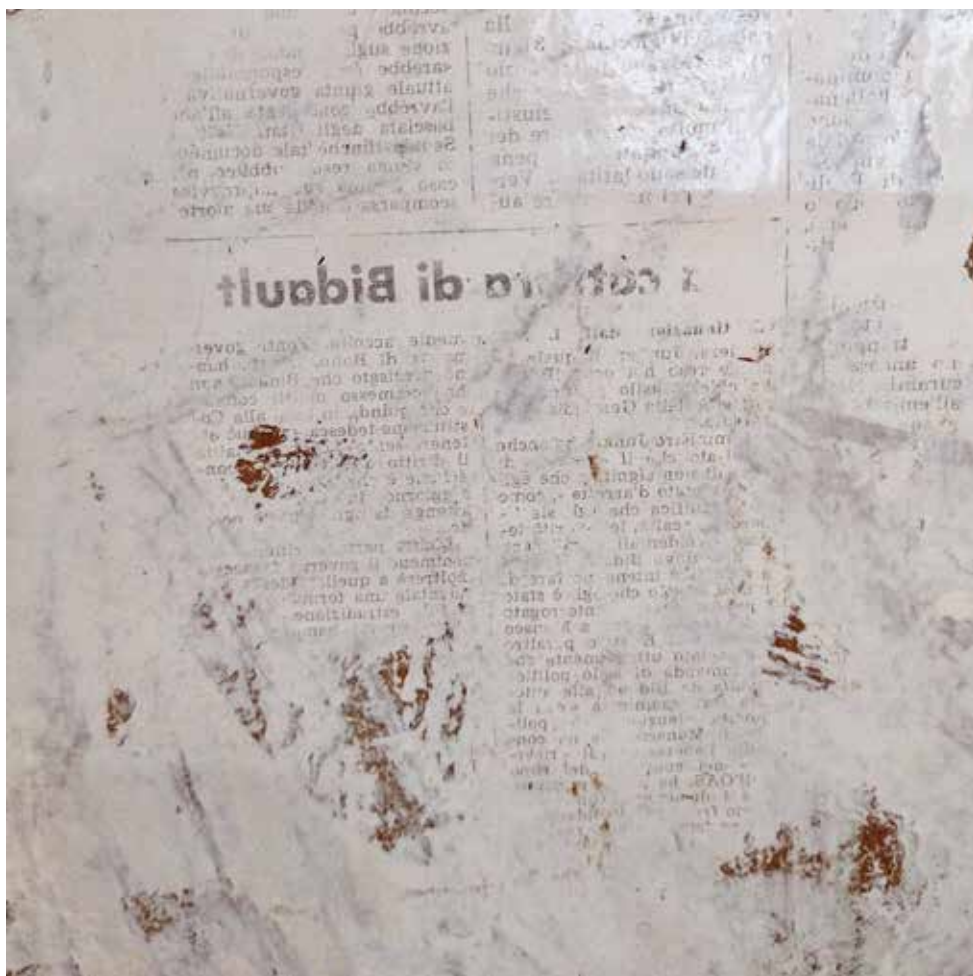
1. Mario Schifano, *Leonardo*, 1963, smalto su carta intelata, cm 200×200, collezione privata. Courtesy of Center for Italian Modern Art, New York. © Dario Lasagni 2021. © Mario Schifano, by SIAE 2022.

2. Calendario Alitalia per l'anno 1963, cm 37×53.



affiancate, saldate tra loro e poi ricoperte di carta da pacchi: sicuramente fragile ma del tutto adatto a riflettere la lucentezza dello smalto – rimarca la centralità della preparazione materica. Inoltre, la barba di Leonardo, già di per sé profondamente decorativa, è un motivo astratto perfetto; non diversamente si può leggere il monocromo bianco che chiude il quadro sulla destra e che accentua l'asimmetria della figurazione, dando ancora più rilievo alla divisione centrale tra le due tele accostate, ancorate l'una all'altra: un esercizio di pennello, quello sulla destra, che solo una mano ormai del tutto abile a modulare un colore denso e non sfumabile come un normale olio, come quello del Ripolin poteva ottenere. Il lavoro monocromo degli anni precedenti, fatto di sovrapposizioni di colori e di continue manipolazioni della corposità della materia pittorica, permetteva ora a Schifano di giocare su un'immagine preesistente usando un solo colore, da immaginare sfumato con un continuo lavoro di pennello e straccio. L'uso di quest'ultimo è purtroppo provato solo da testimonianze orali che, nel caso di Schifano, hanno ancora molto peso nella ricostruzione storiografica.⁵ Certe modulazioni dello smalto, ottenute per via di levare, sembrano però spiegabili solo in questo modo.

Che il calendario stampato da Alitalia per il 1963 fosse dedicato a Leonardo da Vinci e che riportasse sulla sua grande copertina (cm 37×53) proprio una riproduzione del foglio torinese dell'artista (fig. 2) fa pensare che sia stata questa la fonte per il dipinto.⁶ L'immagine, orientata nello stesso senso in entrambe le versioni – quella autografa di Leonardo e quella smaltata di Schifano – deve essere stata fotografata e poi ingrandita tramite un proiettore di diapositive, che non ribaltava la proiezione. Schifano ricalcò i contorni di Leonardo con tre diversi pastelli grassi: è predominante la grafite, alter-



3. Mario Schifano, *Leonardo* (particolare), 1963, smalto su carta intelata, cm 200×200, collezione privata. © Mario Schifano, by SIAE 2022.

nata a un pastello arancione e a uno bordeaux. I critici che in quegli anni accompagnarono fedelmente il crescente successo di Schifano, del resto, furono attenti anche a questo aspetto. Già in occasione della mostra alla Galleria Odyssia dell'aprile 1963, quando il *Leonardo* venne esposto per la prima volta, Maurizio Calvesi aveva puntato l'attenzione su un certo distacco tra disegno e colore: il disegno non serviva come un contorno da riempire, ma come un segmento aperto; per niente definitivo nello stabilire limiti, era spesso negato dalla coprenza dello smalto.⁶ Questa insistenza sull'attenzione schifaniana per il ricalco era per Calvesi una chiave fondamentale nella sua più generale lettura della pittura di Schifano come «operazione percettiva» e come «pittura-reportage» (per usare un termine che negli stessi anni era associato a Schifano da lui e da Maurizio Fagiolo):⁶ raccontare come il riccio della C di Coca-Cola o il profilo di un'auto venivano riportati su carta e su dimensioni del tutto sproporzionate rispetto ai fogli originali equivaleva, per Calvesi, a descrivere un'operazione di distacco dal mondo reale, di mancata assimilazione.

Solo in un secondo momento Schifano cominciava il lavoro di modulazione dello smalto. Nel caso del *Leonardo*, però, non era questo l'atto conclusivo: l'ultimo gesto, ancora una volta, mirava a portare l'attenzione alla componente materica. Tramite un solvente, e in più punti – in basso a sinistra, ma anche intorno agli occhi, al naso e sotto la bocca di Leonardo –, Schifano trasferì l'inchiostro di alcuni fogli di giornale sulla superficie (fig. 3, particolare). Ribaltati e di fatto illeggibili, erano un ulteriore dettaglio, naturalmente alla Rauschenberg, che invitava ad avvicinare ancora di più l'occhio al quadro, e dunque a dimenticare il dato iconografico per soffermarsi invece su quello pittorico. Non solo carta e smalto: la reale ricchezza della superficie emerge-

va tutta, e forse si capisce meglio come mai Duilio Morosini, nel descrivere l'opera vista nei locali della Galleria Odyssia nell'aprile 1963, avesse raccontato di una «testa di Leonardo “scritta” sulla superficie da dipingere».⁹ Al proiettore di diapositive Schifano alternava l'episcopio: succedeva quando la fonte di partenza era di piccole dimensioni (per esempio, un ritaglio di rivista) e poteva cioè stare nei pochi centimetri da cui l'episcopio catturava l'immagine da allargare.¹⁰ A quelle date, le sue condizioni economiche – decisamente migliorate dal contratto con la gallerista Ileana Sonnabend –¹¹ gli permettevano di acquistare senza incertezze i nuovi strumenti per la proiezione, che non avevano un costo proibitivo, alla fine del 1962, ma che erano comunque troppo cari per lo Schifano degli immediati esordi. L'artificialità delle visioni così ottenute è però compensata dall'evidente materialità di questi quadri, in cui l'anima sottostante, disegnata a pastello a cera e interrotta qua e là da macchie di caffè e angoli di carta strappata o incollata imprecisamente, è solo una guida iniziale poi mangiata dal colore a smalto.

Il trionfo dell'imperfezione: corpi, motori e schemi aritmici

Una dichiarata manualità contraddistinse i quadri di Schifano fin dai primi cementi, lavori ancora esplicitamente gestuali e indecisi tra pittura e scultura. Nei monocromi successivi l'ordito lasco delle prime tele (che ogni tanto emerge tra i fogli di carta incollati irregolarmente), le gocce di smalto denso in rilievo, o ancora i bordi mai incorniciati sono tutti segni di quell'imperfezione voluta ed esplicitamente dichiarata che di Schifano è firma così riconoscibile. A partire dalla fine del 1962, però, questa stessa imperfezione cominciò a confrontarsi con l'irrompere di un soggetto figurativo già dato: con una sorta di vincolo, di schema stabilito a priori.

Schifano, pur collocandosi agli antipodi rispetto alla figura del pittore colto, dell'ex allievo di accademia che si cimenta come diligente copista al museo o in biblioteca, rivelava però il suo lato onnivoro nella spasmodica accumulazione di libri e cataloghi, sempre sfogliati per i loro apparati illustrativi e certamente ignorati in quelli testuali. Dai libri nacque proprio il fondamentale richiamo al Futurismo, in particolare a Giacomo Balla e al suo inserire nel quadro una moltiplicata figura umana in movimento.¹² Il fatto che però la silhouette di un corpo entrasse nel quadro ogni volta con espedienti tecnici diversi – lo scontornare una sagoma di cartone, il proiettare le ombre di un corpo e pure, ma in un solo caso, il trasferirne l'impronta – arricchisce imprevedibilmente il fondamento balliano.

Più di un testimone ricorda di aver visto Schifano lavorare con l'ausilio di sagome di cartone;¹³ inoltre, le note fotografie che lo ritraggono insieme ad Anita Pallenberg nello studio newyorchese in cui trascorse la primavera del 1964 sembrano cogliere non solo un momento di divertimento ma anche l'indicazione di un metodo di lavoro, se vediamo nei loro gesti il tentativo di proiettare le loro sagome, colte 'in movimento futurista', su una tela preparata a ricevere le loro ombre.¹⁴ Negli stessi mesi, *Unica impronta del mio corpo nel mio lavoro dal 1960 al 1965* dichiara inequivocabilmente la propria eccezionalità: in parte per il titolo, e in parte perché il quadro fu esposto in tutte e tre le mostre che si susseguirono tra il novembre 1965 e il gennaio 1966 alla Galleria Odyssia di Roma, da Marconi a Milano e alla Galleria il Punto a Torino (fig. 4).¹⁵ Che dipingere la figura umana gli sia sembrata una possibilità proprio a partire dal 1964 si spiega bene in quel momento di massimo avvicinamento al lavoro sul corpo portato avanti nella New York di Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham e Frank O'Hara.¹⁶ Quell'"unica impronta" marca però chiaramente un rapporto ambivalente di attrazione e distacco nei confronti del diretto trasferimento fisico: è un ricordo e, al tempo stesso, il canto deligno dell'intenso biennio vissuto «a



4. Schifano, catalogo della mostra (Torino, Galleria il Punto, 5-19 gennaio 1966), Galleria il Punto, Torino 1966, con una riproduzione di Mario Schifano, *Unica impronta del mio corpo nel mio lavoro dal 1960 al 1965, 1965*, cm 200 × 160. © Mario Schifano, by SIAE 2022.

cavallo tra Roma e gli USA»¹⁷ – per usare l'espressione un po' enfatica con cui Schifano veniva raccontato dalla critica amica.¹⁸

In tutti i quadri dedicati al Futurismo, il movimento umano fu sempre associato al movimento meccanico della macchina: righelli e ruote, ripetuti e sparsi sulla superficie, divennero infatti un'accoppiata ricorrente nel biennio successivo. Proprio le ruote, che da un lato erano una chiara eco al mondo della proiezione cinematografica e allo scorrimento della pellicola, dall'altro – ancora una volta – arricchivano il legame col Futurismo: l'esposizione della *Speeding Automobile* di Balla (1912) nell'allestimento del MoMA tra il maggio 1964 e il 1965 complica il sistema schifaniano delle fonti (figg. 5-6). Intrecciati in composizioni e tagli sempre originali, i vari corpi sulle tele erano colti in movimenti meccanici e colorati con ricchissimi smalti mescolati a olii, non più respinti dalla carta da pacchi ma assorbiti dalla tela in modo del tutto nuovo. La passione per il colore colante, consolidata negli anni dei monocromi, non era però scomparsa: che il *dripping* del blu di *N. 3 dagli Archivi del Futurismo* vada in direzione contraria alla lettura del quadro riporta a uno Schifano fisicamente legato al supporto, per il quale la tela non era certo quadro fisso al muro ma invece base rotante e spostabile.

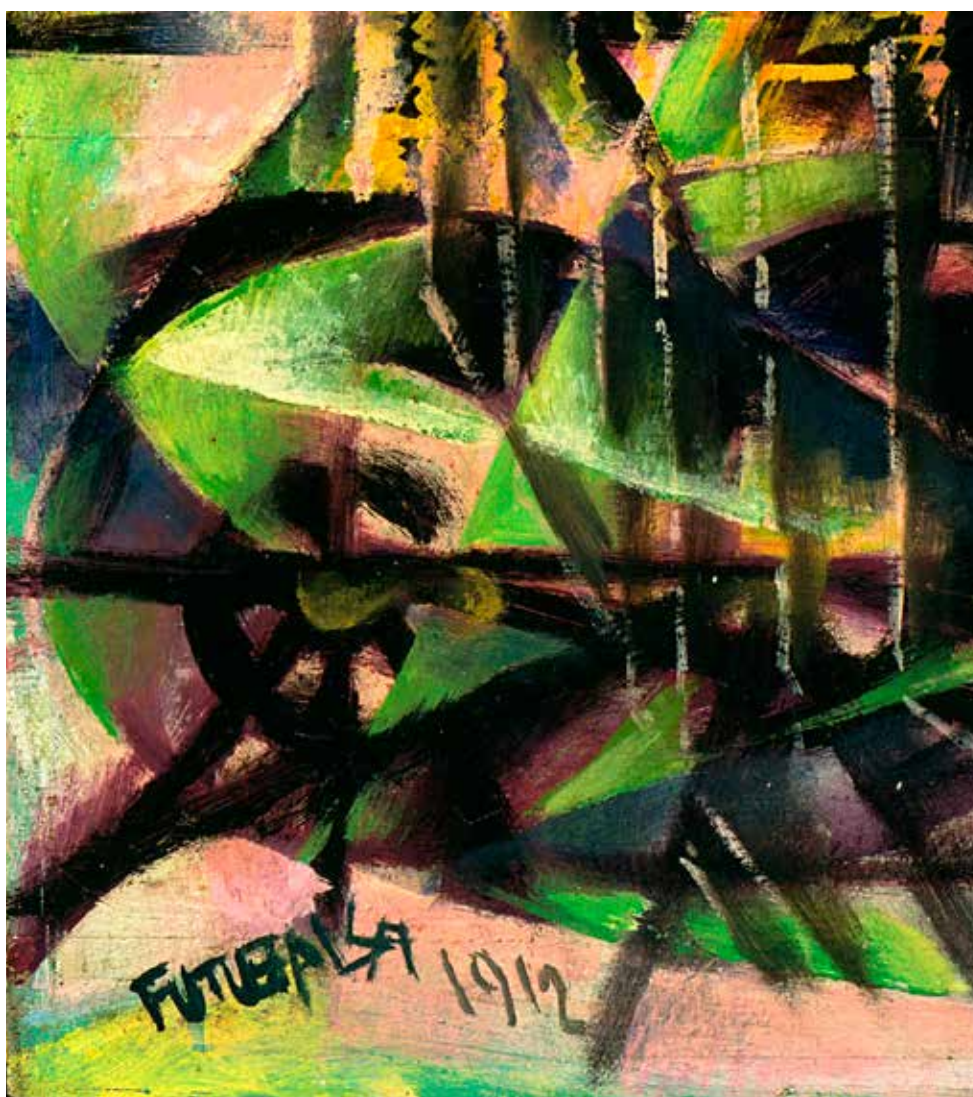
Durante il secondo viaggio del 1965 Schifano deve essere entrato al MoMA almeno un'altra volta: il quadro *New York 1965. L'inverno attraverso il museo* e il suo titolo sembrano un'ulteriore testimonianza di un passaggio fondamentale per quelle stanze (fig. 7). Tra il 23 febbraio e il 25 aprile di quell'anno una mostra in particolare aveva portato il museo al centro delle attenzioni cittadine. *The Responsive Eye*, curata da William Seitz, aveva incuriosito un numero inaudito di visitatori e, soprattutto, era finita su tutti i giornali: non solo quelli specialistici – che, come diremo, perlopiù stroncarono la mostra – ma anche sulle riviste più diffuse e popolari. «TIME» aveva addirittura anticipato l'inaugurazione, dedicando a Seitz e all'Op Art un lungo articolo già nell'ottobre del 1964.¹⁹

Tra le sale del MoMA Schifano poté cogliere uno spunto per poi rivisitarlo completamente, fino a stravolgerlo: l'alternanza precisa dei motivi geometrici in mostra (fig. 8), magari rivisti in bianco e nero nel catalogo, si trasforma-



5. Mario Schifano, *N. 3 dagli Archivi del Futurismo*, 1965, smalto, olio e grafite su tela, cm 100×135, collezione privata. Courtesy of Center for Italian Modern Art, New York. © Dario Lasagni 2021. © Mario Schifano, by SIAE 2022.

6. Giacomo Balla, *Velocità d'automobile* (dettaglio), 1912, olio su legno, cm 55,6×68,9, New York, Museum of Modern Art (MoMA). Acquisto, Inv.: 271.1949. © 2022. Digital image, The Museum of Modern Art/Scala, Florence. © Giacomo Balla, by SIAE 2022.





7. Mario Schifano, *New York 1965. L'inverno attraverso il museo*, 1965, smalto e grafite su tela, cm 220×300, collezione privata. © Mario Schifano, by SIAE 2022.

va infatti in un denso e gocciolante lavoro di pennello, in cui dell'immagine di partenza non rimaneva che una citazione mascherata.²⁰ Chi avesse letto il testo non troppo lungo con cui il curatore firmava il catalogo (dunque, non Schifano), vedeva in realtà la nuova 'arte ottica' smorzata nel suo portato retinico e quasi positivista: al centro delle intenzioni curatoriali, infatti, non c'era l'occhio come mezzo, come strumento inerte, ma la «sensibilità fuori dal comune» che ogni occhio di pittore porta con sé.²¹ Non a caso, al termine «ottico» – che pure era costretto a usare – Seitz preferiva spesso il termine «percettivo»: marcava, dunque, non ciò che avrebbe accomunato l'esperienza di tutti i visitatori, ma l'eccezionalità della visione del singolo.

Noncurante di questa prospettiva era stata la critica: su «Artforum», Barbara Rose scriveva di «non-painterly painting» e vedeva in quelle sale nient'altro che – e nel migliore dei casi – il risultato del lavoro di uno scienziato. Sidney Tillim approfittava della genealogia tracciata da Seitz per rilanciare invece una lettura della Op Art come coda, intesa come momento finale e soprattutto abisso, di un percorso che aveva alle radici il Cubismo e il Bauhaus. Zuccherato e velenoso era stato Thomas Hess su «Art News»: era, quella, un'arte che appare «friendly, cheerful, thrifty, reverent and clean in mind and body», e cioè perfetta per essere appesa nell'atrio di un edificio, a fare da sfondo che nessuno avrebbe guardato.²²

Eppure, c'era anche un modo opposto (meno inclemente e snob) di visitare quella mostra: quella che per Hess era un'esposizione anemica²³ poteva suggerire a Schifano uno schema di partenza poi trasfigurato dalle sue solite, vivaci imperfezioni. Un approccio simile dovette averlo, per altro, un pittore a cui Schifano può essere certamente avvicinato – per la tecnica pittorica, per l'attenzione alla figurazione, per il legame col disegno: vedere Larry Rivers entusiasta tra le sale 'ottiche' del MoMA, con camicia e cravatta perfettamente a tema,²⁴ fa realizzare che i pittori figurativi potevano avere molte meno resistenze dei critici e anzi essere in linea con Seitz e con la sua idea di occhio.²⁵

A partire dal 1965 un altro materiale comparve nei quadri di Schifano: il perspex, una plastica a volte ondulata a volte liscia, colorata o trasparente. A seconda dei casi, Schifano copriva l'intera superficie del quadro oppure



8. Una veduta della mostra *The Responsive Eye* (New York, MoMA, 23 febbraio – 25 aprile 1965), New York, Museum of Modern Art (MoMA). Archivio Fotografico. MoMA Archives, New York. Foto: George Cserna. Cat. no.: IN757.10. © 2022. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze.

solo alcune sue parti.²⁶ Per la critica fu naturale leggere questo nuovo filtro, posto tra l'occhio di chi guarda e l'opera, come un ritorno di Schifano allo schermo: in altre parole, come un nuovo espediente per riproporre la visione inquadrata dei primi monocromi. Soprattutto nei casi in cui la plastica era trasparente e ondulata, e magari addirittura sovrapposta a un disegno a matita, dunque in bianco e nero, il parallelo con lo schermo televisivo pare effettivamente calzante. Dopo aver visto per la prima volta questi nuovi quadri allo Studio Marconi a Milano, Fagiolo propose immediatamente questa lettura delle plastiche: il materiale era per lui l'ennesima allusione di Schifano all'atto del vedere e un incoraggiamento ad avvicinarsi alla superficie del quadro.²⁷

I ricordi di chi, a distanza di anni, definiva ancora quell'esposizione «la mostra dei plexiglas»²⁸ dimostrano il ruolo particolare che il materiale aveva avuto; del resto, il perspex era protagonista anche nel cataloghino fatto stampare dal gallerista.²⁹ Il pieghevole di sedici facciate, infatti, recava sulla seconda pagina un elenco delle opere del tutto particolare: la riproduzione di un biglietto scritto a mano dall'artista in condizioni del tutto fortunate. Appena arrestato in seguito alle prime complicazioni dovute alla detenzione di droghe, Schifano aveva lasciato Marconi da solo a Milano con tredici opere da esporre in galleria, senza notizie né sui titoli dei quadri né sul loro allestimento. Dal carcere riuscì però a spedire al gallerista la lista dei titoli, che ai numeri 7 e 8 riportava due quadri omonimi: *Futurismo rivisitato a colori*. Tra parentesi, una breve nota: «i due erano senza cornice – sono dei collages con plastica, ma da considerarsi quadri». Nella penultima pagina del pieghevole, nell'elenco ufficiale delle opere, i titoli erano seguiti da un'unica indicazione tecnica, che dunque sembra riferirsi a tutte quante le opere esposte: «Tela su telaio, smalti e plastica». La plastica, cioè, era un materiale perfettamente compatibile con l'oggetto-quadro e ancora una volta le

opere, costruite su più livelli, erano le risultanti di strati sovrapposti, tutti parzialmente visibili.

Al di là della lettura critica nata in quella circostanza e a cui si è fatto cenno, ci si può chiedere come Schifano fosse arrivato a questo uso del materiale (diverso da quello che ne aveva fatto, a partire da pochi mesi prima, l'amico Gianfranco Baruchello). Incuriosisce, allora, che ben più di un'opera esposta a *The Responsive Eye* fosse ricoperta di perspex: l'artista franco-venezuelano Carlos Cruz-Diez, per esempio, esponeva la sua *Psicocromia n. 116* (1964), combinazione di una plastica trasparente sopra una tavola in legno; nell'ultima sezione della mostra Jean-Pierre Vasarely esponeva *Acceleration Number 19, Series B* (1962), una costruzione di corde verticali in plastica ricoperte da plexiglas e fermate su un supporto ligneo; nella stessa pagina del catalogo figurava anche *Black Moving Planes XIX* (1964) dello statunitense Mon Levinson.³⁰ Non sembra un caso che Schifano utilizzò le prime plastiche ondulate sovrapponendole a sagome curvilinee dipinte proprio col motivo ottico a bande bianche e nere alternate.

Infine, quel *Bisogna farsi un'ottica (Tano Festa, Franco Angeli...)* – la tela del 1965 in cui i motivi più spiccatamente figurativi degli alberi spogli e delle sagome brancusiane si alternano alle forme geometriche di bande bianche e nere ripetute – suona come un titolo parlante:³¹ un titolo con cui Schifano, rivolgendosi ai due amici pittori, invitava ironicamente a guardare cosa succedeva dall'altra parte dell'oceano, prendendo in prestito quanto possibile ma modificando poi il tutto alla propria maniera. Anche qui, come accadeva coi loghi pubblicitari, l'ottica di Seitz veniva stravolta e resa un motivo ripetuto e in parte decorativo, ben lontano dai risultati retinici delle sale del MoMA.

Nel 1965 la lontananza di Schifano dal dipinto ottico, inteso come esatto e perfetto, è dunque molto chiara. Del resto, la mediazione fotografica o il proiettore non gli erano mai interessati come modo di avvicinare la riproduzione seriale in senso stretto: il rapporto forte tra Schifano e la serialità è da intendere in altro modo. Fin dalle *Propagande* e dai *Segni di Energia*, passando per le diverse versioni di *en plein air* o per i quadri 'futuristi', Schifano lavorò sempre per serie, ma approfittando della variazione garantitagli dalla manualità dell'intervento pittorico: una variazione non esattamente minima, e ogni volta giocata sulla diversità dei formati, dei colori, dei tagli compositivi. Per questo specifico aspetto, il lavoro di Schifano si distingueva da quello dei contemporanei come Sergio Lombardo,³² o dalla svolta meccanica di Mimmo Rotella o di Gianni Bertini.³³ L'episcopio e il proiettore – così come le sagome di cartone o gli strati di plastica – avevano insegnato a Schifano come approfittare della meccanicità per negarla; come ripetersi non tanto o non solo per giocare con la riproducibilità moderna, quanto per esercitare con libertà – e, soprattutto, con voracità e velocità – la pratica del dipingere. A New York, intanto, Schifano era stato introdotto da Frank O'Hara nel mondo dei poeti della New York School, dei musicisti jazz e dei più noti giovani pittori del momento. Il periodo non fu certo quello del suo maggior successo commerciale, ma gli incontri, anche se privi di un seguito negli anni successivi, furono importanti. Robert Rauschenberg fu con ogni probabilità molto freddo con il nuovo arrivato, nonostante i due si fossero sicuramente già conosciuti a Roma nel giugno 1961;³⁴ con Jim Dine, invece, Schifano non ebbe mai l'occasione di incontrarsi di persona;³⁵ al contrario, i rapporti con Andy Warhol e con Jasper Johns, provati da alcune fotografie,³⁶ ebbero un impatto maggiore.

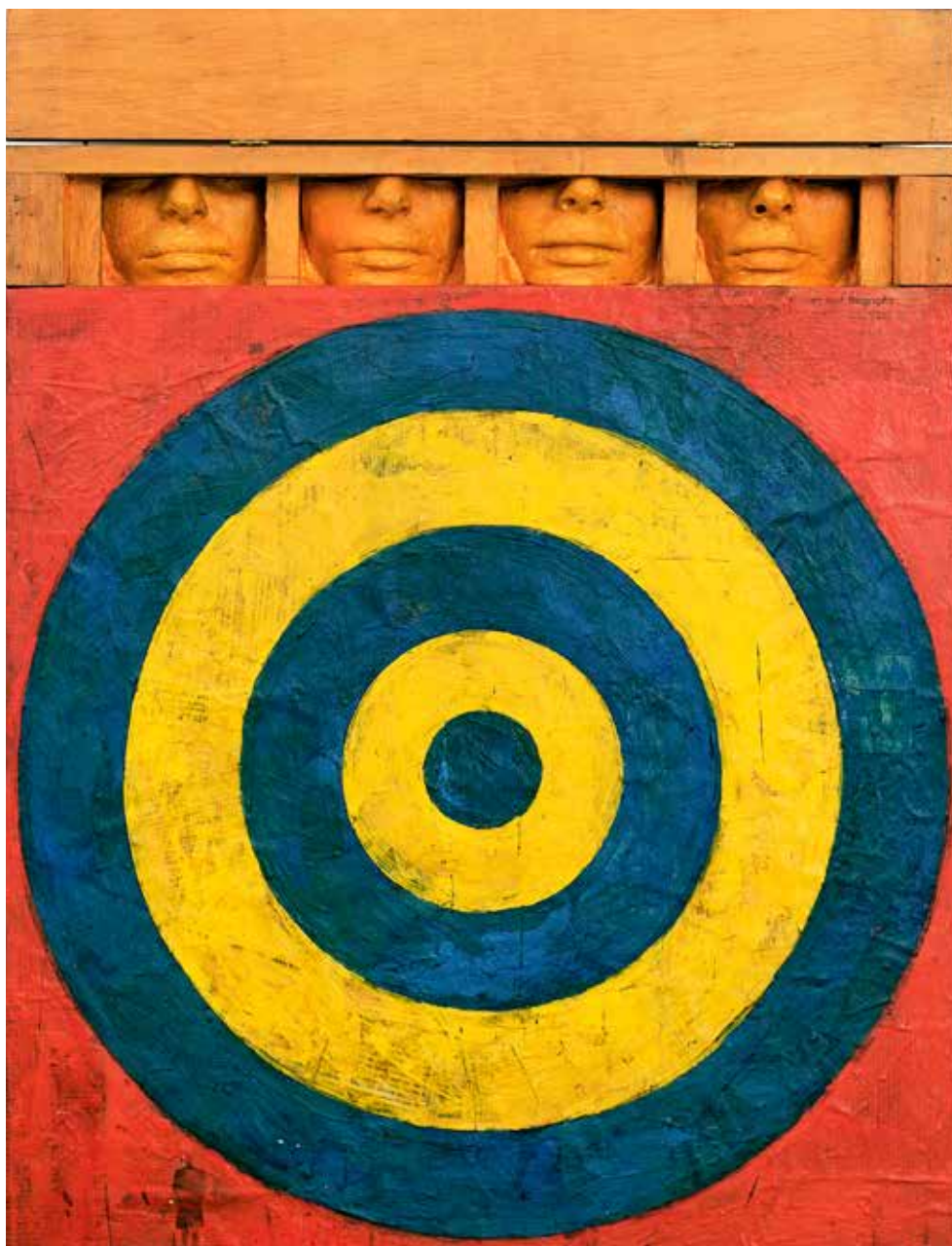
Nella sezione moderna della Pinacoteca di Macerata è oggi conservato il quadro di Schifano *Influenza astratta* (1965, fig. 9), storicamente documentato da una riproduzione in bianco e nero sulla rivista «Leader» nel 1965.³⁷ Se il riferimento al bersaglio johnsiano è più che esplicito, il quadro sembra intercettare non solo Johns ma anche Warhol: e il riferimento, ancora una volta,

9. Mario Schifano, *Influenza astratta*, 1965, smalto, grafite e *stencil* su tela, cm 136×101, Macerata, ©Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi. © Mario Schifano, by SIAE 2022.



non è solo in termini pittorici (stilistici e cromatici), ma anche e soprattutto in termini linguistici.

Da entrambi, infatti, Schifano poté trarre soprattutto un'indicazione di procedimento. Per Johns il bersaglio era un oggetto che consegnava al pittore una forma – pre-esistente e già conosciuta dalla mente – su cui era possibile agire pittoricamente e filosoficamente (fig. 10).³⁸ All'altezza del 1962, anche Warhol cercava un analogo strumento. La serie *Do it yourself* (fig. 11) era infatti realizzata a partire da alcune schede da colorare, vendute dalla compagnia di pastelli Venus Paradise. Warhol proiettò cinque di quelle schede su altrettante tele di grande formato: un vaso di fiori, tre paesaggi e una natura morta. Le aree ben delineate, ognuna contrassegnata da un numerino che indicava la sfumatura di colore opportuna, erano un perfetto soggetto già dato, uno strumento iconico su cui Warhol sarebbe poi stato libero di intervenire a piacere. Quel «Fallo tu da solo!», che prometteva autonomia alla bambina o al bambino che avrebbe colorato la stampa, forniva una nuova libertà anche a pittori come Warhol, Johns o Schifano, il quale vide almeno



10. Jasper Johns, *Target with four faces*, 1955, encausto su carta di giornale e stoffa su tela, con quattro teste in gesso dipinto entro scatola in legno; insieme, a scatola aperta, cm 85,3×66×7,6; tela cm 66×66; scatola (chiusa) cm 9,5×66×8,8. New York, Museum of Modern Art (MoMA). Dono dei Signori Robert C. Sculla. Inv.: 8.1958. © 2022. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze. © Jasper Johns, by SIAE 2022.

uno dei quadri della serie di Warhol, sicuramente in riproduzione,³⁹ ma forse anche di persona a New York nel 1964.

Per entrambi gli artisti statunitensi sembrava che la pittura non potesse prescindere da un qualcosa di esistente a priori: qualcosa che la lingua inglese probabilmente definirebbe *'device'* e che l'italiano fatica a tradurre. *'Dispositivo'* manterrebbe infatti l'aspetto strumentale dello schema di partenza, ma perderebbe quello ingannevole – quasi da *'stratagemma'* o *'artificio'* – che la parola inglese invece include. Una sfumatura un po' spavalda, invece, c'era in tutti e tre gli artisti: Schifano compreso, che per il suo titolo sceglieva una parola così carica di significato, per la storia dell'arte, quanto *'influenza'*.

Infine, il quadro non era astratto solo in ragione del motivo scelto, ma anche e soprattutto per come sapeva allontanarsi – cioè astrarsi – dai propri modelli. Al sistema di associazioni tra numeri e colori, che in Warhol manteneva una propria razionalità, Schifano negò infatti ogni coerenza: semplicemente ne sfruttò il potenziale grafico (quello dello *stencil* numerico sparso qua e là sulla tela, combinato al motivo regolare dei cerchi concentrici) e

quello cromatico, irridendo ogni logica dello schema iniziale. Il lavoro, con gli occhi di oggi, pare esemplare per leggere la varietà di fonti e la ricchezza di manipolazioni che Schifano sapeva combinare.

A partire da una fotografia proiettata viene invece senza dubbio *Spazio* (1965), quadro di cui esistono almeno tre versioni note, diverse per dimensioni (fig. 12).⁴⁰ La fonte per il quadro viene dal numero del 18 giugno 1965 del magazine «Life» (fig. 13): a quelle date Schifano aveva con ogni probabilità già fatto rientro in Italia dopo il suo secondo viaggio negli Stati Uniti, ma la rivista era molto letta anche in Europa. La copertina e un lungo articolo erano dedicati alla camminata del primo uomo statunitense nello spazio:⁴¹ con qualche settimana di ritardo sull'Unione Sovietica, anche gli Stati Uniti erano riusciti nell'impresa e il rotocalco aveva dedicato un'intera serie di fotografie alla documentazione dell'evento. Schifano, attratto sicuramente dal tema ma anche dagli scorci e dai tagli di quegli scatti, ne isolò e fotografò uno, per poi proiettarlo e ottenere così le diverse tele. Nella versione più grande il ricalco è più fedele; nelle altre Schifano inserì un tondo nero assente nell'originale. Nella prima, poi, Schifano aggiunse il profilo di alcuni tubi,

11. Andy Warhol, *Do it yourself (Landscape)*, 1962, acrilico, matita e stencil (Letraset) su tela, cm 177,2 × 137,5, Colonia, Museum Ludwig. Photo: ©Rheinisches Bildarchiv Cologne, rba_d033361_01. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc., 2022.

Nella pagina seguente:

12. Mario Schifano, *Spazio*, 1965, smalto e spray su tela, cm 80 × 80, collezione privata. Courtesy of Center for Italian Modern Art, New York. © Dario Lasagni 2021. © Mario Schifano, by SIAE 2022.

13. *The Space Walk*, da una serie di fotografie riprodotte in «LIFE», 18 giugno 1965, p. 36.





liberi nello spazio, ottenuti grazie all'aiuto di maschere di nastro adesivo: un chiaro riferimento alla copertina della rivista, in cui si leggeva molto bene il motivo del cavo che tiene l'astronauta legato alla navicella.

Ancora una volta, al di là della singola fonte scelta da Schifano, interessa il tipo di intervento pittorico con cui l'immagine di partenza fu modificata: a partire dalla fine del 1964 l'artista aveva gradualmente abbandonato la sua tecnica tipica, quella che prevedeva l'incollaggio di fogli di carta sulla tela di base, per dipingere direttamente sulla tela mescolando smalti e olii. La prima conseguenza fu un cambiamento nella lucentezza:⁴² più opachi, i quadri ora non riflettevano più la luminosità dello smalto che la carta da pacchi usata fin dai monocromi invece faceva sapientemente risaltare. In *Spazio*, per esempio, Schifano affiancò all'uso del pastello grasso anche quello di pennarelli più sottili; nella parte superiore di tutte le versioni, inoltre, ricorse al colore a spray, che nel biennio successivo sarebbe diventato protagonista di molte sue tele. Non sembra un caso che la *palette* di colori – accesi nella fotografia della rivista – sia stata ridotta ai toni del bianco, del grigio e del nero, o che Schifano abbia impiegato l'aerografo, dando così al quadro una sfocatura inedita, che sembra alludere alla provenienza dell'immagine di partenza: se nella pratica la fonte veniva dalle pagine di un settimanale, i piedi ribaltati dell'astronauta nello spazio erano però inevitabilmente associati a un'immagine in arrivo dalla televisione, cioè dallo schermo traballante che nei secondi anni Sessanta avrebbe trasmesso dallo spazio alcune delle immagini più iconiche del secolo.⁴³ Nella serie degli incidenti Schifano aveva campito con forza smalti squillanti, spesso con colori in forte contrasto tra loro – giallo e nero, arancione e grigio – quasi che le tinte scelte fossero un altro modo di alludere all'urto. Qui, invece, toni e trapassi diventavano molto più smorzati: ancora una volta, l'attenzione all'aspetto tecnico rendeva il lavoro sull'immagine già data un'operazione molto più meditata di quanto la nota rapidità del pittore non ci abbia abituati a pensare.

Nei suoi primi anni di attività Schifano sembra avere avuto spesso bisogno di uno schema, di volta in volta trovato in un motivo ottico, in una sagoma in movimento, o ancora in un qualunque logo o disegno da ricalcare, più o meno elaborato a seconda dei casi, per poi però allontanarsene. La perfezione di una silhouette diventava un tratto grasso e impreciso di pastello a cera; un campo di colore stampato omogeneamente su una rivista patinata si trasformava in una superficie smaltata pulsante, a volte graffiata, altre volte sfumata, oppure in uno spesso strato di olio opaco in parte assorbito dalla tela e in parte induritosi in rilievi pastosi. In modo analogo, nei primi quadri sul tema delle finestre (1965-1966) gli schemi perpendicolari dei serramenti lo aiutavano a definire la composizione in nuovi, allungati formati verticali. Questi avevano sì un'origine iconografica precisa – naturalmente matissiana – ma nello stesso pittore francese trovavano anche un imprescindibile riferimento formale: doveva essersi impressionato, Schifano, nel vedere *Lo studio rosso* o la *Danza* dal vero e nell'accorgersi che quei quadri non avevano nulla a che vedere con il Matisse perfettamente omogeneo delle riproduzioni o con quello delle superfici piatte dei *collage* degli ultimi anni. Al contrario, il colore del primissimo Matisse colava.

Su uno strato simile di materia pittorica, negli anni esplorata, conosciuta e fatta propria, Schifano recuperò e diede vita a iconologie forti. Dietro a queste immagini c'era sicuramente un portato contenutistico: un discorso alternativamente impegnato in una critica alla nascente società consumistica, in un ripensamento del genere paesaggistico o ancora in un omaggio più o meno esplicito ad artisti del passato e del presente (alimentato, quest'ultimo, dall'intenzione di misurarsi con ciò che aveva visto oltreoceano); ma c'era, allo stesso modo, una sentita volontà formale che lo portò a una pittura irriverente quanto meditata, immediata quanto consapevole.

Un ringraziamento sentito a Giorgia Gastaldon; al Center for Italian Modern Art e Laura Mattioli; a Filippo Bosco, Francesco Guzzetti e ai revisori anonimi. Pubblicato con il contributo del MIUR ottenuto in quanto dottoranda alla Scuola Normale Superiore di Pisa, XXXV ciclo.

¹ Sulla prima attività di Mario Schifano è riferimento fondamentale G. Gastaldon, *Schifano. Comunque qualcos'altro 1958-1964*, Silvana Editoriale, Milano 2021; su quanto appena scritto, cfr. pp. 137-149. Sullo specifico rapporto di Mario Schifano con la fotografia, cfr. R. Perna, *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, DeriveApprodi, Roma 2009, pp. 13-15, 28-30; sul dibattito sulla Nuova Figurazione nei testi critici che accompagnarono le mostre romane dei primi anni Sessanta, cfr. F. Fergonzi, *Dalla superficie all'immagine. Uno snodo romano 1960-1964*, in C. Cremonini, F. Fergonzi, a cura di, *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti: collezionismi alla Ca' d'Oro*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 30 maggio – 24 novembre 2013), MondoMostre, Roma 2013, pp. 60-71.

² Gastaldon ha chiarito che la prima partenza avvenne nel dicembre 1963, e non l'anno precedente: G. Gastaldon, *Ileana Sonnabend e Mario Schifano: un epistolario (1962-1963)*, in «Storia dell'arte», 140, gennaio-aprile 2015, pp. 148-176, in part. p. 167. Ha poi trovato tre cartoline che attestano un secondo viaggio statunitense tra il febbraio e il marzo del 1965; il 1° aprile 1965 Schifano spedì una cartolina dal Messico: si spostò a sud una volta raggiunto negli Stati Uniti da Tano Festa (Gastaldon, *Schifano. Comunque qualcos'altro cit.*, p. 154, nota 21).

³ Sulla figuratività dei giovani artisti romani a date precoci (con Schifano non ancora nominato nei testi), cfr. C. Vivaldi, *Nuova figurazione nella giovane arte italiana*, in «L'esperienza moderna», a. I, 3-4, 1957, pp. 20-23; C. Vivaldi, *Ancora della «nuova figurazione»*, in «L'esperienza moderna», a. II, 1, 1959, pp. 17-18; C. Vivaldi, *Introduzione a Crack. Documenti d'arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, Edizioni Krachmalnicoff, Milano 1960. In particolare su Schifano, C. Vivaldi, [s.t.], in *Tutto. Schifano*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Odyssia, aprile 1963), Galleria Odyssia, Roma 1963, p.n.n. Questo testo alimentò poi il successivo racconto dell'estetica 'onnivora' dell'artista: M. Fagiolo dell'Arco, *Per una figurazione "novissima"*, in «Marcatré», a. III, 11-12-13, gennaio 1965, pp. 306-319; E. Crispolti, *Ricerche dopo l'informale*, Officina, Roma 1968, p. 242.

⁴ Gastaldon, *Schifano. Comunque qualcos'altro cit.*, pp. 51-68.

⁵ Si tratta della dichiarazione di Giuseppe

Uncini, non datata, oggi in A. Salvadori, a cura di, *Mario Schifano. Qualcos'altro*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Marconi, 23 gennaio – 24 luglio 2020), Milano 2020, p.n.n.

⁶ Per una contestualizzazione dell'opera, che riporta altri usi contemporanei dell'autoritratto di Leonardo, cfr. Gastaldon, *Schifano. Comunque qualcos'altro cit.*, pp. 138-140.

⁷ Gli stessi concetti sono ripresi in M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla pop art*, Lerici, Milano 1966, pp. 278-285.

⁸ *Ibidem*; M. Fagiolo dell'Arco, *La figurazione novissima di Mario Schifano*, in «Leader», a. III, 17-18, 1965, pp. 82-90. Molti anni dopo, cfr. M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in M. Calvesi, R. Siligato, a cura di, *Roma Anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle esposizioni, 20 dicembre 1990 – 15 febbraio 1991), Ed. Carte Segrete, Roma 1990, p. 34. Sul ricalco come allontanamento, cfr. A. Boatto, *Ritratto di un artista come paesaggio (1967)* ora in M. Goldin, A. Bonito Oliva, a cura di, *Schifano. Opere 1957-1997*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 4 aprile – 31 maggio 1998), Electa, Milano 1998, pp. 201-202. Sull'idea di un colore distaccato dai limiti figurali come punto di contatto tra Schifano e Jim Dine, cfr. A.C. Quintavalle, *L'analisi e lo schermo*, in A.C. Quintavalle, a cura di, *Mario Schifano*, catalogo della mostra (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, febbraio-marzo 1974), La Nazionale, Parma 1974, pp. XXXIV-XLVIII. Il fatto che per Schifano l'immagine nasca 'disegnata' è invece un elemento di distacco dai coevi lavori di Andy Warhol, quasi sempre cominciati direttamente col colore; le aggiunte a matita, pur presenti, erano rifiniture finali: cfr. G. Frei, N. Printz, a cura di, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné. Vol. 1, Paintings and Sculpture 1961-1963*, Phaidon, Londra-New York 2002, pp. 87 sgg.

⁹ D. Morosini, *Alla Galleria Odyssia*, in «Paese Sera», 15 maggio 1963.

¹⁰ L'uso dell'episcopio da parte dell'artista è ricordato da Roberto Ortensi in L. Ronchi, a cura di, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi, Monza 2008, p. 60. Quando la fonte di partenza risulta in controparte Schifano usava invece il proiettore per diapositive: per ottenere l'immagine ribaltata era infatti sufficiente capovolgere la diapositiva. Questo strumento presuppone il passaggio intermedio della macchina fotografica: l'artista lo usò per esempio a partire dal gennaio 1963 nella serie di paesaggi *en plein air*, la cui fonte è stata individuata in una pubblicità dell'automobile Volkswagen, che risulta infatti in controparte: F. Guzzetti, *ROUND TRIP: From Rome to New York and Back Again*, in F. Guzzetti, a cura di, *Facing America. Mario Schifano 1960-1965*, catalogo della mostra (New York, Center for Italian Modern Art, 26 gennaio –

13 novembre 2021), Italian Modern Art, New York 2021, pp. 4-11, in part. p. 7.

¹¹ Gastaldon, *Ileana Sonnabend e Mario Schifano: un epistolario (1962-1963)* cit.

¹² Sui primi quadri di ispirazione futurista del 1964, cfr. Gastaldon, *Schifano. Comunque qualcos'altro* cit., pp. 183-186; M. Fagiolo dell'Arco, *La figurazione novissima di Mario Schifano...* cit.; Quintavalle, *L'analisi e lo schermo* cit., pp. XXXV-XXXVII; S. Lux, *Mario Schifano a New York: dicembre 1963-luglio 1964. Tre lettere a Maurizio Calvesi. Una lettera di Frank O'Hara*, in «Color», a. I, 1, 1983, pp. 30-35, in part. p. 30; Calvesi, *Cronache e coordinate...* cit., pp. 17-18.

¹³ Così Ortensi in Ronchi, *Mario Schifano* cit., p. 60; nelle stesse pagine Francesco Schifano racconta di essersi più volte sdraiato sulla tela, così che il fratello potesse direttamente scontornare la sua sagoma con una grossa matita.

¹⁴ La sequenza di scatti è oggi pubblicata in M. De Bei Schifano, L. Ronchi, a cura di, *Words&Drawings. Frank O'Hara, Mario Schifano*, Archivio Mario Schifano, Roma 2017, pp. 44 sgg.

¹⁵ L'opera è elencata nel catalogo congiunto delle prime due mostre: *Schifano*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Odyssia, novembre 1965; Milano, Studio Marconi, dicembre 1965), Milano-Roma 1965, p.n.n.; è poi riprodotta in bianco e nero nel catalogo della terza mostra: *Schifano*, catalogo della mostra (Torino, Galleria il Punto, 5-19 gennaio 1966), Torino 1966, p.n.n.

¹⁶ Sulla convergenza Cunningham-Johns-Schifano, cfr. F. Fergonzi, *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Electa, Milano 2019, pp. 146-151. Frank O'Hara, curatore al MoMA dal 1951 e poeta della prima generazione della cosiddetta New York School, conosceva i lavori di Schifano già prima che questi arrivasse a New York e che i due diventassero amici: cfr. M. Holman, *Frank O'Hara's European Collaborators*, in Center for Italian Modern Art, a cura di, *Framing Words&Drawings. Mario Schifano, Frank O'Hara, and Poet-Painter Collaborations around 1964*, giornate di studi (New York, Center for Italian Modern Art, 17 giugno – 1 luglio 2021), <<https://vimeo.com/564889719>> (consultato il 19 settembre 2022): un saggio tratto da quel contributo è in corso di pubblicazione. Sulla dialettica presenza-assenza del corpo umano nelle poesie di O'Hara e nei quadri di Johns, cfr. A. Gold, *Art and Body in Frank O'Hara and Jasper Johns*, in «Interdisciplinary Literary Studies», vol. XVII, 3, 2015, pp. 330-351.

¹⁷ Fagiolo dell'Arco, *Per una figurazione "novissima"...* cit., p. 310.

¹⁸ Una lettura decisamente meno corporea (e forse più pittorica ma anche più aleatoria) fu quella di Fagiolo in *Rapporto 60*, libro uscito poco dopo le prime esposizioni delle nuove tele di Schifano del 1965: M. Fagiolo dell'Arco, *Rapporto 60: le arti oggi in Italia*, Bulzoni, Roma 1966, p. 154.

¹⁹ [s.a.], *Op Art: Pictures that attack the Eye*, in «TIME», 23 ottobre 1964, pp. 78-84.

²⁰ Oltre alla foto di allestimento qui riportata si faccia riferimento anche alle opere riprodotte in catalogo.

²¹ W. Seitz, a cura di, *The responsive eye*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 23 febbraio – 25 aprile 1965), Museum of Modern Art, New York 1965, p. 5.

²² B. Rose, *Beyond Vertigo: Optical Art at the Modern*, in «Artforum», a. III, 7, aprile 1965, pp. 30-33; S. Tillim, *Optical Art: Pending or Ending?*, in «Arts Magazine», gennaio 1965, pp. 16-23; T. Hess, *You Can Hang it in the Hall*, in «Art News», vol. LXIV, 2, pp. 41-43; 49-50.

²³ Un «mishmash which suffers from acute Exhibitionemia» (Hess, *You can hang it on the wall* cit., p. 41).

²⁴ Nel film di Brian De Palma Larry Rivers compare dal minuto 21:12: *Responsive Eye*, diretto da B. De Palma, 1966, 25'36'', <<https://www.youtube.com/watch?v=yTo8Z59Idr0>> (consultato il 19 settembre 2022).

²⁵ Un primo generico riferimento all'Op Art in relazione a questi quadri di Schifano del 1965 si legge in Fagiolo, *Rapporto 60...* cit. (libro che per altro aveva una copertina del tutto ottica); un legame tra Schifano e l'Op Art è invece negato con convinzione in L.M. Barbero, *Immagini tra memoria e futuro*, in L.M. Barbero, a cura di, *Immagine. Nuove immagini nell'arte italiana 1960-1969*, catalogo della mostra (Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 23 aprile – 19 settembre 2016), Marsilio, Venezia 2016, pp. 115-124, in part. p. 120.

²⁶ Sull'uso dei materiali plastici e sulla loro 'lucentezza', cfr. la testimonianza di Maurizio Savioli (l'artigiano che aiutava Schifano nella preparazione delle plastiche) in Ronchi, *Mario Schifano* cit., pp. 72-74.

²⁷ Fagiolo, *Rapporto 60...* cit., p. 157: «La plastica sovrapposta ha più di un significato. Lo strato semi-trasparente non vuole nascondere e vietare l'immagine, ma incita a scrutarla meglio, come una lettura prolungata del quadro, all'insegna del "cherchez l'image"». Letture analoghe in L. Cherubini, *Io sono infantile. L'abbecedario della pittura*, in Goldin, Bonito Oliva, *Schifano. Opere 1957-1997* cit., pp. 43-50; C. Gilman, *Mario Schifano: Beyond the Monochrome*, in C. Gilman, a cura di, *Mario Schifano 1960-67*, catalogo della mostra (Londra, Luxembourg & Dayan, 27 giugno – 16 agosto 2014), Luxembourg & Dayan, Londra-New York 2014, pp. 8-15, in part. p. 15; Barbero, *Immagini tra memoria e futuro* cit., p. 122.

²⁸ Così Giorgio Marconi in Ronchi, *Mario Schifano* cit., p. 75. Da qui vengono anche le notizie successive sulla mostra.

²⁹ *Mario Schifano*, catalogo della mostra (Milano, Studio Marconi, dall'8 novembre 1966), Studio Marconi, Milano 1966.

³⁰ Seitz, *The Responsive Eye* cit., pp. 29, 41.

³¹ Per un'interpretazione più generale di questo titolo, legata alla persistenza di un

«problema di visione» nei quadri di Schifano, cfr. A.C. Quintavalle, *Appunti per una lettura dell'opera di Schifano*, in P. Tazzi, G. Verzotti, *Schifano '60/'70*, Fabbri, Milano 1990, pp. 72-80, in part. p. 75.

³² Cfr. Perna, *In forma di fotografia...* cit., pp. 15-20.

³³ *Ibi*, pp. 33-37; F. Pola, *L'immagine mediata*, in Barbero, *Imagine...* cit., pp. 187-199. L'avvicinamento di Schifano all'arte meccanica era, a quelle date, solo amicale e non pittorico. Il 31 maggio 1964, rientrato da New York, Schifano era a Parigi: lì fu fotografato da Alain Jacquet nello scatto che sarebbe poi stato alla base di una delle opere più note dell'artista francese, il rifacimento del *Dejeuner sur l'herbe* di Manet (cfr. C. Vacchelli, *Dall'uomo scimmia a San Sebastiano. Rappresentazioni di Mario Schifano tra letteratura, musica e arti visive*, in «Elephant&Castle», 25, *Figure dell'artista* (giugno 2021), pp. 4-34). In posa insieme a Schifano, quel pomeriggio, c'era Pierre Restany, il critico che nel 1960 aveva introdotto la prima mostra di Schifano monocromista alla galleria La Salita e che un anno dopo avrebbe coniato il termine «arte meccanica» per descrivere, tra gli altri, i lavori di Jacquet, di Rotella e di Bertini.

³⁴ La data della fotografia scattata da Schifano a Rauschenberg e Twombly a pranzo in un ristorante romano, genericamente collocata nel 1961, può essere ulteriormente precisata grazie ai diari personali di Leo Castelli (25-27 giugno 1961): a Parigi con Johns e Rauschenberg, Castelli in quei giorni viaggiò a Roma con il solo Rauschenberg. Raggiunti in aeroporto da Plinio De Martiis, i due trascorsero quarantotto ore col gallerista romano, che tra le altre cose presentò loro Schifano e li portò nello studio del pittore (pranzo e pomeriggio del 26 giugno). Ringrazio Deborah Solomon per aver condiviso con me questi dettagli.

³⁵ Così Jim Dine in un'intervista telefonica a chi scrive (22 marzo 2021).

³⁶ De Bei Schifano, Ronchi, *Words&Drawings...* cit., pp. 253 sgg.

³⁷ Fagiolo dell'Arco, *La figurazione novissima...* cit., p. 87.

³⁸ Fergonzi, *Una nuova superficie...* cit., p. 54.

³⁹ Dei cinque quadri nella serie di Warhol, quello coi fiori fu esposto nella mostra *The New Realists* nell'autunno 1962 a cui notoriamente partecipò anche Schifano: riprodotto in bianco e nero in catalogo, il quadro venne poi stampato anche su «Domus» nella recensione alla mostra di Ettore Sottsass: E. Sottsass, Jr., *Dada, New Dada, New Realists*, in «Domus», II, 399, febbraio 1963 pp. 26-32, in part. p. 27.

⁴⁰ La più grande misura cm 200×200, la più piccola cm 80×80 ed è leggermente diversa; entrambe sono in collezione privata; nel novembre 2021 ne è passata in asta una terza.

⁴¹ [s.a.], *The Glorious Walk in the Cosmos*, in «Life», 18 giugno 1965, pp. 26-41.

⁴² Oltre al già citato capitolo di Gastaldon, a proposito dei quadri precedenti e di una «materia pittorica che non fa corpo con la tela», cfr. A. Cueff, *Gli elementi particolari della pittura*, in A. Cueff, *Mario Schifano. Naturale sconosciuto*, catalogo della mostra (Venezia, Circolo Artistico Palazzo delle Prigioni vecchie, 15 agosto – 14 ottobre 1984), Electa, Milano 1984, pp. 7-12.

⁴³ Insistendo soprattutto sul legame tra pittura e fotografia, Fagiolo aveva definito «lo spazio» come una «impossibile rievocazione al bromuro» (Fagiolo, *Rapporto 60...* cit., p. 156). Per un commento a questo 'cocktail spaziale' che dava rilievo alla stesura del colore e al suo effetto 'decorativo', cfr. anche G. Parise, *Schifano, (À propos de...)*, in *Schifano*, catalogo della mostra 1965 cit.

Summary

Following upon a recent monograph and subsequent exhibition dedicated to Mario Schifano's early work, this essay considers a number of paintings realized by the artist between 1963 and 1966. Schifano's figurative imagery will be discussed through close analysis of a number of these works, with a particular focus on the rich materiality of his paintings and their iconographic sources.

The first section of the article will deal with Leonardo (1963), a four-square-meter painting inspired by the so-called Self-portrait by Da Vinci. This section will explore Schifano's use of contemporary photographic projection tools. Furthermore, the peculiar characteristics of the painting's surface – which are very difficult to capture in reproduction – will be shown to reveal the artist's meticulous layering of materials on the canvas and to explain its effects. The second section will contextualize this Roman artist within the exchanges and interactions that took place between Italian and American art between 1964 and 1966. This period in Schifano's life was marked by two stays in the U.S. and his first-hand experience of the works of artists such as Jasper Johns, Robert Rauschenberg and Andy Warhol. It will be shown that some of these paintings, as well as certain contemporary exhibitions (such as the fundamental *The Responsive Eye*, curated by William Seitz at MoMA in 1965), shed light on creative choices made by Schifano during these months. For example, his 'optical' geometric shapes will be considered alongside his particular use of 'perspex',

a plastic the artist used to partially or totally cover a number of his paintings. Finally, the study of two works produced in 1965 – Influenza astratta and Lo spazio – including an in-depth analysis of their sources, will clarify the unpredictability and eclecticism of the images chosen by Schifano as a starting point for his paintings. Borrowed and framed within his very personal and manipulative technique, the images are inevitably betrayed in the (entirely intentional) imperfection of the final works.

Le avanguardie dall'altra parte 1910/1950

Lea Vergine e quella mostra mancata alla GAM di Bologna

Elisabetta Modena

Un «no definitivo» sottolineato due volte e cerchiato in verde

Respinta. Così viene bollata la mostra *Le avanguardie dall'altra parte 1910/1950* che Lea Vergine presentò nel gennaio 1976 alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna e che quattro anni dopo fu allestita nelle sale di Palazzo Reale a Milano con il titolo: *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultori nei movimenti delle avanguardie storiche*.

La critica d'arte che due anni prima aveva pubblicato uno dei suoi libri più noti, *Il corpo come linguaggio: body art e storie simili*,¹ si rivolge direttamente a Franco Solmi, direttore del museo bolognese. Dalle ricostruzioni che sono state fatte² sappiamo che l'idea della mostra nacque nel 1975, quando la studiosa scrisse il testo per la presentazione del lavoro di nove artiste alla Libreria delle donne di Milano.³ Nel 2001 Vergine parlerà della prima proposta a Bologna e in particolare di Solmi come «l'unica persona sensibile a una mostra simile».⁴ Tuttavia, l'iniziativa venne respinta poiché «il comitato d'allora si oppose per le convulsioni di uno dei componenti».⁵

A interessarsi del progetto, ancora una volta senza successo, fu poi Novella Sansoni, assessora della Provincia di Milano, e «infine» – scrive Vergine nel testo introduttivo al catalogo della mostra – «se questa manifestazione, dopo inenarrabili peripezie da un Comune all'altro, da una città all'altra, ha potuto essere realizzata devo dire grazie a Carlo Tognoli, sindaco di Milano, per l'intelligente attenzione che ha saputo dedicare a un progetto che aveva spaventato tanta sinistra progressista».⁶

La mostra sarà presentata a Palazzo Reale, dove inaugurerà il 16 febbraio 1980,⁷ per poi essere riallestita a Roma a Palazzo delle Esposizioni (3 luglio – 8 agosto 1980) e alla Kulturhuset di Stoccolma (14 febbraio – 10 maggio 1981).

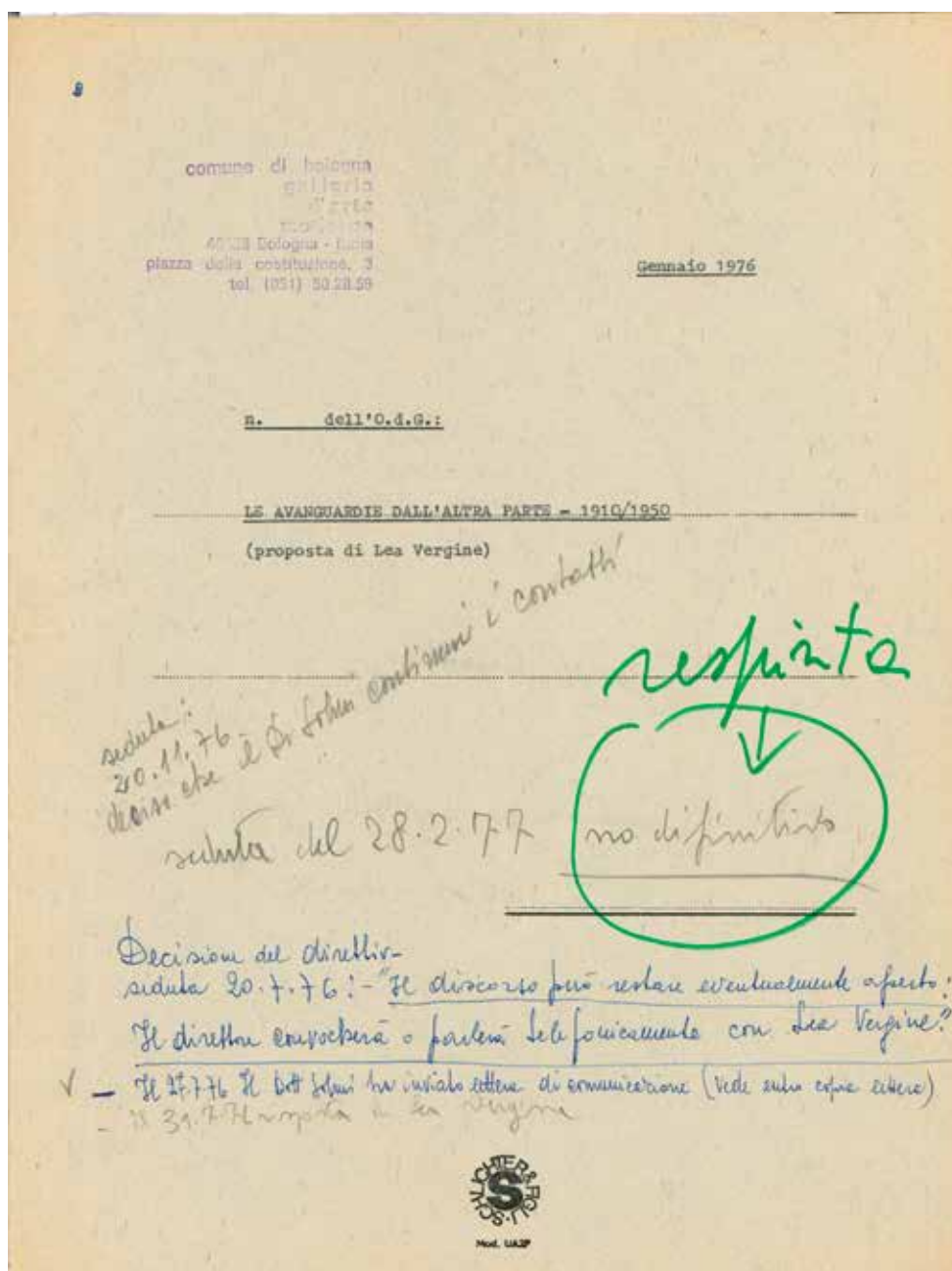
Il carteggio tra Vergine e Solmi, conservato presso il MAMbo (già GAM),⁸ consente di far luce sulla gestazione della proposta espositiva e sulle iniziali intenzioni della storica dell'arte, oltre che sul contesto in cui si inseriva e sul dibattito che innescò.⁹ L'archivio in questione è attualmente oggetto di una proposta di organizzazione che non consente di fare riferimento a un sistema di documenti ordinati. Quelli riferibili all'attività delle due istituzioni, GAM (1975-2007) e MAMbo (2007-in corso) sono divisi in due sezioni:¹⁰ un archivio sulle attività correnti e sulle mostre (d'ora in poi Mostre) e uno dedicato ai direttivi (d'ora in poi Direttivi).

Il materiale che riguarda la proposta di Lea Vergine è raccolto principalmente in un fascicolo conservato nel faldone *Proposte respinte*, collocato nella sezione Direttivi, che raccoglie numerosi progetti relativi agli anni 1975-1977, ognuno conservato in una distinta cartella sulla cui copertina è sommariamente riassunto il contenuto.

Oltre al titolo del progetto, anche su quello riguardante la mostra di nostro interesse compaiono appunti manoscritti stilati in momenti diversi, come si evince dalle date, ma anche dal colore e dal tipo di stilografiche e matite utilizzate (fig. 1).

Un «no definitivo» sottolineato due volte e cerchiato in verde campeggia al centro della copertina, con una freccia che indica la mostra come «respin-

1. Copertina del fascicolo della proposta di Lea Vergine, gennaio 1976, MAMbo, Direttivi, faldone Proposte respinte.



ta».¹¹ L'arco temporale di riferimento è compreso tra il gennaio 1976 e il febbraio 1977 anche se, come vedremo, questa storia si protrarrà ben oltre, almeno fino all'autunno 1978. Il materiale conservato non è completo: dalla consultazione delle lettere manoscritte e dattiloscritte, dei verbali e degli altri documenti è chiaro che alcuni scambi sono andati perduti, così come alcuni verbali dei direttivi non sono attualmente reperibili.

Tuttavia essi risultano sufficienti a far luce sugli eventi che portarono il museo a perdere l'occasione di ospitare una delle più significative mostre che la storia (non solo) italiana degli ultimi decenni ricordi.

Una mostra «fattibilissima»

Risale al 24 gennaio 1976 il progetto indirizzato al direttivo in cui compare un primo elenco di artiste suddivise per avanguardie.¹² Franco Solmi – già segretario dell'Ente Manifestazioni Artistiche – è alla guida del museo dal 1972 e resterà in carica fino al 1986. Alla data dell'inaugurazione del museo

nella sede progettata da Leone Pancaldi, il 1° maggio 1975, gli era affiancato un direttivo composto inizialmente dai soli Giorgio Celli e Giovanni Maria Accame, a cui si aggiungono Emilio Contini, Mario Nanni, Gian Sebastiano Sani e Andrea Sassi.¹³

La mostra che Lea Vergine propone è provvisoriamente intitolata «“Le avanguardie dall'altra parte/1910/'50". La presenza femminile nelle avanguardie del '900».¹⁴

Nella lettera dattiloscritta si parla di una divisione a «grossi blocchi»¹⁵ delle artiste elencate con i soli cognomi e qui raggruppate sotto cinque etichette corrispondenti ad altrettante avanguardie: Cubismo, Futurismo, Dadaismo, Surrealismo e Astrattismo. Vergine parla di circa cinque opere per ogni artista (qui in tutto se ne conta una cinquantina), la maggior parte delle quali reperibili in Europa. Indica poi in dieci mesi il tempo stimato per realizzare la mostra e il catalogo.

Il 17 febbraio 1976 Vergine riscrive a Solmi: di rientro da un viaggio in Israele aveva sperato di trovare notizie in merito alla mostra. La critica incalza così il direttore: «Cosa si dice? Che si prevede?».¹⁶

La risposta arriva l'8 marzo 1976:¹⁷ il direttore parla di un direttivo interessato alla mostra, ma anche preoccupato del suo (prevedibile) costo e che suggerisce di individuare altre istituzioni italiane e straniere disposte a condividere il progetto. Su questo punto Vergine ribatte sottolineando il ruolo di coordinamento che il museo di Bologna avrebbe dovuto avere rispetto ad altre eventuali sedi coinvolte: in particolare elenca «i musei di [...],¹⁸ Trieste, Dortmund, Monaco, Basilea, Leverkusen, la stessa galleria d'a.m. [sic!] di Roma e qualche sede qui a Milano».¹⁹ La risposta assume un accento pungente nel sottolineare il metodo di lavoro. La critica chiede infatti retoricamente a Solmi se sia il «curatore» a dover «fare il giro dei musei d'Europa (o magari d'America) con il suo progetto sotto il braccio o basta, come sempre, che metta la sua idea a disposizione di un solo ente che poi pensa a fare i passi successivi?».²⁰ In merito ai costi la curatrice avanza l'idea di una cifra pari a 70/80 milioni di lire, pur precisando che solo a fronte di un impegno scritto da parte del museo sarebbe stato possibile procedere all'elaborazione di un preventivo dettagliato.

Allegata a questa lettera compare una «fotocopia del progetto di massima della mostra»,²¹ che di lì a poco sarebbe stato pubblicato da varie riviste: si tratta di un annuncio impaginato e firmato dall'artista Grazia Varisco, che riporta il primo titolo della mostra e l'elenco provvisorio delle artiste.²² Composta di solo testo e progettata con un *lettering* che si distribuisce obliquamente dal basso all'alto, la locandina è organizzata secondo una tripartizione del contenuto che corrisponde a tre diverse dimensioni del *font* utilizzato e che presenta la «prima rassegna internazionale sulla presenza della donna nella pittura e scultura di mezzo secolo. Con documenti inediti della loro vita professionale e non» (fig. 2).

Vengono elencate settantuno artiste divise ancora una volta in gruppi corrispondenti a: l'Antinovecento (con la sola Antonietta Raphaël Mafai),²³ la Figurazione (con la sola Titina Maselli), Surrealismo (il più nutrito, con venti nomi), Nuova Oggettività (cinque artiste), La Galleria 291 (Georgia O'Keeffe), Dadaismo, Cubofuturismo-Raggismo-Futurismo (tra cui le italiane Regina Bracchi e Benedetta Marinetti),²⁴ il gruppo di Cercle et Carré (senza alcun nome), Cubismo, Realismo Sociale (Käthe Kollwitz), Blaue Reiter, Astrattismo-Costruttivismo (diciassette nomi).

Nella lettera, Vergine ne parla come di un «manifesto, appello, proclama»²⁵ e in effetti il testo si apre con la frase «Lea Vergine propone»: una vera e propria rivendicazione di autorialità critica sull'idea inedita di una mostra storica di opere di sole donne.

Al 10 giugno 1976 risale un preventivo dettagliato per la mostra che scende a 40-46 milioni di lire.²⁶ Dieci milioni sono il compenso indicato da Vergine



2. Annuncio della mostra firmato da Grazia Varisco, datato febbraio 1975 (MAMbo, Direttivi, faldone Proposte respinte).

per il proprio lavoro, a cui si aggiungono quattro milioni per viaggi previsti in: Russia, America ed Europa. Le altre voci sono per: i trasporti delle opere (20 milioni), le riproduzioni fotografiche (1 milione), l'assicurazione (4 milioni, stima basata su un valore totale di un miliardo di lire e raddoppiabile se si pensa di far circuitare la mostra), aiuto redazionale (1 milione e duecento mila lire), traduzioni (800.000 lire) e compensi per due saggi di circa venti pagine l'uno da assegnare ad Arturo Schwarz e Carla Pellegrini Rocca (1 milione a testa). Proprio quest'ultima, direttrice della Galleria Milano dove Vergine aveva curato la mostra *Irritarte. Appunti per un'analisi delle comunicazioni irritanti* nel 1969, l'aveva aiutata a predisporre il preventivo.²⁷ I costi del catalogo sarebbero invece stati sostenuti dalla casa editrice: Electa e La Nuova Foglio sono qui citate a titolo di esempio.²⁸

Nella lettera a cui è allegato il preventivo – che si attesta dunque ben al di sotto della prima cifra immaginata – Vergine definisce la mostra come «fat-tibilissima».²⁹

Qui vengono inoltre indicati già due musei potenzialmente interessati a una collaborazione, il primo dei quali si rivela essere – nella risposta di Solmi di pochi giorni dopo³⁰ – il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, la cui direttrice, Suzanne Pagé, era stata coinvolta grazie a Carla Pellegrini; mentre il secondo è probabilmente il Rheinisches Landesmuseum di Bonn, dove all'epoca lavorava Klaus Honnef che viene qui nominato solo con il cognome. Vergine dice di aspettare indicazioni per sapere che cosa chiedere al sindaco di Bologna «Zangheri e all'amico Maldonado», con l'evidente intento di rafforzare la sua proposta in città.³¹ Infine, allega a questa lettera la fotocopia della pagina di un articolo pubblicato sulla rivista «Panorama», nel quale la sua ricerca è citata accanto a una serie di iniziative culturali femministe. L'articolo, firmato da Maria Luisa Agnese e Gisella Pandolfo, era uscito pochi giorni prima ed era intitolato: *Michelangelo non ci interessa*.³² Le due giornaliste rendevano qui conto di varie modalità creative con cui donne e gruppi di donne stavano lavorando in Italia. In conclusione le due autrici facevano riferimento alla necessità di recuperare il proprio passato anche tramite iniziative di ricerca storica. A questo proposito, scrivono, Vergine:

è andata a scovare un'ottantina di donne artiste che dal 1910 al 1950 hanno militato nelle avanguardie storiche (surrealismo, dadaismo, raggismo, futurismo, cubismo), in posizioni di rilievo [...]. «La mia è una proposta precisa», spiega Lea Vergine. «Adesso aspetto che qualcuno si decida e organizzi una mostra su queste artiste misconosciute». Sembra ormai certo che Franco Solmi, direttore della Galleria d'arte moderna di Bologna, raccoglierà la proposta e realizzerà la mostra entro il prossimo maggio.³³

In sospenso

È di questi giorni dunque, tra la primavera e l'estate del 1976, la prima comunicazione alla stampa del progetto di Vergine, che evidentemente sceglie questa strategia anche per incalzare il direttore bolognese: l'archivio conserva una lettera di Evelyn Kuwertz del luglio 1976,³⁴ in cui l'artista austriaca fa riferimento a una notizia apparsa sul quotidiano «Il Giorno» il 28 giugno. Nella lettera, Kuwertz, membro del gruppo *Frauen in der Kunst* e tra le promotrici della mostra *Künstlerinnen International 1877-1977* che si sarebbe tenuta presso lo Schloss Charlottenburg di Berlino l'anno dopo – e contro la quale Vergine più volte si esprimerà pubblicamente in maniera critica –³⁵ chiede di poter avere maggiori informazioni sulla mostra e sulle artiste che vi avrebbero preso parte, costringendo Solmi a rispondere che la mostra era in realtà «ancora all'esame del comitato direttivo della Galleria».³⁶ Ed effettivamente nell'articolo in questione, Gina Avogrado scrive senza mezzi termini che:

Lea Vergine ha progettato una mostra che si terrà a Bologna nella Galleria d'arte moderna diretta da Franco Solmi. Sarà una rassegna internazionale della donna nella pittura e scultura di mezzo secolo, intitolata *Le avanguardie dall'altra parte: 1910-1950*. Andrà anche a Parigi e in Olanda. La Vergine ha raccolto materiale interessantissimo, per gran parte inedito, su una ottantina di donne presenti in vari movimenti, dal surrealismo al dadaismo, cubismo, astrattismo, costruttivismo, eccetera.³⁷

In una lettera del 9 luglio, Vergine chiede notizie del destino dell'esposizione: se fosse stata programmata per il maggio 1977, i lavori avrebbero dovuto partire al più tardi a settembre.³⁸ La curatrice si rivolge ancora una volta a Solmi dandogli del tu («Caro Franco») e accenna a una pubblicazione alla quale l'editore Feltrinelli sarebbe stato interessato. La critica fa riferimento qui anche alla campagna di comunicazione avviata e che – in riferimento all'articolo di cui sopra – «parla di te promotore da e a Bologna di questa impresa» (fig. 3).³⁹

Il comitato direttivo della Galleria – in via di rinnovamento – si riunisce il 20 luglio.⁴⁰

Nel fascicolo è conservata una copia del verbale: poco dopo le 10 del mattino nella sede della GAM Solmi illustra la rassegna che avrebbe indagato la «presenza "nascosta" della donna nell'arte» attraverso un'indagine a livello europeo («compresa l'Unione sovietica») e alla cui produzione avrebbero potuto partecipare anche «il museo di Parigi e quello di Dortmund [sic!], con 13 milioni ognuno».⁴¹

Se ne deduce dunque che, sulla base della cifra totale di 46 milioni, la quota spettante a Bologna sarebbe stata pari a 20. Il consiglio si pronuncia però negativamente sulla possibilità di organizzare la mostra nel 1977 con riferimento al costo dell'iniziativa e delibera una verifica delle collaborazioni citate al fine di decidere in una seduta successiva.⁴²

Il 26 luglio Solmi informa Vergine definendo la mostra «sospesa per mancanza di dati amministrativi», più che per questioni di merito («sul quale non vi sono state obiezioni»),⁴³ un parere che era a suo dire possibile aspettarsi da un comitato in via di rinnovamento (fig. 4).

Vergine risponde a stretto giro dispiaciuta, ma ancora propositiva: la studiosa esprime tuttavia delle perplessità sulle motivazioni e sulle modalità con cui la proposta viene messa in discussione – un preventivo dettagliato stila-

9/7/76

Caro Franco,

sono, a punto punto, sopra puntare, al
come funzionano le faccende burocratiche.
Se la mostra si fa tra maggio '77,
bisogna tener conto che occorre l'iscrizione in
collezione spesso a settembre, insomma.
La Rapi ha avuto il proprio consenso?
Fattivamente vuole un libro sull'argomento, ecc.
con il compito per la tua opera e a
la ripa da dare alle altre (punte).
Continuano ad avere comitati di
personale (Pubblico di una dozzina di giorni
fa è da "Il primo" da parte di te
fratello di e e l'opera di punta
impresa).
affare, aspetto molto.
A punto per

N.B. Ho ricevuto una copia della lettera
della Rapi indirizzata a te dove ti chiede
molte cose indispensabili. Ti prego di dare
di nuovo la tua risposta di fare rispondere
debito, benevolmente. Tutti i dati.

La Vergine

Cartolina sig. Lea Vergine

Bologna, 26 luglio 1976

Cara Lea,

ho presentato al direttivo la tua proposta ed il preventivo
di lavoro. Il giudizio dell'istituto è stato positivo,
ma sono emerse alcune questioni che ti ricordo qui:

- 1- Nella situazione del bilancio comunale, che allo stato
della sede di base, prevedere tale cosa senza per il '77, non
non si può decidere ora sul finanziamento per quell'anno.
- 2- Il preventivo, così come presentato, non consente una
precisa valutazione tecnica secondo i dati obiettivi.
I numeri e disposizione delle opere, valori assicurativi, ecc.
ecc.). Inoltre non è valutabile l'impiego degli altri spazi
e se i quali sono autorizzati a prendere contatto (scriverti
alla Rapi).

Non ho più visto Carlo Bellagrin con la quale si doveva tradurre
e per un bilancio esaltato.
La risposta del direttivo resta quindi ancora per mancanza di
dati amministrativi, più che per questioni di merito (nel quale
non vi sono state obiezioni). Nel resto in questa situazione
era difficile ottenere di più da questo direttivo in via di
rinnovamento. Detto questo al nuovo direttivo la cosa.
Ti dispiace di non averci potuto dire nulla di più presto,
sai che per due mesi le cui proposte appoggiate/obiettate sono
andate per fissare la data.

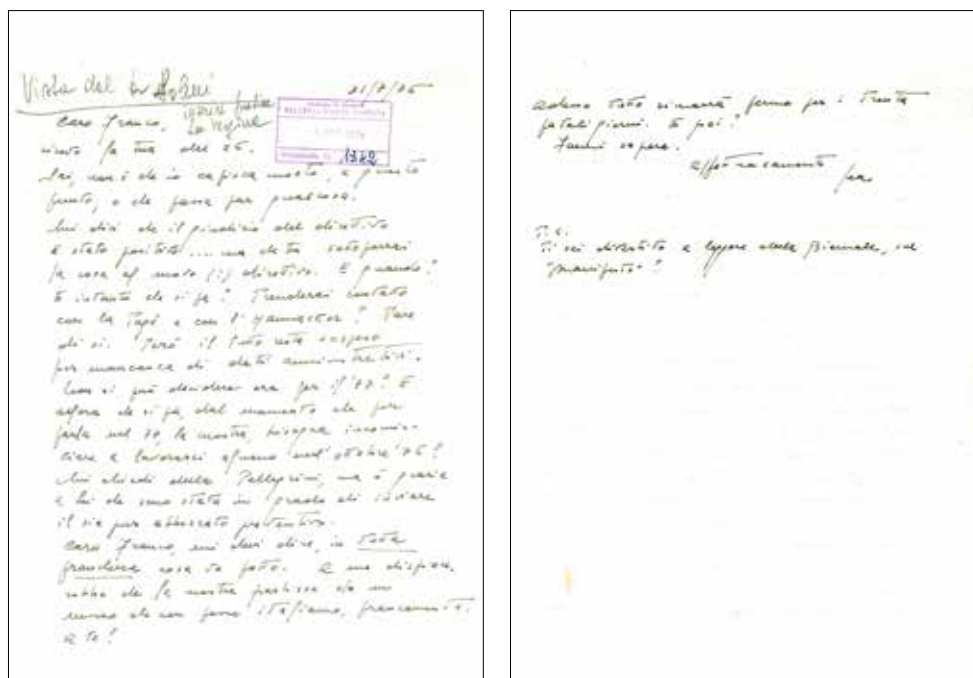
Un caro saluto.

Franco Solmi

Caro Franco
la Rapi di Solmi.

3-4. Lettera di Lea Vergine a Franco Solmi del 9 luglio 1976 e risposta del 26 luglio (MAMbo, Direttivi, faldone Proposte respinte).

5. Lettera di Lea Vergine a Franco Solmi, 31 luglio 1976, *recto* e *verso* (MAMbo, Direttivi, faldone Proposte respinte).



to con l'aiuto di Pellegrini era stato del resto consegnato – e chiede a Solmi di dirle «in tutta franchezza cosa va fatto» (fig. 5).⁴⁴

Il fascicolo in oggetto conserva infine un più tardo tentativo di interlocuzione di Solmi con la Regione Lombardia certificato dalla risposta negativa per motivi di bilancio da parte dell'assessore Renato Garibaldi, datata 21 febbraio 1977.⁴⁵

La ricostruzione delle vicende successive legate alla proposta è rintracciabile nei verbali dei direttivi che si sono tenuti nei mesi successivi e che non sono però contenuti nel fascicolo, ma altrove nell'archivio dei Direttivi.

Nella seduta del 28 febbraio 1977 Solmi riferisce «dell'incontro avuto con i rappresentanti dell'Amministrazione provinciale di Milano e delle loro scarse possibilità di contributo nella realizzazione della mostra». ⁴⁶ In conclusione: «Il direttivo decide di respingere la proposta per ragioni economiche, pur riconoscendone l'alto valore culturale». ⁴⁷

Nell'autunno 1978 l'argomento viene riproposto: la riunione del 25 settembre è anche quella di insediamento del nuovo direttivo di cui fanno parte, tra gli altri, Tomás Maldonado, Renato Barilli e Pier Giovanni Castagnoli. Solmi aggiorna i presenti sulla situazione del museo ed elenca le mostre previste per l'autunno e per la primavera del 1979. Il Direttore comunica però anche un dato piuttosto inatteso, quello del bilancio attivo della Galleria che nel corso del 1977 non aveva impegnato ben 40 milioni di lire (addirittura 72 nel 1978). Solmi si riferisce poi qui alla proposta di Vergine come a un progetto «ancora in sospeso» per approfondimenti di natura finanziaria e organizzativa, richiesti dal precedente comitato. La risposta che viene trascritta nel verbale è quella di Barilli, che interviene a proposito sottolineando che «su questa proposta si è già pronunciato negativamente con altri membri in seno alla Commissione consultiva del Comune di Milano». ⁴⁸ Il direttore informa a quel punto i partecipanti che a Lea Vergine era stato ufficialmente conferito l'incarico dal Sindaco di Milano. ⁴⁹

La riunione successiva si tiene il 12 ottobre. In merito alla proposta di Vergine, che viene ancora una volta presa in considerazione, è riportato quanto segue: «I dati a disposizione non consentono una valutazione precisa. Obiezioni di merito da parte del Prof. Barilli e del Prof. Castagnoli. La direzione della Galleria dovrà raccogliere ulteriori elementi per la discussione alla quale, secondo il Prof. Barilli, sarà bene sia presente il Prof. Maldonado». ⁵⁰

Il ruolo di Lea Vergine rispetto al museo in questi anni non si esaurisce in questa proposta.

In particolare la critica è tramite per il coinvolgimento di Gina Pane che il 30 ottobre 1976 realizzerà l'azione inedita *Io mescolo tutto. Cocaina, Frà Angelico*, presso il museo bolognese. Siamo dunque in quello stesso anno, il 1976, a cui si riferiscono le prime proposte per quella che poi diventerà *L'altra metà dell'avanguardia*: nella stessa riunione in cui viene discussa davanti al nuovo direttivo la mostra il 20 luglio⁵¹ si approva infatti l'organizzazione di una serata-incontro in galleria con Gina Pane.⁵²

Dal punto di vista formale il ruolo della critica è dubbio: in un appunto d'archivio in cui appare come curatrice di una non meglio specificata iniziativa intitolata «Ricerche sul corpo a cura di Lea Vergine», il suo nome viene barrato ed è aggiunto un appunto a mano che recita «stralciare dalla pratica di Lea Vergine. (Body Art) Gina Pane».⁵³

Pane si riferisce in più occasioni a lei, e copie delle lettere scambiate tra il museo e l'artista le vengono spedite (del resto, in una delle prime comunicazioni risalenti al giugno 1976 l'artista parla di una *performance* realizzata per il museo con la collaborazione di Vergine).⁵⁴

L'azione ha luogo l'anno precedente alla prima edizione della *Settimana internazionale della performance*, che si terrà dal 1 al 6 giugno 1977, ma la documentazione fotografica sarà pubblicata nel catalogo della famosa manifestazione in cui ebbe luogo la leggendaria *Imponderabilia* di Marina Abramović e Ulay.⁵⁵ Stando alle carte, questa prima proposta si dovrebbe dunque alla mediazione di Vergine e all'iniziativa di Franco Solmi, che all'epoca si avvaleva della collaborazione di Deanna Farneti e Marilena Pasquali, che con Angela Tosarelli compaiono del resto insieme a lui nel comitato organizzatore della prima *Settimana*, accanto ai più spesso menzionati promotori Renato Barilli, Roberto Daolio e Francesca Alinovi (sicuramente la critica che operava a Bologna in quel periodo alle cui ricerche è stata rivolta più attenzione negli ultimi anni).⁵⁶

Pasquali è autrice di alcune schede nel volume sulla *Settimana* pubblicato nel 1978 e firmerà anche quella sulla *performance* di Pane, che viene qui inclusa attraverso le fotografie di Françoise Masson,⁵⁷ insieme a quelle di *Intellettuale* di Fabio Mauri realizzata con Pier Paolo Pasolini nel maggio 1975.⁵⁸

Per quanto concerne Deanna Farneti, continuerà a lavorare alla mostra di Vergine, divenendo autrice di alcune schede biobibliografiche nel catalogo de *L'altra metà dell'avanguardia* e attiva collaboratrice della curatrice. Nel libro *L'arte ritrovata. Alla ricerca dell'altra metà dell'avanguardia*, pubblicato due anni dopo la mostra per raccontare la ricerca protrattasi per più di dodici mesi, Vergine la cita due volte: a proposito di un incontro con Meret Oppenheim in cui l'artista fu «soddisfatta della nota biografica redatta da Deanna Farneti, l'avrebbe adoperata per le prossime mostre»;⁵⁹ e per la sua reazione angosciata alla scoperta della vita piena di dolore di Frida Kahlo, di cui si stava occupando per la mostra.⁶⁰ Farneti è anche ringraziata insieme a Elisabetta Fermani nella prefazione al catalogo «per l'entusiasmo e l'aiuto prezioso che è andato molto al di là della redazione delle schede biografiche che esse firmano».⁶¹

Un altro episodio che riguarda la collaborazione di Vergine con il museo è quello che la vede nuovamente coinvolta da Solmi per la seconda *performance* di Pane alla GAM Mezzogiorno a Alimena, realizzata a Bologna il 23 giugno 1978 in occasione della mostra *Metafisica del quotidiano*, curata dallo stesso direttore. L'esposizione (1° giugno – 31 agosto 1978) è articolata su più sedi e costituita da opere e materiali di differenti epoche storiche e qualità. Alla frammentazione geografica corrisponde una altrettanto articolata rete di intellettuali, storici dell'arte e artisti.⁶²

Anche se Vergine non compare nel primo elenco di «critici e collaboratori tecnico scientifici» spesi,⁶³ sul catalogo è pubblicato un suo testo sulla *performance* di Pane:⁶⁴ «“Mezzogiorno a Alimena” vuole rivelarci la componente metafisica del quotidiano vissuto dalle donne del piccolo paese siculo», e più avanti «Lo spazio della strada di Alimena, il suo reale e il suo fittizio, sono contraddetti dall'intervento della *performeuse* che memorizza la storia delle donne del paese».⁶⁵

In una lettera del 16 ottobre 1977 Pane scrive a Solmi per comunicare la sua disponibilità a realizzare una «Video Installation Action»:⁶⁶ a questo stadio del progetto, infatti, l'artista non pensava solo a un'azione, ma piuttosto a un'installazione ambientale all'interno della quale avrebbe avuto luogo la *performance* e che sarebbe rimasta una volta finita, corredata da una documentazione fotografica.

È Solmi a proporre il coinvolgimento di Vergine: «Tu credi che sarebbe opportuno interessare Lea Vergine per un intervento scritto sul catalogo circa il tuo lavoro?»,⁶⁷ idea che l'artista accoglie con entusiasmo.⁶⁸ Pane ricontatta il direttore nel febbraio 1978 per avere conferma circa la realizzazione dell'azione, le modalità di allestimento dell'installazione e il pagamento delle spese e il testo di Vergine.

Un progetto particolareggiato, poi convertito in una sola *performance*, è spedito nel marzo 1978 con il dettaglio dei costi e una descrizione estesa dell'azione in un testo che pare a tutti gli effetti la base utilizzata poi da Lea Vergine per la stesura del suo in catalogo.⁶⁹

La risposta di Solmi verte sui costi previsti, superiori a un milione di lire stanziati e utili dunque alla sola copertura delle spese (per cui rinuncia alla proprietà della documentazione fotografica), ma anche sulla cifra di 300.000 lire messa a disposizione per pagare la critica: «D'ora in avanti i tuoi contatti potranno più utilmente essere tenuti sia con Lea Vergine, alla quale mando copia di questa lettera, sia con Angela Tosarelli che cura la nostra amministrazione».⁷⁰

Due metà

Le vicende della collaborazione di Lea Vergine con la GAM in questi anni e della proposta della mostra sono inserite in un contesto inaspettatamente ancora oggi poco studiato: la direzione di Franco Solmi coincide infatti con un periodo ricco di iniziative, ma anche di dialoghi e relazioni intraprese dalla neonata istituzione cittadina, tra le prime a votarsi all'arte contemporanea in Italia.

Ad oggi questa prima fase è ricordata del resto quasi esclusivamente per l'organizzazione da parte di Renato Barilli della prima *Settimana internazionale della performance* nel 1977 a cui, come visto, Solmi e il suo gruppo di lavoro parteciparono attivamente. Del resto, la responsabilità legale del museo era in capo a lui, tanto che nella prefazione pubblicata sul catalogo, *Performance in museo*, egli si riferisce esplicitamente «all'impossibilità per un museo italiano di ospitare simili manifestazioni senza violare l'intera legislazione vigente».⁷¹

L'attenzione di Solmi alla *performance* può essere fatta risalire almeno al suo rapporto con Lea Vergine: il coinvolgimento di Gina Pane e la realizzazione della sua prima opera in un museo italiano datano del resto al 1976, quasi un anno prima della *Settimana*. L'interesse di Solmi poi perdura tanto da coinvolgere Pane e Vergine una seconda volta, per un'altra *performance* inedita e appositamente commissionata per la mostra *Metafisica del quotidiano*, da lui curata nel 1978.

In merito a *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* o, per meglio dire, a *L'avanguardia dall'altra parte 1910-1950*, essa non è certamente l'unica iniziativa

rifiutata dal museo che in questi anni riceveva notevole attenzione da parte di una platea di professionisti con pochi interlocutori.⁷²

Da questo quadro emergono alcuni aspetti interessanti sia in merito al confronto tra la prima proposta e la mostra realizzata, sia più in generale in rapporto al contesto culturale dell'epoca.

Un primo aspetto è il titolo, diverso seppur simile da quello poi scelto: mentre la prima versione conservava un sapore più oppositivo, quella definitiva allude infatti più decisamente all'ingente numero di artiste, a una 'intera metà' che Vergine scoprì durante la ricerca sul campo.

Si tratta di un dato che emerge anche dal testo del volantino impaginato per comunicare il progetto sulle riviste del settore da Grazia Varisco, un documento finora disperso e oggi rintracciato nell'archivio del MAMbo che testimonia del lavoro grafico dell'artista per la mostra fin dalle fasi iniziali. All'epoca Varisco aveva lavorato a diverse grafiche per la Rinascente e anche per questo motivo, oltre che per la stima reciproca che le legava – ricorda la stessa artista in una conversazione che abbiamo avuto su questo primo progetto ritrovato –,⁷³ Vergine la incaricò di predisporlo. L'impaginato, che lei stessa ricorda nel bianco e nero in cui è visibile nei ciclostilati conservati in archivio, è molto diverso dalla copertina quadrettata del catalogo edito da Mazzotta, nella quale si evidenziava già più decisamente la sua coeva ricerca sulle serie delle *Extrapagine* (1974-1982).

In merito al testo, vorrei porre l'attenzione su due dettagli. Innanzitutto la mostra era descritta come la prima rassegna internazionale dedicata a questo tema: nel 1975 questo era infatti un dato reale, perché *Women Artists: 1550-1950* curata da Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin a Los Angeles e la già citata esposizione allo Schloss Charlottenburg di Berlino si sarebbero tenute rispettivamente nel 1976 e nel 1977. L'altro aspetto interessante del volantino è il riferimento alle biografie delle artiste, che sarebbero state rappresentate tramite «documenti inediti della loro vita professionale e non», un dettaglio che qui sembra quasi romanzare una ricerca che invece si dimostrerà il più rigorosa possibile e lontana da ogni forma di mitologia o pettegolezzo.

Ma la differenza più appariscente tra le due versioni sono le date, poiché nella prima proposta l'arco cronologico considerato era esteso al 1950: anche per questo motivo, numerose artiste elencate nelle prime idee non furono poi esposte in mostra. Titina Maselli (e l'intera sezione della Figurazione), per esempio, venne estromessa e fu per Vergine uno dei rimpianti più importanti: «troppo giovane nel '40 e anche nel '45, non aveva partecipato a nessun gruppo: mi mancava qualunque alibi per commettere infrazioni cronologiche».⁷⁴ Tra i nomi illustri che mancheranno rispetto alla prima versione ci sono anche Lygia Clark (nata nel 1920), Leonor Fini (nata nel 1907) e Lee Miller (nata nel 1907), ma anche Käthe Kollwitz (che rappresentava l'unico nome della sezione del Realismo Sociale) e Louise Nevelson. Sappiamo che in alcuni casi fu difficile ottenere le opere (per esempio dagli Stati Uniti), e che altre artiste furono escluse perché non erano esponenti delle avanguardie.⁷⁵ La scelta di limitare il periodo cronologico può essere ricondotta poi alla data della guerra che aveva segnato una cesura profonda anche nell'arte. Ciò che più stupisce però è il fatto che a fronte dei circa settanta nomi inseriti nel manifesto di Varisco e delle cinquanta artiste elencate nel gennaio 1976, la mostra che aprì a Palazzo Reale avrebbe incluso opere di ben centoquattordici pittrici e scultrici, a riprova di una vera e propria scoperta di un panorama sommerso ben più vasto di quello che anche una critica e curatrice attenta al dibattito contemporaneo come Lea Vergine avrebbe potuto immaginare.

Perché dunque la mostra non fu allestita a Bologna? Se Solmi sostenne l'idea, come sembra emergere dalle carte, lo fece in un contesto che non trovò certamente sponde altrettanto fertili. I motivi della ripetuta messa in discus-

sione del progetto non sono del tutto chiariti, ma possono essere ascrivibili a due diverse fasi: un primo momento (gennaio 1976 – febbraio 1977) in cui il direttivo respinse la proposta ufficialmente per motivi economici; e una seconda e più breve fase (l'autunno 1978), in cui l'opposizione fu anche per motivi «di merito»⁷⁶ da parte di alcuni membri del nuovo direttivo, in particolare Renato Barilli, ma anche Pier Giovanni Castagnoli.

La posizione critica di Barilli – la cui opposizione a Solmi è nota –⁷⁷ non emerge in modo ragionato dalle carte, ma è stata chiarita in una comunicazione personale qui riportata integralmente in calce e che lui riferisce però alla sola occasione milanese. La sua tesi trovava del resto supporto anche nel dibattito dell'epoca: per lui, come per altri critici chiamati a esprimersi su tale progetto, una mostra di sole donne non sarebbe stato lo strumento adatto alla causa.⁷⁸ Barilli oggi ammette schiettamente di essersi opposto in modo eccessivo: «In realtà noi eravamo gelosi delle nostre prerogative, temevamo che Lea Vergine, col pieno appoggio del sindaco, diminuisse i nostri poteri».⁷⁹

Quanto a Castagnoli, la sua posizione, molto simile, si chiarirà già in una recensione alla mostra datata 15 febbraio 1980, nella quale il critico – che sarà poi direttore della GAM – scrisse:

Ho sempre nutrito un forte sospetto verso le mostre dedicate all'arte delle donne: si prestano a pericolosi equivoci, rischiano ad ogni passo di predicare un'inesistente alternativa femminile e finiscono per inciampare in assurde distinzioni. Nella migliore delle ipotesi costringono la ricerca delle artiste in un ghetto che è ancora peggiore della dimenticanza. È con quest'animo che mi sono recato a visitare la mostra "L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940", mentre ancora si stavano ultimando i lavori di allestimento, ma già dopo poche sale ho dovuto ricredermi e ammettere che un tema così rischioso può anche essere affrontato nella giusta prospettiva [...].⁸⁰

I rischi delle 'mostre-ghetto' erano del resto noti alle stesse protagoniste della cultura femminista di questi anni,⁸¹ che tuttavia non rinunciarono a uno strumento radicale per tentare di riallineare – o piuttosto, cominciare a riallineare – una distanza secolare, che ancora oggi fatica a essere colmata. I cinque anni che separano la prima idea di mostra dalla sua realizzazione sono anni cruciali per il dibattito femminista e per quello legato alle arti visive a livello nazionale e internazionale:⁸² nel 1976 esce *Il complesso di Michelangelo* di Simona Weller⁸³ che l'anno successivo pubblica anche il saggio *La donna italiana e la creatività*.⁸⁴ Risale allo stesso anno anche *Donna, arte e marxismo* di Elsa Emmy⁸⁵ che mappa il contributo femminile nella cultura contemporanea. Sono esplicitamente femministe anche mostre come *Magma* curata da Romana Loda alla Fortezza Oldofredi di Iseo nel 1975, *Materializzazione del linguaggio* a cura di Mirella Bentivoglio e allestita alla Biennale di Venezia del 1978, e soprattutto *Mezzo cielo* che inaugura nel maggio dello stesso anno alla Galleria di Porta Ticinese a Milano, città che del resto dimostra una particolare attenzione a questi temi:⁸⁶ tra i tanti interventi si distingue un'installazione che prevedeva tele bianche sulle quali vennero scritti i nomi di artiste misconosciute nella storia dell'arte. Nel corso della seconda metà degli anni Settanta, dunque, quando ormai Carla Lonzi aveva optato per un'altra via rispetto alla critica d'arte⁸⁷ e accanto ad artiste e collettivi femministi che lavorano su questi temi prende piede anche un approccio storico che contribuisce a rispondere alla domanda posta all'inizio del decennio da Linda Nochlin: *Why Have There Been No Great Women Artists?*⁸⁸

Il successo di pubblico e critica della mostra milanese di Lea Vergine non stupisce dunque, e matura su un *humus* culturale più pronto di quello istituzionale ad accogliere la sua ricerca. Riletta oggi, la storia del progetto di questa mostra contribuisce a mettere a fuoco la sua straordinaria portata innovativa, nonché la tenacia con cui Vergine portò avanti l'idea anche grazie

a una carriera a questa data già solida, che le permise di avere interlocutori di alto profilo.

Tuttavia, questa vicenda costituisce, credo, anche un modello di indagine per studiare progetti artistici, espositivi e culturali irrealizzati e rimasti a uno stadio di sviluppo più o meno raffinato proprio per mancanza di accoglienza e comprensione: oltre alla faccia nascosta della luna cioè, ci sarebbero anche altri elementi non visibili, altre 'metà' non emerse, non esposte, fatte di idee e proposte che in quegli anni non ebbero modo di venire alla luce, ma che possono farlo oggi grazie ad approcci di ricerca che valorizzino i processi e non solo i risultati visibili.

Testimonianza di Renato Barilli, 25 aprile 2022⁸⁹

Non ricordo assolutamente l'episodio da lei menzionato come avvenuto alla GAM di Bologna, dove del resto Franco Solmi era il padrone assoluto, e dunque, se ha fatto il mio nome, era solo per scaricare su di me il rifiuto della proposta di Lea Vergine, che lui stesso non voleva accettare. Ma qualcosa del genere è avvenuto a Milano, dove il sindaco di allora, Carlo Tognoli, aveva nominato una commissione affidandole la responsabilità di decidere le mostre da effettuare. Era partitica, come allora avveniva dappertutto. Io, craxiano sfegatato, rappresentavo il PSI, Flavio Caroli il PCI, Vittorio Fagone gli estremisti di sinistra. Toccò a noi valutare *L'altra metà dell'avanguardia*, proposta da Lea Vergine. Demmo parere negativo, con una ragione ideologica, che non ci sembrava giusto trattare le artiste donne a parte, era quasi un modo per discriminarle. Ma in realtà noi eravamo gelosi delle nostre prerogative, temevamo che Lea Vergine, col pieno appoggio del sindaco, diminuisse i nostri poteri, da qui il nostro parere negativo, che non bloccò per nulla Tognoli, che infatti permise l'effettuazione della mostra. A posteriori, posso osservare che allora la nostra opposizione fu eccessiva, mentre al giorno d'oggi, con gli enormi progressi compiuti dalla causa femminile, sarebbe del tutto giustificata. Fummo senza dubbio influenzati dalla paura che la Vergine, con i suoi poteri sempre notevoli, riducesse i nostri. In seguito lei si vendicò su di me, stroncando la mostra *Annitrenta*, che invece fu il migliore frutto della nostra collaborazione con Tognoli. E anche in seguito i nostri rapporti furono alterni, anche se erano partiti nel segno di un pieno consenso, quando lei abitava ancora a Napoli ed era sposata con Adamo Vergine, di cui ha conservato il cognome, anche se a un certo punto lo ha abbandonato sposandosi poi con Enzo Mari. Ma da ultimo, quando l'ho incontrata reduce da un trapianto cardiaco, ci siamo pienamente riconciliati e dunque il nostro rapporto si è concluso nel migliore dei modi.

Renato Barilli

Note

¹ L. Vergine, *Il corpo come linguaggio: body art e storie simili*, Prearo, Milano 1974.

² Mi riferisco in particolare al recente e utile libro di A. Maderna, *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo* (postmedia books, Milano 2019), nel quale l'autrice ricostruisce la vicenda accennando però solo brevemente alla prima proposta rivolta al museo bolognese (cfr. p. 49).

³ Si tratta di un testo per la cartella *Libreria delle donne: Carla Accardi, Mirella Bentivoglio, Valentina Berardinone, Tomaso Binga, Nilde Carabba, Dadamaino, Amalia Del Ponte, Grazia Varisco e Nanda Vigo*. Si veda: A.C. Caputi, *Artiste a confronto sulla riflessione di genere: la cartella per la libreria delle donne di Milano* in C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo, a cura di, *Arte*

fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta, postmedia books, Milano 2017, pp. 145-151.

⁴ Schegge, *Lea Vergine sull'arte contemporanea. Intervista di Ester Coen*, Skira, Milano 2001, p. 38.

⁵ *Ibidem*. Vergine parlerà della genesi della mostra anche in altre occasioni, per esempio in: M. Gioni, a cura di, *La grande madre. Donne maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva, 1900-2015*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 28 agosto – 15 novembre 2015), Skira / Fondazione Nicola Trussardi, Milano 2015, p. 267.

⁶ L. Vergine, *Prefazione*, in id., a cura di, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*,

catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio – 18 maggio; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3 luglio – 8 agosto 1980), Comune di Roma / Mazzotta, Milano 1980, p. 17.

⁷ La mostra doveva rimanere aperta fino al 13 aprile, ma fu prorogata fino al 18 maggio per il successo di pubblico (cfr. Maderna, *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo* cit., pp. 15; 26)

⁸ Recentemente il museo ha promosso una serie di mostre volte a valorizzare la sua storia anche attraverso i documenti qui conservati. Nell'ambito di una di queste occasioni, la mostra *Hidden Displays 1975-2020. Progetti non realizzati a Bologna* a cura mia e di Valentina Rossi, è emersa la documentazione relativa a questa proposta. Una sintetica scheda è pubblicata in E. Modena, V. Rossi, a cura di, *Hidden Displays 1975-2020. Progetti non realizzati a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Project Room del MAMbo, 7 ottobre – 2 dicembre 2021), Edizioni MAMbo, Bologna 2021, pp. 59-60.

⁹ Ringrazio il personale del MAMbo, in particolare il direttore Lorenzo Balbi per la disponibilità dimostrami e Uliana Zanetti per avermi assistita e guidata durante la ricerca.

¹⁰ Sono conservati anche alcuni faldoni di materiali riferibili a un periodo precedente al trasferimento del museo nella sede del Fiera District: la storia delle collezioni è infatti più antica del nuovo edificio e del nuovo corso della GAM e risale agli anni Venti del Novecento, quando il primo nucleo di opere viene esposto a Villa delle Rose, donata con questo scopo al Comune di Bologna da Nerina Armandi Avogli nel 1916. Si veda U. Zanetti, B. Secci, a cura di, *Villa delle Rose 1916-1936*, Edizioni MAMbo, Bologna 2016.

¹¹ Copertina del fascicolo della proposta di L. Vergine, gennaio 1976, in MUSEO D'ARTE MODERNA DI BOLOGNA (MAMBO), DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

¹² Lettera di L. Vergine al Direttivo della GAM, 24 gennaio 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

¹³ Sulla storia di questi primi anni di attività e di proposte respinte si veda: V. Rossi, *Il limite tra realizzato e non realizzato. La sperimentazione della GAM di Bologna dal 1975 alla fine degli anni Ottanta*, in Modena, Rossi, *Hidden Displays 1975-2020* cit., pp. 23-35.

¹⁴ Lettera di L. Vergine al Direttivo della GAM, 24 gennaio 1976 cit.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Lettera di L. Vergine a F. Solmi, 17 febbraio 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

¹⁷ Lettera di F. Solmi a L. Vergine, 8 marzo 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

¹⁸ Testo illeggibile.

¹⁹ Lettera di L. Vergine a F. Solmi, 25 marzo 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Annuncio della mostra firmato da Grazia

Varisco, datato febbraio 1975 e allegato alla lettera di L. Vergine a F. Solmi, 25 marzo 1976 cit. Varisco, che lavorerà poi successivamente alla grafica della mostra e alla copertina del catalogo, era del resto tra quelle nove artiste presentate da un testo della curatrice alla Libreria delle donne.

²³ Quattro anni dopo nel catalogo della mostra sarà omissso il cognome del marito: Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* cit., pp. 57-58.

²⁴ Anche Benedetta sarà inclusa nella mostra del 1980 senza il cognome del marito: *Ibi*, pp. 121-123.

²⁵ Lettera di L. Vergine a F. Solmi, 25 marzo 1976 cit.

²⁶ Preventivo tecnico per la rassegna *Le avanguardie dall'altra parte* di Lea Vergine, 10 giugno 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

²⁷ Come la stessa gallerista riferisce a Solmi: lettera di C. Pellegrini Rocca a F. Solmi, 8 giugno 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

²⁸ Il volume, che è stato ripubblicato nel 2005 in una versione aggiornata e ampliata (Il Saggiatore, Milano), sarà stampato nel 1980 da Gabriele Mazzotta (Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* cit.).

²⁹ Lettera di L. Vergine a F. Solmi, 10 giugno 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

³⁰ Lettera di F. Solmi a L. Vergine, 19 giugno 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

³¹ Renato Zangheri, sindaco di Bologna (PCI) dal 29 luglio 1970 al 29 aprile 1983 e Tomás Maldonado, filosofo e storico del design all'epoca docente di Disegno industriale e di Progettazione ambientale al DAMS di Bologna.

³² M.L. Agnese, G. Pandolfo, *Michelangelo non ci interessa*, in «Panorama», 8 giugno 1976, pp. 115-123.

³³ *Ibi*, p. 123.

³⁴ Lettera di E. Kuwertz a F. Solmi, 5 luglio 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

³⁵ Nel testo redatto per il catalogo Vergine scriverà: «Soprattutto ci ha nuociuto l'apprensione con la quale, almeno agli inizi, si guardava a un lavoro sulle donne, dato il riferimento automatico alle nefandezze di iniziative precedenti, grossolanamente apparentabili a questa (per via della presenza femminile) come quelle di Washington e Berlino». L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia: 1910-1940* in id., *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* cit., p. 13.

³⁶ Lettera di F. Solmi a E. Kuwertz, 17 luglio 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

³⁷ G. Avogadro, *Quando le avanguardie sono dalla parte di lei. Anche per l'arte l'azione femminista*, in «Il Giorno», 28 giugno 1976.

³⁸ Lettera di L. Vergine a F. Solmi, 9 luglio 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

³⁹ *Ibidem*. Nel testo le preposizioni 'da' e 'a' sono sottolineate.

⁴⁰ Sono presenti alla riunione i membri: Luigi Colombari, Giovanni Maria Accame, Edmo Albertazzi, Giorgio Celli, Emilio Contini, Mario Nanni, Franco Solmi. Assenti: Gian Sebastiano Sani e Andrea Sassi. Verbale del Comitato direttivo della Galleria n. 7/76, 20 luglio 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

⁴¹ *Ibi*, f. 2.

⁴² A questo proposito Solmi scrive a Suzanne Pagé, direttrice del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Lettera di S. Pagé e risposta di F. Solmi, 12 e 23 agosto 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

⁴³ Lettera di F. Solmi a L. Vergine, 26 luglio 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

⁴⁴ Lettera di L. Vergine a F. Solmi, 31 luglio 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*. L'espressione autografa 'tutta franchezza' è sottolineata.

⁴⁵ Lettera di R. Garibaldi a F. Solmi, 21 febbraio 1977, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

⁴⁶ Verbale del direttivo, 28 febbraio 1977, f. 2, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Direttivo 1975-1976-1977. Proposte di mostre respinte o che non hanno avuto luogo per vari motivi*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Verbale di insediamento del Comitato direttivo, 25 settembre 1978, f. 3, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Direttivo 1978/80. Verbal, corrispondenza, atti*.

⁴⁹ *Ibidem*. Sulla scena milanese di quegli anni si veda: C. Casero, *Gesti di rivolta. Arte, fotografia, femminismo a Milano 1975-1980*, Società per l'enciclopedia delle donne, Milano 2020.

⁵⁰ Tomás Maldonado ed Ezio Raimondi sono infatti assenti. Verbale del Comitato direttivo, 12 ottobre 1978, f. 2, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Direttivo 1978/80. Verbal, corrispondenza, atti*.

⁵¹ Verbale del Comitato direttivo della Galleria n. 7/76, 20 luglio 1976, MAMBO, DIRETTIVI, faldone *Proposte respinte*.

⁵² Lettera di L. Vergine a F. Solmi, 9 luglio 1976 cit.

⁵³ Copertina del fascicolo *Performance Gina Pane* 30.10.1976, MAMBO, MOSTRE, faldone 5.

⁵⁴ Lettera di L. Vergine a F. Solmi, 23 giugno 1976, MAMBO, MOSTRE, faldone 5.

⁵⁵ *La performance oggi: settimana internazionale della performance*. Bologna, 1-6 giugno 1977, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza 1978. Il catalogo è stato recentemente ripubblicato in copia anastatica (Edizioni MAMBO, Bologna 2021).

⁵⁶ Si veda: M. Bergamini, V. Santi, a cura di, *Francesca Alinovi*, postmedia books, Milano 2019; F. Naldi, *Per Francesca*, in L. Pignatti, a cura di, *Dilettanti Geniali. Sperimentazione artistica degli anni Ottanta*, fanzine pubblicata in occasione della mostra (Bologna, Padiglione de l'Esprit Nouveau, ottobre 2019 – gennaio 2020), Bologna 2020. Nel 2017 è stato

inoltre realizzato un film sulla sua vita: *I'm not alone anyway*, regia di Veronica Santi.

⁵⁷ *La performance oggi: settimana internazionale della performance*. Bologna, 1-6 giugno 1977 cit., s.n.p.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ L. Vergine, *L'arte ritrovata. Alla ricerca dell'altra metà dell'avanguardia*, Rizzoli, Milano 1982, pp. 44; 46.

⁶⁰ *Ibi*, p. 108.

⁶¹ Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* cit., p. 17. Farneti scrive diverse note biografiche tra le quali quelle di Regina Bracchi, Leonora Carrington, Florence Henri e Georgia O'Keeffe.

⁶² Cfr. M. Pasquali, a cura di, *Metafisica del quotidiano*, catalogo della mostra a cura di F. Solmi (Bologna e altre sedi, giugno – settembre 1978), Grafis, Bologna 1978.

⁶³ Preventivo di spesa per la realizzazione della mostra *Metafisica del quotidiano*, s.d., MAMBO, MOSTRE, faldone 15 *Metafisica del quotidiano* 1.6/31.08.1978.

⁶⁴ *Ibi*, pp. 90-91.

⁶⁵ *Ibi*, p. 91.

⁶⁶ Lettera di G. Pane a F. Solmi, 16 ottobre 1977, MAMBO, MOSTRE, faldone 16 *Metafisica del quotidiano*.

⁶⁷ Lettera di F. Solmi a G. Pane, 24 ottobre 1977, MAMBO, MOSTRE, faldone 16 *Metafisica del quotidiano*.

⁶⁸ Lettera di G. Pane a F. Solmi, 4 novembre 1977, MAMBO, MOSTRE, faldone 16 *Metafisica del quotidiano*.

⁶⁹ «La performance s'élaborera à partir de la confrontation de plusieurs éléments qui composent une seule photographie d'une rue animée d'ALIMENA, des silences dont elle est traversée, des projections autres que ce qui est montré: écran freudien qui cache la réalité socio-culturelle spatio-temporelle d'ALIMENA. Ce processus caractérisé par une explication des phénomènes fondés sur des notions abstraites et non sur l'expérience du vécu dégagera l'horizon intérieur de l'image, dédoublant l'espace métaphysique du quotidien vécu par les femmes d'ALIMENA. GINA PANE. N.B.: Le public suivra la performance ayant comme point de départ la photographie de la rue d'ALIMENA et sa décomposition, etc... ». Allegato alla lettera di G. Pane a F. Solmi, 13 marzo 1978, MAMBO, MOSTRE, faldone 16 *Metafisica del quotidiano*.

⁷⁰ Lettera di F. Solmi a G. Pane, 8 aprile 1978, MAMBO, MOSTRE, faldone 16 *Metafisica del quotidiano*.

⁷¹ F. Solmi, *Performance al museo*, in *La performance oggi: settimana internazionale della performance*: Bologna, 1-6 giugno 1977 cit., s.n.p.

⁷² Cfr. Modena, Rossi, *Hidden Displays 1975-2020* cit.

⁷³ L'artista non conserva documenti nel suo archivio relativi al volantino.

⁷⁴ Vergine, *L'arte ritrovata. Alla ricerca dell'altra metà dell'avanguardia* cit., p. 102. In realtà un'eccezione è quella di Carla Accardi, nata nel 1924, ma inserita comunque in mostra.

⁷⁵ Cfr. Maderna, *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo* cit.

⁷⁶ Verbale del Comitato direttivo, 12 ottobre 1978, f. 2, MAMbo, DIRETTIVI, faldone *Direttivo 1978/80. Verbalì, corrispondenza, atti*.

⁷⁷ Si veda la recente intervista a cura di Lorenzo Balbi: *2 minuti di MAMbo Extended*. Renato Barilli sulla *Settimana Internazionale della Performance*, <<https://www.youtube.com/watch?v=M9woYUJAs5Q>> (consultato il 27 aprile 2022).

⁷⁸ Era del resto anche l'idea di alcune donne artiste, come Dorothea Tanning che si rifiutò di prendere parte «a una mostra la quale non si occupa che della metà degli esseri (le donne) escludendo l'altra metà (gli uomini)». Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* cit., p. 276.

⁷⁹ R. Barilli, *Lea Vergine*, testo inviato come allegato (file word) a una email all'autrice, 25 aprile 2022.

⁸⁰ P.G. Castagnoli, *Ecco i colori dell'arcipelago sommerso*, in «La Repubblica», 15 febbraio 1980.

⁸¹ Romana Loda vi fa per esempio esplicito riferimento nel catalogo della mostra *Magma* (Azienda Autonoma Stazione Soggiorno di Iseo/Brescia, Iseo, Brescia 1975, s.n.p.).

⁸² Si veda C. Casero, E. Di Raddo, a cura di,

Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2009.

⁸³ S. Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, La Nuova Foglio, Macerata 1976.

⁸⁴ S. Weller, *La donna italiana e la creatività* in G. Statera, a cura di, *Il privato come politica. Temi attuali del femminismo* Lerici, Cosenza 1977, pp. 193-210.

⁸⁵ E. Emmy, *Donna, arte e marxismo (con un'autoanalisi sullo sviluppo della creatività)*, Bulzoni, Roma 1977.

⁸⁶ Si veda Casero, *Gesti di rivolta* cit.

⁸⁷ Sulla fondamentale influenza di Lonzi si veda anche il recente libro di Carla Subrizi (*La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi*, Lithos, Roma 2020).

⁸⁸ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Woman Artists?*, in V. Gormick, B.K. Moran, a cura di, *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, Basic Book, New York 1971, pp. 344-366 (trad. it. L. Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, Castelvocchi, Roma 2014).

⁸⁹ Barilli, *Lea Vergine*, testo inviato come allegato... cit.

Summary

In January 1976, four years before the staging of L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche at the Palazzo Reale in Milan, Lea Vergine proposed the exhibition at the Galleria d'Arte Moderna in Bologna. The art critic and curator directly addressed Franco Solmi, director of the newly founded GAM. The correspondence between Vergine and Solmi, preserved in the archives of the Bologna museum (now MAMbo), sheds light on the development of the exhibition proposal at the time entitled Le avanguardie dall'altra parte 1910-1950, and on the curator's initial intentions.

The project presented to the management committee of the museum by Solmi immediately encountered various obstacles: the decision was suspended on several occasions and for different reasons – in particular economic ones – until the autumn of 1978 when the refusal was made explicit and the interest of the city of Milan was announced. Other episodes connected to Vergine's role in relation to the Bolognese museum are intertwined, such as the involvement of the artist Gina Pane who in 1976 at the GAM realised the performance Io mescolo tutto.

Through unpublished documents and testimonies, the essay restores a still little-known event concerning a strongly desired exhibition by its curator which we now consider central in shedding light on the role of women artists in the historical avant-gardes. Moreover, the essay intends to propose itself as a case study to enhance the critical contribution of unrealised projects and occasions such as this first Bolognese version of Vergine's exhibition.

Michelangelo as the Creator

The self-portrait of the Buonarroti Archive, XIII, 111r

Adriano Marinazzo

During the decoration of the Sistine Ceiling (1508-1512), Michelangelo complained, exaggerating, to work without any help, «I live here surrounded by the greatest anxieties, suffering the greatest bodily fatigues: I have not a friend of any sort, and do not want one; I have not so much time as suffices for me to eat the necessary food».¹

Michelangelo's hardship was reported by Paolo Giovio, author of the first artist's biography, «(Michelangelo) completed in the Vatican, in a short time, an immense work: he has left the vault of the Sistine Chapel as a testimony to his perfect art. Despite having to paint lying on his back».² Even if we now know that Michelangelo painted the Sistine Ceiling mostly standing on the scaffolding and not, as Giovio suggested, «lying on his back», this early account is important because it was written a few years after the completion of the frescoes.

Michelangelo's student and biographer, Ascanio Condivi, wrote that the artist after the decoration of the Sistine Ceiling had poor eyesight. Michelangelo spent such a long time painting with his eyes looking up at the ceiling that he, «could not see much when he looked down; so if he had to read a letter or other detailed things, he had to hold them with his arms up over his head».³ Giorgio Vasari also described Michelangelo's challenging posture and the consequent pain since «he had to stand there working with his head tilted backwards».⁴

Michelangelo's challenge was also due to the irregularity⁵ and the vastness of the surface to be painted, in addition to the lack of natural light and the discomfort of working on a scaffolding.

Michelangelo masterly rendered all these difficulties on a sheet of the Buonarroti Archive, XIII, 111r (fig. 1).⁶ Here the artist described his physical and psychological hardship through a sonnet and a self-portrait that complement each other in describing the unnatural position in which Michelangelo was forced to work to complete the decoration of the Sistine Vault.

In the sonnet addressed to Michelangelo's friend Giovanni da Pistoia, the artist described the twist of his body with extraordinary clarity and bitter irony.⁷

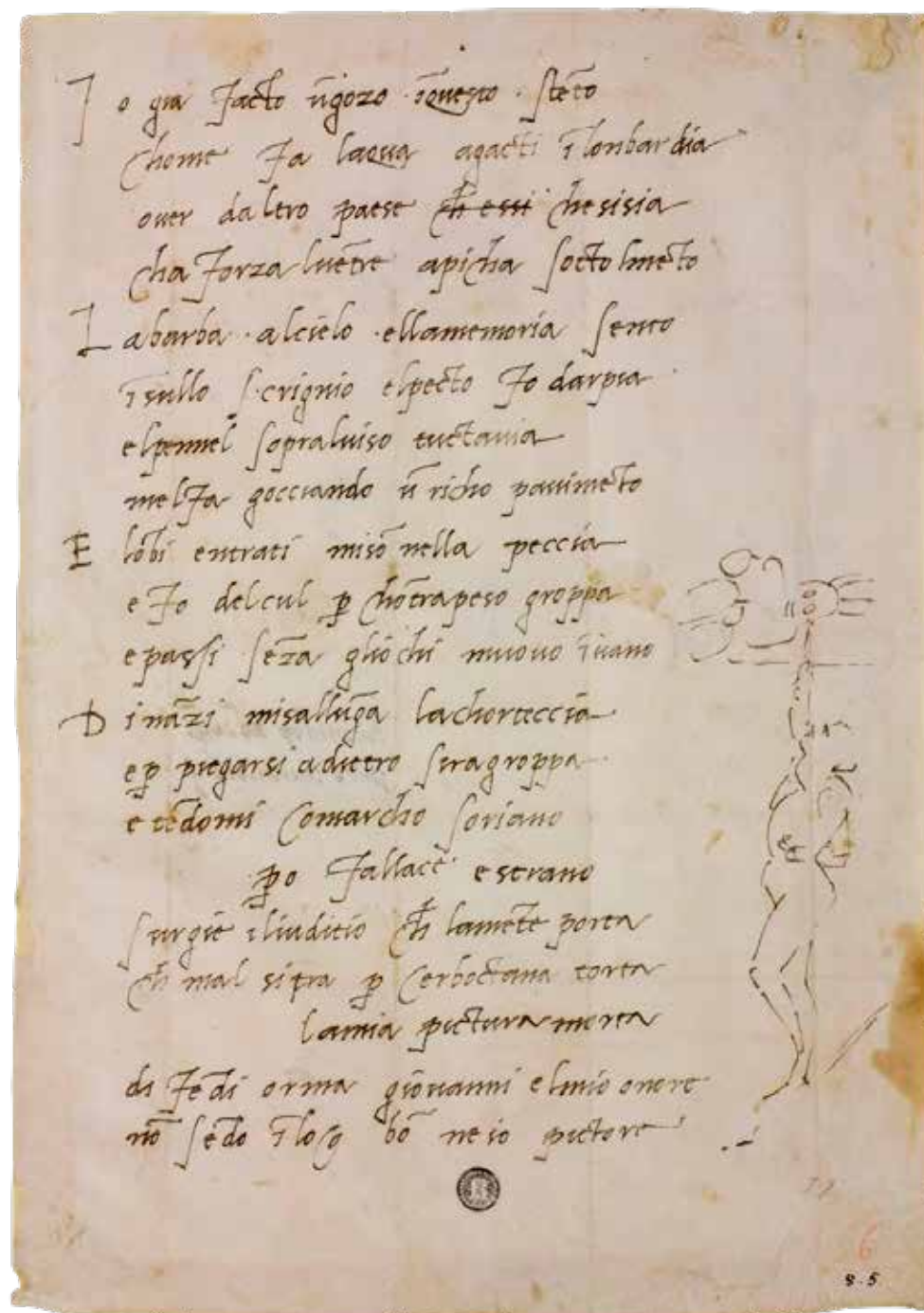
Giovanni was also the recipient of another ironic sonnet by Michelangelo,⁸ entitled by Cesare Guasti *Contra i Pistoiesi* (Against the people of Pistoia).⁹

In the sonnet, Buonarroti satirized the provincialism of the city of Pistoia compared to the most metropolitan Tuscan capital of Florence. These verses are found at the top of a sheet conserved in the Archivio Buonarroti (fig. 2).¹⁰

In the same sheet, below the sonnet, Michelangelo quickly drew a sketch recently identified as the first schematic study of the Sistine Ceiling's architectural outline (fig. 3).¹¹

If we examined the sheet in question, it is evident that it was part of a larger one from which the borders were cut. Perhaps this sketch was part of a more extensive group of studies drawn by the artist for the ceiling's decoration. After completing the frescoes, Michelangelo immediately began destroying the drawings and cartoons inherent to the Sistine Vault and other projects. On February 1518, his friend Leonardo Sellaio wrote a letter to the artist begging him not to destroy his precious drawings.¹²

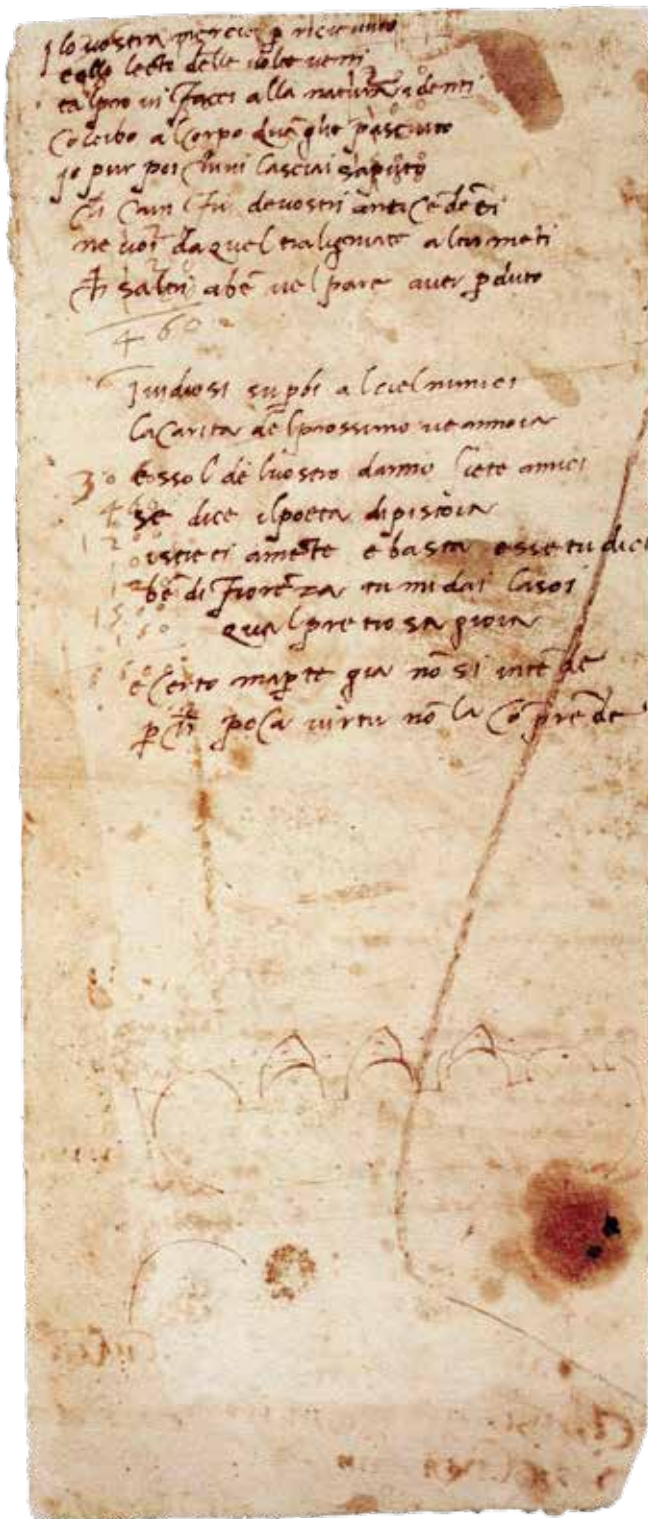
It is important to emphasize that the artist sent to the same person two



sonnets (similar for the caricatural style)¹³ featured with sketches referring to the Sistine Ceiling and rendered with a similar pen, ink and technique.¹⁴ Cesare Guasti published the two sonnets one after the other.¹⁵ But, today, these documents are separated and stored in two different volumes of the Archivio Buonarroti; there is no obvious suggestion linking the two. Both sheets survived because they were sent to Giovanni and consequently were no longer in possession of Michelangelo.

The artist's self-portrait of the Archivio Buonarroti is not, as many scholars wrongly asserted, a caricature. The satire is limited to the cartoonish figure represented on the ceiling.¹⁶ This figure seems to be sitting; for this reason, it has been hypothesized that it might depict a Prophet,¹⁷ but this could not be the case, since the satirical figure seems to be naked, while Michelangelo painted the Prophets with colorful clothes.

In his self-portrait, Michelangelo, with quick strokes, beautifully depicted

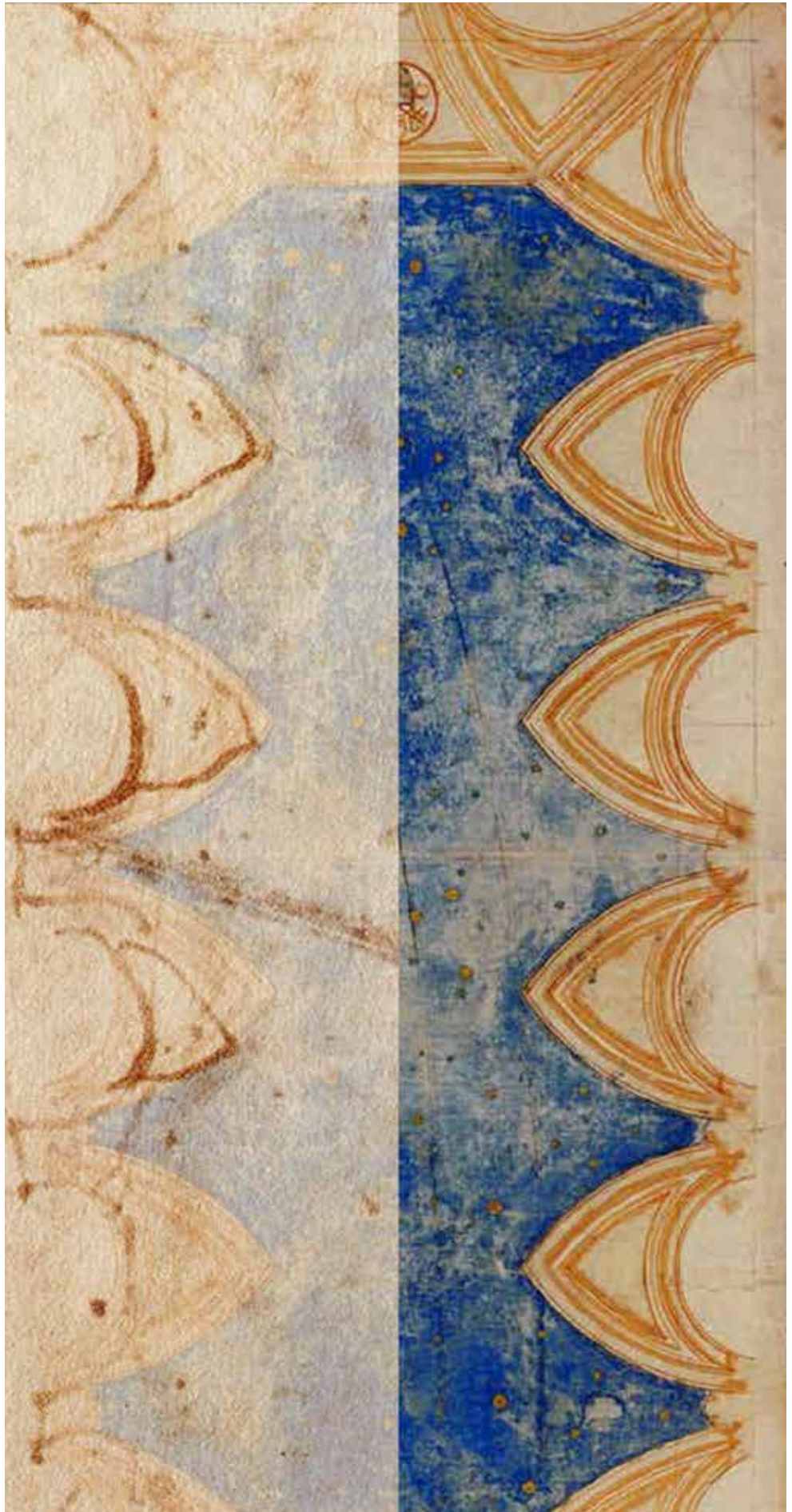


2. Michelangelo, Sonnet and sketch of the Sistine Ceiling, Firenze, Archivio Buonarroti, XIII, 175v.

himself standing with his right arm raised, «E 'l pennel sopra 'l viso» (the brush above the face)¹⁸ while painting a caricature figure on the ceiling of the Sistine Chapel. The artist was standing with his chin pointing to the ceiling «La barba al cielo» (the beard toward the sky).¹⁹ Michelangelo also sketched the surrounding architectural context of the Chapel. His silhouette stands on a curvilinear platform that corresponds to the scaffolding. This is much more rounded than the surface of the Sistine Vault. Michelangelo represented the ceiling as practically flat. This is not a mistake; in fact, the architectural surface of the Sistine Vault is not very rounded.

The Buonarroti Archive sheet should be dated at the end of the first phase

3. Comparison between the sketch of the Archivio Buonarroti, XIII, 175v and Pier Matteo d'Amelia's design for the decoration of the Sistine Ceiling. GDSU, N. 711 A. By license MIC. Digital elaboration of the Author.





of the decoration (Spring/Summer 1510) or soon after the initiation of the second half (Summer/Fall 1511). A date of 1508-1509 seems too premature, while dating it to 1512 would be too late.

This article points out the intriguing resemblance between Michelangelo's self-portrait silhouette and the artist's depiction of God in the *Creation of Adam* (fig. 4).

This panel was the first painted by Michelangelo in 1511 for the second part of the ceiling's decoration. In this fresco, Michelangelo interpreted the biblical verse of Genesis 1: 26, «Then God said, "Let us make mankind in our

4 Comparison between the self-portrait of the Archivio Buonarroti, XIII, 111r and Michelangelo's depiction of God in the *Creation of Adam*. Digital elaboration of the Author.

image, in our likeness"» and Genesis 1: 27, «So God created man in His own image, in the image of God He created him».

God seems to silently say to Adam, «Be still and know that I am God» (Psalm 46:10). Michelangelo represented the first man as he was free from suffering, in harmony with the Creation.

The artist portrayed the Lord as Yahweh, God the Father, characterized by long hair and beard. This representation was coherent with the other paintings of the Sistine Vault; in fact, the figure of God the Father usually precedes the birth of Jesus and refers to the people of Israel. In the Bible, God said to Moses: «I am that I am» (Exodus 3:14).

How then to represent the ineffable?

In the Sistine Vault, Michelangelo had to face this enigma for the first time in his life; John the Evangelist in his gospel stated: «No one has ever seen God» (John 1:18).

In the *Creation of Eve* (1510) panel, Michelangelo depicted God for the first time. Here the Almighty was portrayed more like a person; his feet are firmly anchored to the earth; his figure is solemn but not divine. The artist made the second representation of the Lord for the *Creation of Adam* (1511). Michelangelo made a shift in the illustration of the subject; he painted God more as a transcendental entity. Here God is the Creator. He floats in a meta-physical space, without time and history.

Often the creative act of God is identified with the gesture of the right arm towards Adam.

But here, we can see that this vibrant force flows through the entire body of God.

God's body streams into Adam's flesh. For Michelangelo, giving shape to the human body was the essence of being an artist. He was (also) a Creator.²⁰ Michelangelo gave form to God's word; this form is the human body: «The Word became flesh» (John 1: 14).

Likewise, in the sheet of the Buonarroti Archive, the artist represented himself in the act of creating, giving life, through the brush. This tool represents an extension of Michelangelo's body. But not only that, nevertheless, it also embodies the creative spirit that springs from the artist's spiritual dimension. It is the consciousness that gives shape to that which is formless. In Michelangelo's self-portrait, his right arm is extended toward the ceiling's surface to give life to the stories of Genesis. The artist holds a brush that approaches the surface of the vault but does not touch it. This gesture recalls Michelangelo's painting of God's index, who gives life to Adam without touching him. In doing this, the Lord extends his right arm.

This was an obvious choice for Michelangelo because it is the hand closest to divine perfection in Christian iconography. Even in the self-portrait, Michelangelo showed himself with his right arm in the act of painting. This is not a contradiction, despite the artist having been born left-handed. In fact, in Raffaello di Montelupo's biography, Raffaello asserted that Michelangelo, while left-handed, worked using his right hand.²¹

In his self-portrait of the Archivio Buonarroti, Michelangelo represented himself with his legs crossed; this is a curious pose. Even God giving life to Adam was painted with his legs crossed. In this case, the reason is simple; Michelangelo, through this connotation, wanted to give the impression that the Lord was floating.

In a later drawing (British Museum, 1860,0616.133), the artist depicted the *Resurrection of Christ* (1532-1533), representing the Savior with his legs crossed floating above his tomb.

For Michelangelo, this posture was consistent with the divine subjects' representation (of God, of Christ, and of himself). The artist was convinced that he was a bearer of God's word. His responsibility was to translate His words into forms.

In the self-portrait, Michelangelo sketched himself naked. For the artist, the nude figure's portrayal embodied the idealization of beauty and the Divine in its purity, «Adam and his wife were both naked, and they felt no shame» (Genesis 2: 25). The artist could not paint God without clothes in the *Creation of Adam*. Perhaps, Michelangelo would have preferred to represent the Lord as a nude in his imposing anatomical features, but this was not suitable with the sacredness of the iconography.

In his self-portrait Michelangelo idealizes himself. The features of his face, viewed in profile, are gentle and harmonious. But in real life, Michelangelo had rough features, characterized by a flattened nose. In the self-portrait, the artist draws his eye, nose, and mouth, with lines that point towards the Sistine Vault's surface. This expedient gives a vibe of verticality to the composition.

Michelangelo goes towards the surface he is painting, as God goes towards Adam. The profile of the artist is flawless, like that of God.

Note

¹ Michelangelo wrote this complaint in a letter of 17 November 1509, see P. Barocchi, R. Ristoni, *Il carteggio di Michelangelo*, Sansoni / S.P.E.S., Florence 1965, vol. I, pp. 101-102; for the translation see R.W. Carden, *Michelangelo: a record of his life as told in his own letters and papers*, Constable & Company Ltd, London 1913, p. 63.

² Paolo Giovio translated and edited by Charles Davis (*Michaelis Angeli vita*, in «Fontes», 12, 2008 [1527], p. 15).

³ A. Condivi, *The Life of Michelangelo*, H. Wohl, edited by, translated by A. Sedgwick Wohl, Penn State University Press, 1999, p. 58.

⁴ G. Vasari, *The Lives of the Artists*, translated by J. Conaway Bondanella and P. Bondanella, Oxford University Press, New York 2008, p. 178.

⁵ On the irregularity of the surface of the Sistine Vault, see F. Mancinelli, *La progettazione della volta della Cappella Sistina di Michelangelo*, in «Studies in the History of Art», *Symposium Papers XVII: Michelangelo Drawings*, 33, 1992, pp. 42-55.

⁶ C. Guasti, *Le rime di Michelangelo Buonarroti pittore scultore e architetto cavate dagli autografi*, F. Le Monnier, Florence 1863, p. 158; C. Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, G. Grote, Berlin 1897, p. 308; H. Thode, *Michelangelo: Kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 vols., G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1908-1913, vol. I (1908), p. 169; vol. 3 (1913), p. 80, no. 198; L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo: Kritischer Katalog*, Mann, Berlin 1959, p. 59, no. 39; E.N. Girardi, edited by, *Michelangelo Buonarroti. Rime*, «Scrittori d'Italia», 217, Laterza, Bari 1960, pp. 4-5, 158-159, no. 5; P. Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola*, 3 voll., «Studi. Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria», 8, Olschki, Florence 1962-1964, vol. 2, pp. 6-8, no. 228; F. Hartt, *Michelangelo Drawings*, H.N. Abrams, New York 1970, p. 97, no. 109; C. de Tolnay, edited by, *I disegni di Michelangelo nelle colle-*

zioni italiane, Exhibition catalogue (Florence, November 23, 1975 – January 6, 1976), Centro Di, Florence 1975, p. 34, no. 31; C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., De Agostini, Novara 1975-1980, vol. I (1975), p. 126, no. 174; M. Hirst, *Michelangelo: Draftsman*, Exhibition catalogue (Washington D.C., National Gallery of Art/Paris, Musée du Louvre, 1988-1989), Olivetti, Milan 1988, pp. 50-51, no. 19; L. Bardeschi Ciulich, *Costanza ed evoluzione nella scrittura di Michelangelo*, Exhibition catalogue (Florence, Casa Buonarroti, June 27 – October 30, 1989), Cantini, Florence 1989, pp. 24-27, no. 6; A. Perrig, *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution*, Yale University press, New Haven (CT) 1991, pp. 39-41; J.M. Saslow, *The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation*, Yale University press, New Haven (CT) 1991, pp. 70-72, no. 5; F. Mancinelli, *Il ponteggio di Michelangelo per la Cappella Sistina e i problemi cronologici della Volta*, in *Michelangelo. La Cappella Sistina*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, marzo 1990), K. Weil-Garris Brandt, edited by, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1994, vol. III, pp. 43-49, 338-340; A. Nesselrath, in *Hoch Renaissance im Vatikan: Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1503-1534*, P. Kruse, edited by, Exhibition catalogue (Bonn, December 11, 1998 – April 11, 1999), Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje, 1999, p. 525, no. 256; K. Weil-Garris Brandt, C. Acidini Luchinat, J.D. Draper, N. Penny, edited by, *Giovinezza di Michelangelo*, Exhibition catalogue (Florence, Palazzo Vecchio-Casa Buonarroti, October 6, 1999 – January 9, 2000), Artificio-Skira, Florence 1999, pp. 416-417, no. 76; P. Ragionieri, G.M. Radke, edited by, *Michelangelo: Drawings and Other Treasures from the Casa Buonarroti*, Exhibition catalogue (Atlanta, June 23 – September 2, 2001; Toledo, September 21 – November 25, 2001), High Museum of Art, Atlanta (GA) 2001, pp. 126-127, no. 31; L. Bardeschi Ciulich, P. Ragionieri, edited by, *Michelangelo: Grafia e biografia. Disegni e autografi del Maestro*, Exhibi-

tion catalogue (Catania, 29 aprile – 27 giugno 2004), Mandragora, Florence, 2004, pp. 42-43, no. 8; C.L. Frommel, in M.C. Carlo-Stella, P. Liverani, M.L. Polichetti, edited by, *Petros Eni / Pietro è qui*, Exhibition catalogue (Vatican City, Braccio di Carlo Magno, September 11, 2006 – March 8, 2007), Edindustria, Rome 2006, pp. 91-92, no. II.5; C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, F. Motta, Milan 2007, pp. 109, 206, no. 56; F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo, 1475-1564: Complete Works*, Taschen, Köln 2007, p. 537, no. 92; M. Mussolin, edited with the assistance of C. Altavista, *Michelangelo: Architetto a Roma*, Exhibition catalogue (Rome, Musei Capitolini, October 6, 2009 – February 7, 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2009, p. 249, no. 3; C. Brothers, *Cappella Sistina* in Mussolin, *Michelangelo: Architetto a Roma* cit., pp. 80-83; P. Ragionieri, G.M. Radke, edited by, *Michelangelo: Public and Private. Drawings for the Sistine Chapel and Other Treasures from the Casa Buonarroti*, Exhibition catalogue (Seattle, 2009), Seattle Art Museum, Seattle 2009, pp. 76-77; A. Gnann, *Michelangelo: The Drawings of a Genius*, Exhibition catalogue (Wien, October 8, 2010 – January 9, 2011) Albertina / Hatje Cantz, Wien / Ostfildern-Ruit 2010, pp. 161-163, no. 44; L. Barkan, *Michelangelo: A Life on Paper*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2011, pp. 85-92; P. Ragionieri, *Michelangelo e la Cappella Sistina nei disegni autografi della Casa Buonarroti*, Exhibition catalogue (Rome, Camera dei deputati, October 31 – December 7, 2012), Palombi, Rome 2012, pp. 48-51, no. 11; C.L. Frommel, *Michelangelos Handschrift und die Chronologie seiner frühen Zeichnungen*, in C. Echinger-Maurach, A. Gnann, J. Poeschke, edited by, *Michelangelo als Zeichner*, Conference Proceeding (Wien, Albertina Museum, November 19-20, 2010), Rhema, Münster 2013, pp. 117-144; U. Pfisterer, *La Cappella Sistina*, «Saggi di storia dell'arte», 34, Campisano Editore, Rome 2014, p. 59; C. Bambach, *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, Exhibition catalogue (New York, November 13, 2017 – February 12, 2018), The Metropolitan Museum of Art, New York 2017, p. 26, 36, 80, 86, 294, no. 50; P. Ragionieri, C. Acidini, A. Cecchi, edited by, in *Michelangelo e la Cappella Sistina nei disegni autografi della Casa Buonarroti*, Exhibition catalogue (Riva del Garda, MAG Museo Alto Garda, August 6 – October 23, 2022), Gangemi, Rome 2022, pp. 34-37, no. 2.

⁷ The sonnet and self-portrait were addressed to Michelangelo's friend Giovanni da Pistoia. Which is not to be confused with Giovanni di Benedetto from Pistoia Chancellor of the Florentine Academy from 1541 to 1542. The latter was probably born in Pistoia around 1509 and therefore cannot be the recipient of the sonnet composed by Michelangelo while painting the Sistine Ceiling. See A. Marinazzo, *Ipotesi su un disegno michelangiolesco del foglio XIII, 175 v dell'Archivio Buonarroti*, in «Commentari d'arte», a. XVIII (2012), nos. 52-53, 2013, p. 110, note no. 1.

⁸ Florence, ARCHIVIO BUONARROTI, XIII, 175v.

⁹ See Guasti, *Le rime di Michelangelo Buonarroti pittore scultore e architetto cavate dagli autografi cit.*, p. 160. For the translation see J. Addington Symonds, *The Sonnets of Michael Angel Buonarroti*, Smith Elder & Co. / C. Scribner's Sons, London, New York 1904, p. 7, no. 6.

¹⁰ Florence, ARCHIVIO BUONARROTI, XIII, 175v. I would like to thank the Casa Buonarroti Foundation, for the opportunity, over the years, to study Michelangelo's drawings and letters conserved in Casa Buonarroti.

¹¹ This hypothesis has been advanced for the first time in Marinazzo, *Ipotesi su un disegno michelangiolesco del foglio XIII, 175v dell'Archivio Buonarroti* cit., pp. 108-110. See also, *L'enigma della Sistina*, in «Giornale dell'Arte», 338, January 2014; K. Crow, *Found? Michelangelo's Sistine Sketch*, in «The Wall Street Journal», Weekend Edition, January 11-12, 2014, p. C14. In this article, Cammy Brothers defines the hypothesis advanced by the writer «“very persuasive.” Ms. Brothers said Michelangelo was a voluminous draftsman, but he typically destroyed his early, rougher drawings and only kept the “perfect or pretty ones.” “That’s what makes this sketch so rare, because very few drawings survive that show his first thoughts,” she added». See also the review by Francesco Vossilla in F. Canali, *Architettura e arte del Principato mediceo (1512-1737). Michelangelo e la fortuna della Firenze del Cinquecento*, in «Bollettino della Società degli Studi Fiorentini», 23, 2014, p. 262. The study on the sketch in question has been presented as a video with digital reconstructions created by the author in *Elements of Architecture*, main exhibition of the XIV Venice Architecture Biennial *Fundamentals* curated by Rem Koolhaas. See R. Koolhaas, *Fundamentals: 14th International Architecture Exhibition-La Biennale di Venezia*, Exhibition catalogue (Venice, June 7 – November 23, 2014), Marsilio, Venice 2014, p. 203. In addition to the publications mentioned above, reviews and exhibitions, I have had the opportunity to present my study to several Michelangelo scholars who have accepted this hypothesis. Here I am pleased to mention Paul Joannides, Alexander Nagel, Leonard Barkan, John Paoletti, Stephanie Buck, and William Wallace.

¹² Barocchi, Ristori, *Il carteggio di Michelangelo* cit., vol. I, p. 318.

¹³ Enzo Noè Girardi related the two sonnets emphasizing the common satirical style. Girardi, *Michelangelo Buonarroti. Rime* cit., p. 233.

¹⁴ Another coincidence that links the two sheets is the number 6 written with the same handwriting, probably for cataloging reasons, in the lower right corner of both sheets' recto.

¹⁵ Guasti, *Le rime di Michelangelo Buonarroti pittore scultore e architetto cavate dagli autografi* cit., pp. 158-160.

¹⁶ De Tolnay, *I disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane* cit., p. 34, no. 31.

¹⁷ See Bambach, *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer* cit., p. 86.

¹⁸ Guasti, *Le rime di Michelangelo Buonarroti pittore scultore e architetto cavate dagli autografi* cit., p. 158.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ On the subject see P. Barolsky, *Michelangelo and the Finger of God*, Georgia Museum of Art, Athens (GA) 2003; P. Barolsky, *A Brief History of God's Career in Art from the Beginning of Time Till the End of the World*, in R. Eriksen, V.P. Tschudi, edited by, *Ashes to Ashes: Art in Rome Between Humanism and Maniera*, Edizioni dell'Ateneo, Rome 2006, pp. 221-257; P. Barolsky, *A Brief History of the Artist from God to Picasso*, The Pennsylvania

University Press, University Park (PA) 2010; P.A. Emison, *Creating the "Divine" Artist: From Dante to Michelangelo*, Brill, Leiden and Boston 2004.

²¹ On this subject, see G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, G. Milanesi, edited by, G.C. Sansoni, Florence 1878-1885, vol. IV, p. 552. See also R. Gatteschi, *Vita da Raffaello da Montelupo*, Polistampa, Florence 1988, pp. 120-121; C. Bambach, *Leonardo. Left handed Draftsman and Writer*, in *Leonardo da Vinci the Master Draftsman*, C. Bambach, edited by, Exhibition catalogue (New York, Metropolitan Museum, January 22 – March 30, 2003), Yale University Press, New Haven and London 2003, p. 31.

Summary

Michelangelo depicted himself in a sheet of the Archivio Buonarroti while painting the Sistine Ceiling. The self-portrait is not, as many scholars wrongly asserted, a caricature. For the first time, this article wants to point out the intriguing resemblance between Michelangelo's self-portrait silhouette and the artist's representation of God in the iconic fresco of the Creation of Adam.

This panel was the first painted by Michelangelo in 1511 for the second part of the ceiling's decoration. God seems to silently say to Adam, «Be still and know that I am God» (Psalm 46:10). The Lord's creative act is often identified with the gesture of the right arm towards Adam.

Likewise, in the sheet of the Buonarroti Archive, the artist represented himself in the act of creating, giving life, through the brush. This tool represents an extension of Michelangelo's body.

In the artist's self-portrait, his right arm is stretched toward the ceiling's surface to give life to the stories of Genesis. The artist holds a brush that approaches the vault's surface but does not touch it. This gesture recalls Michelangelo's painting of God's index, who gives life to Adam without touching him. The artist's self-portrait goes towards the surface of the ceiling, as God goes towards Adam. Michelangelo was (also) a Creator.

Tiepolo a Udine: 1729, epifania del 'mago'

Renzo Mangili

Chi visita la residenza dei patriarchi e poi degli arcivescovi, a Udine, sa che il ruolo di Rachele, nella storia al centro della Galleria degli Ospiti, è interpretato da Cecilia, sposa dell'autore (nonché sorella dei pittori Antonio, Francesco e Nicolò Guardi). E sa che a figurarle accanto, in aspetto di Giacobbe, è lo stesso Giambattista Tiepolo. Ignora, invece, un elemento altrettanto importante sul piano filologico e critico, ossia la data di esecuzione del brano a fresco, considerato che i documenti d'archivio attualmente disponibili forniscono indizi utili a collocare soltanto nell'insieme, dal 1726 al 1729, il ciclo veterotestamentario contestuale, articolato tra il vano dello scalone d'onore e due delle stanze di rappresentanza al piano nobile. Di fatto, in proposito, è finora sfuggita la rivelazione offerta dall'artista 'in persona', sia pure in forma criptica. Una modalità certo fuori dai canoni, che, a prima segnalazione, può ingenerare scetticismo.

L'impresa pittorica, oggetto di tanti studi novecenteschi e recenti, era conseguita alla riforma di un complesso architettonico preesistente. I nuovi lavori edili, svolti sotto la direzione di Domenico Rossi, erano iniziati nel 1709, quando era già in corso la ristrutturazione del vicino duomo. L'iniziativa porta il nome del patriarca Dionisio Dolfin, arrivato alla cattedra nel 1699, in una situazione politica difficile. Sarebbero infatti prevalse, di lì a poco, le manovre imperiali volte a sottrarre parti di territorio austriaco e sloveno al dominio, pastorale e temporale insieme, della carica controllata in concreto dalla Repubblica di San Marco. Ed è credibile sia stato proprio l'intento di alludere alla ragione dei prelati friulani, diretti eredi del più che millenario soglio di Aquileia, a motivare, almeno in parte, la messa in figura e in allegoria di determinate storie bibliche. Un progetto dall'esito raffinato, temperante il messaggio di religione, la storia dell'istituzione e, insieme, la celebrazione del casato veneziano dei Dolfin; un piano accreditabile, oltre che alla cultura e al gusto del committente, alla dottrina di teologi ed eruditi suoi consulenti, oggi prevalentemente individuati in Francesco Florio, Nicolò Madrisio e Antonio di Montegnacco.¹

A intonare le prime invenzioni di Tiepolo nella sede curiale, così come l'appena precedente decorazione della cappella del Sacramento in cattedrale, è l'originaria inclinazione all'espressionismo tipologico, associata a un'inattesa accensione cromatica e luministica. In parallelo con Sebastiano Ricci reduce dall'Inghilterra, e perseverando nell'ispirazione retrospettiva, Giambattista riprende infatti gli azzurri e i bianchi di Paolo Veronese, insieme alla scenografia di Andrea Palladio, per innescare il peculiare definitivo registro solare. Cosicché, a consuntivo, i ponteggi di Udine segnano il passaggio del pittore dalla giovinezza promettente alla maturità geniale. Il cambio di rotta è davvero radicale rispetto a quando, tra secondo e terzo decennio del secolo, l'esordiente si era orientato verso i 'tenebrosi' barocchi attivi a Venezia, come Giovanni Battista Langetti e Paolo Pagani. In attesa di puntare sulle modernità nel frattempo emerse, sempre nell'ambiente lagunare, vale a dire «l'ordine dell'ombreggiare con forza usato dal Piazzetta, [...] che allora correva di moda»² e «la maniera caricata del Bencovich».³

Questo contributo, dunque, mette in luce un'iscrizione atta innanzitutto a stabilire quale fu la tappa conclusiva del lavoro protratto da Tiepolo per

quattro estati consecutive, nel palazzo del patriarca, affiancato all'occorrenza dal quadraturista Gerolamo Mengozzi Colonna e dallo stuccatore Giovanni Maria Andreoli. La rivelazione viene peraltro ad appoggiare la ricostruzione completa che, in una ragionevole visione teleologica, dovrebbe prevalere già a disamina stilistica. Di fatto, la relativa sperimentaltà (la stessa dell'affresco in duomo, ricorrente anche a episodi di colore sopra oggetto in stucco), fa assumere la *Caduta degli angeli ribelli* e i chiaroscuri riferiti alla Genesi, nella copertura dello scalone, come fase inaugurale (1726). Dopodiché, la Galleria degli Ospiti, intitolata ai capostipiti del popolo di Dio, prospetta due distinte fasi di intervento: dapprima quella delle medaglie nel soffitto, accomunate da morbida sintesi plastica (1727) e in probabile coincidenza con la predisposizione dell'intera partitura architettonica illusionistica da parte del collaboratore specialista; quindi quella delle storie policrome e delle grisaglie sulle pareti verticali, connotate da linea filante e luce assoluta, le più evolute dell'intero ciclo (1729, giusta la ratifica del pittore). Alla Sala del Tribunale, recante il *Giudizio di Salomone* e i *Profeti maggiori*, di tenuta espressiva poco meno alta, si addice, di coerenza, l'assegnazione alla penultima trasferta (1728). Mentre una fonte antica pone in coda anche la quota tiepolesca della cronotassi figurata dei *Patriarchi*, impaginata nella Sala del Trono: sette ritratti ideati, pervenuti in stato di conservazione mediocre e, forse, concepiti in sordina per limitare lo sbilanciamento qualitativo di un programma necessariamente aperto a mani diverse, coeve e future.⁴

L'attestazione cronologica rivelatrice fu legata dall'artista a un dettaglio molto significativo del riquadro parietale centrale, nel vano dove si attendeva l'ammissione al ricevimento del presule. Si parla della fronte del giovane capofamiglia e capopopolo (fig. 2), nell'*Incontro di Labano con Giacobbe e Rachele* (fig. 1). E non deve sorprendere la mancata rilevazione, nel tempo, da parte degli esegeti, compresi gli stessi che hanno riconosciuto nella figura un autoritratto. L'elusività della scritta «[1]729» fu lucidamente perseguita dal maestro, che, per cominciare, vergò le cifre in bruno tenue, a punta di pennello, in modo da confonderle con i capelli fuoriuscenti dal copricapo. Il loro *ductus*, a ben guardare, differisce da quello più convenzionale, spirali-forme, riservato al crine ricadente sopra l'orecchio sinistro, come differisce dal pelame delle svariate figure distribuite nella scena, e non va associato ai tratti scuri o candidi abitualmente distribuiti da Giambattista nell'intarsio cromatico per aumentare la vibrazione delle forme. Se avulse dal valore comunicativo qui evidenziato, le medesime cifre risultano pressoché gratuite. Per la sua sfida, l'autore contò soprattutto su un'altezza di posizionamento fuori dalla portata di chi osserva da terra. Il messaggio si sarebbe dovuto ricevere a visione ravvicinata e insistita, nella circostanza, per esempio, di un intervento di manutenzione, oppure nell'evenienza altrettanto fortuita del ricorso al cannocchiale, strumento normalmente in dotazione ai viaggiatori privilegiati del tempo, richiamati in regione dall'amenità del paesaggio e dall'arte diffusa.

La natura anfibologica della notazione rende infine poco proficuo, per l'analizzatore, l'inseguimento di una rigida corrispondenza paleografica tra la stessa e le date autografe reperibili nel *corpus* pittorico o documentario di Giambattista, a iniziare dal «1729» occultato in un'insegna cesarea del *Trionfo di Mario* al Metropolitan di New York⁵ (una delle dieci tele elaborate a Venezia, per Palazzo Dolfin, nei mesi invernali liberi dall'impegno udinese), condizionato dalla scala minuta e dall'impasto a olio. Il riscontro ottimale si verifica però, puntualmente, con lo stile del numero «7»: essenziale, senza grazie, quale previsto dalla scrittura ordinaria nel preciso ambito culturale.⁶ L'età apparente del personaggio creato a specchio dell'affreschista può essere una delle motivazioni, non necessariamente esplicite, della datazione precoce finora assegnata dalla storiografia al brano in esame e, di conseguenza, ai soggetti direttamente collegati.⁷ Ma, al riguardo, oltre a doversi



Fig. 1. Giambattista Tiepolo, *Incontro di Labano con Giacobbe e Rachele*, particolare centrale, Udine, Palazzo Patriarcale. Su gentile concessione del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, Udine.

Fig. 2. Giambattista Tiepolo, *Incontro di Labano con Giacobbe e Rachele*, particolare con la fronte di Giacobbe, Udine, Palazzo Patriarcale.

Fig. 3. Giambattista Tiepolo, *Incontro di Labano con Giacobbe e Rachele*, particolare con la firma abbreviata, Udine, Palazzo Patriarcale.



tenere conto dell'approssimazione insita nel genere di valutazione, bisogna considerare che la brevità dell'arco in questione, 1726-1729, toglie alquanto significato all'intento. Inoltre, giova rilevare che un'altra esibizione di Giambattista, compresa nell'*Apelle ritrae Campaspe*, tela autonomamente scalabile al 1726-1727 e quindi in leggero anticipo sull'affresco del patriarcato, non presenta tratti somatici tali da smentire quanto qui prospettato (fig. 4).⁸

Senza riscontro nella veridica storia del costume, il berretto a righe con tesa a spacchi e conterie di Murano pendenti, orientaleggiante e vagamente riconducibile all'iconografia di Ermete Trismegisto (oltre che ennesimo ossequio a Veronese), sembra consona, se proiettato nella favolistica settecentesca, a farsi attributo di un mago di primo pelo, appena promosso dal grado di *apprenti-sorcier*, ma tanto intelligente da essere ancora capace di umorismo (fig. 1). La scelta dell'intera *mise*, ibrida tra l'arcaico e il rinascimentale e il barocchetto, ovvero quanto di meno filologico possa prevedersi nella raffigurazione di un pastore delle terre di Canaan e di Aran destinato alla guida di una tribù d'Israele, non va dunque scollegata dalla strategia del professionista nel qualificarsi al riguardante e dall'amplificazione semantica dell'inserito cronologico. In altri termini, è il modo escogitato dal pittore, comprensibilmente orgoglioso del suo lavoro giunto a felice conclusione, per integrare la dichiarazione di paternità affidata alla sigla «B.T.» defilata in piccolo lungo il segmento inferiore della cornice mistilinea (fig. 3), rinviando, per la maggiore chiarezza, alla firma estesa lasciata nella Sala del Tribunale.

La data 1729 si accompagna pertanto alla visualizzazione dell'aspetto fisico transitorio dell'autore (una sorta di impronta o sigillo corporale) e all'evo-cazione dell'appellativo «vero mago della pittura», già ventilato da qualche estimatore a lui contemporaneo come Bernardo Ziliotti, intestatario di un brano apologetico più di una volta convenientemente riportato nella bibliografia moderna.⁹ Mentre, alla luce di quanto si dirà in seguito, l'epiteto fa balenare un'accezione anche più pregnante, più vicina alla valenza lessicale di base.

A questo punto, il contenuto epifanico si arricchisce di un'appendice forse opinabile, consistente in una serie di combinazioni tanto concatenate da non poter essere eluse a priori. In primo luogo, la parte chiusa della cifra «9», in fronte al maestro vanitoso, sembra accogliere, in piccolo, il numero romano «V» (fig. 2) che, se sciolto quale indicazione del mese di maggio, si attaglia in pieno alla stagione in cui l'affresco è praticabile. Simultaneamente, il *ductus* della cifra araba pare deformarsi a includere il 'geroglifico' di un cuore.

Fermo restando il dubbio se davanti all'elaborazione del segno finale debba prevalere un indizio sull'altro o siano entrambi da accogliere come esito dell'ambiguità programmata, la percezione del riferimento amoroso appare comunque lecita, una volta persuasi che nei panni di Giacobbe si celi Giambattista e nei panni di Rachele, «bella di forme e bella di sembianze»,¹⁰ sia immortalata la graziosa moglie Cecilia. Peraltro, a questo punto, il già covato sospetto che l'infante Giuseppe aggrappato alla veste della figlia di Labano tramandi i lineamenti di Giandomenico, nato dai coniugi veneziani nel 1727, si fa convinzione: la sua età appare compatibile con la data mimetica. E magari conta qualcosa anche il fatto che, nella finzione scenica come nella realtà dei posanti, madre e bambino abbiano titolo di eredi: è per assicurarsi il lascito del padre che Rachele ha nascosto gli idoletti familiari, i *terafim* ebraici, sotto la soma da cammello su cui siede. Per ulteriore e non secondaria coincidenza, il cuore accorpato alla data può essere riferito ai nove anni di legame della coppia presente sotto mentite spoglie, avendo contratto matrimonio, con cerimonia segreta, il 21 novembre 1719.¹¹

La componente sentimentale riscuote un supplemento di pertinenza quando si consideri che la medesima modella riprende la parte di concupita recitando nella scena, già sopra nominata, dell'*Apelle ritrae Campaspe* (fig. 4), situazione, guarda caso, in cui è di nuovo Giambattista a interpretare il ruolo

lo del pittore infatuato, ora accanto al valletto moro e al cagnetto, incarnazioni della Fedeltà. E Apelle, si sa, è l'archetipo del principe (o 'mago') della pittura universale. Varrà infine la pena di ricordare che nel repertorio tiepolesco il cuore, come simbolo esplicito della *Concordia maritalis*, compare quantomeno in uno dei principali riquadri a fresco di Villa Loschi a Biron di Monteviale, attestati al 1734 e inventati, in parte, sulla scorta dell'*Iconologia* di Cesare Ripa (fig. 5).¹²

La disposizione 'concettuale', e spesso in chiave ironica o persino ludico-enigmistica, costituisce un tratto fondamentale nell'arte del grande maestro. Lo ha riconfermato, in ultimo, Francesca Cortesi Bosco, con la decodificazione dei *Capricci* e degli *Scherzi* incisi all'acquaforte. Opere in precedenza genericamente collegate al sapere esoterico e al dibattito tra teologi ed eruditi



Fig. 4. Giambattista Tiepolo, *Apelle ritrae Campaspe*, particolare, Montreal, Museum of Fine Arts, Adaline Van Horne Bequest. Su gentile concessione del museo.

Fig. 5. Giambattista Tiepolo, *Allegoria della Concordia maritale*, particolare, Biron di Monteviale, Villa Loschi Zileri Motterle. Su gentile concessione di Cir-molo Srl.



del Settecento intorno alla negromanzia, pratica sporadicamente manifesta anche presso le classi egemoni e ossessivamente combattuta dalla Chiesa.¹³ Di fronte al vecchio rebus, la studiosa ha superato i limiti precedentemente incontrati da una vasta e talvolta sottile letteratura di avvicinamento, accumulatasi a partire dal quarto decennio del Novecento.¹⁴ La sua ricognizione si è rivolta ai trattati di ermetismo e magia disponibili all'epoca di Tiepolo, fonti normalmente estranee alle attuali indagini sulle arti del XVIII secolo. Così, nei celebri rami, il ricorrere di tipi figurati o di accessori narrativi e ambientativi (orientali recanti verghe o *bacula*, ragazzi dai capelli rizzati per effetto di paura e vestiti di camicia candida, are sacrificali erratiche e lastre tombali, protomi faunesche, catene, libri e rotoli, fasci di erbe palustri, spade, vasi biansati, pelli d'agnello nero, turbanti e mitrie, tuniche e cinture, serpenti attorti a una verga...) rimanda alla precisa funzione prevista nel rituale dell'evocazione degli spiriti inferi, rivelando lo scopo per cui il pittore, di per sé tanto attratto dall'abbaglio meridiano e tuttalpiù sensibile alle malinconie della perduta Arcadia, insiste nel disporre scenari così concepiti. Manifestando, in sostanza, la determinazione di alludere al proprio 'magico' talento creativo, al personale *status* di demiurgo, alla facoltà di proiettare realtà virtuali.

L'iniziazione specifica di Giambattista, spinta di certo non oltre l'infarinatura teorica e simbologica, era dunque già avvenuta quando aveva da poco imboccato la carriera, per il tramite di un qualche protettore affibbiato ai circoli intellettuali esclusivi del patriziato veneto. Tra loro, e nella sottofila degli scettici informati, fu probabilmente l'erudito e letterato preilluminista Scipione Maffei, più tardi estensore dell'*Arte magica annichilata* (Verona 1754), per il quale l'artista emergente, nel 1724, aveva disegnato varie tavole da tradurre in incisione per i volumi della *Verona illustrata*.¹⁵ Con il suo trattato di tema occultistico, il nobile veronese intendeva avversare il *Congresso notturno delle lammie* (Venezia 1749), lavoro con cui il roveretano Girolamo Tartarotti aveva deprecato la persecuzione delle presunte streghe senza al contempo disconoscere la portata della magia.¹⁶

L'inventiva e l'abilità tecnica del capobottega, allora il più ricercato in patria e oltralpe, erano del tutto adeguate a veicolare i suggerimenti o le imposizioni di contenuto da parte dei grandi committenti, ecclesiastici o laici che fossero. Di conseguenza, per l'insieme delle categorie figurative da lui servite, anche in fase di decollo, va sempre prevista una lettura stratificata, che dall'illustrazione palese affondi al concetto recondito e, magari, al portato esoterico.

Alla fine, ripensando anche al cospicuo apporto alla specialità della 'testa di carattere', distribuito lungo l'intero percorso creativo di Giambattista Tiepolo in pittura,¹⁷ in disegno e nei più economicamente accostabili fogli calcografici, emerge che, tra le inclinazioni umane censibili e riducibili a figura, trova inclusione la facoltà, propria al solo artista, di visualizzare e storicizzare il presente, di evocare il perduto e l'arcano. Un'idoneità esercitabile in spirito serio o ancora, ed è il caso del genio veneziano, con la leggerezza, l'immaginazione e l'umorismo propri alla categoria espressiva, tutta rococò, del 'capriccio'.

Note

L'autore è vivamente grato a Francesca Giupponi, Mario Lazzari, Mario Marubbi, Dania Nobile, Federica Nurchis, Pierre Rosenberg, Nico Stringa.

¹ La lettura del percorso figurativo in chiave di prevalente allusione al 'primato' patriarcale si afferma negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso: M. Muraro, *Ricerche su Tiepolo giovane*, in «Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Udine», IX, 1970-1972, pp. 5-64; W.L. Barcham, *Patriarchy and Politics Tiepolo's 'Galleria Patriarcale' in Udine Revisited*, in D. Rosand, a cura di, *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Arsenale, Venezia 1984, pp. 427-438; M. Muraro, *Religione e politica negli affreschi di Gian Battista Tiepolo a Udine*, in «Arte Documento», 3, 1989, pp. 276-283. Per l'esegesi più attenta ai contenuti storico-sacri, benché aperta alla comprensione del messaggio politico, si veda G.C. Menis, *Il ciclo biblico di Giambattista Tiepolo nel Palazzo Patriarcale di Udine*, in G. Bergamini, a cura di, *Giambattista Tiepolo. Forme e colori. La pittura del Settecento in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 1996), Electa, Milano 1996, pp. 51-66; id., *Il progetto iconografico e la committenza del ciclo tiepolesco nel Palazzo Patriarcale di Udine*, in L. Puppi, a cura di, *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996), Il Poligrafico, Padova 1998, pp. 277-281. Per l'illustrazione e la storia del Palazzo Patriarcale, in generale, si rimanda a G. Bergamini, L. Marion Bros, *Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo. Catalogo generale*, Museo Diocesano, Udine 2015, pp. 9-49.

² A.M. Zanetti, *Pittura veneziana*, nella stamperia di Giambattista Albrizzi a S. Benedetto, Venezia 1771, p. 464; richiamato da R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, M. Lucco et al., a cura di, Electa, Milano 1995, p. 315.

³ G.A. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino ai nostri giorni*, dalla stamperia Palese, Venezia 1806-1808, vol. III, p. 75; richiamato da Pallucchini, *La pittura nel Veneto* cit., p. 316.

⁴ Sul complesso si veda, per un inquadramento di partenza e le fonti documentarie, F. Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo*, Rizzoli libri illustrati, Milano 2002, pp. 212-214, n. 60. Questa la cronologia ivi proposta: affreschi dello scalone, 1726; affreschi della Galleria degli Ospiti, 1727; affreschi della Sala del Tribunale, 1728; ritratti a fresco di Patriarchi (Agapito, Benedetto, Augustino, Adelfo, Massimo, Ni-

ceta, Marcelliano) nella Sala del Trono, 1729. Sulla disputa cronologica di cui si sostanzia una fitta letteratura (inaugurata da Pompeo Molmenti nel 1909 e da Eduard Sack l'anno successivo), si veda il recente accenno di V. Gransinigh, *Per la giovinezza di Giambattista Tiepolo: considerazioni sui primi lavori udinesi*, in *Il giovane Tiepolo. La scoperta della luce*, catalogo della mostra (Udine, Castello, 4 giugno – 4 dicembre 2011), Musei, Udine 2011, pp. 70-72, nota 15.

⁵ Sul quadro si veda almeno Pedrocchio, *Giambattista Tiepolo* cit., pp. 214-216, n. 61/8.

⁶ Da richiamare tra le tele datate: *Umiltà, Mansuetudine e Verità*, Venezia, Scuola dei Carmini (1744). Tra gli affreschi: *Investitura del vescovo Aroldo a duca*, Würzburg, Residenza (1752); *Gloria di Spagna*, Madrid, Palazzo Reale (1764). Tra i documenti: lettere a Ludovico Feronati, da Venezia, 10 aprile e 13 novembre 1734, ARCHIVIO ACCADEMIA CARRARA, Bergamo, cart. IV, fasc. 1051/37; ricevuta di caparra, 6 agosto 1743, ARCHIVIO STORICO DIOCESANO, Bergamo, ms. Cap. 238, c. 16.

⁷ In ultimo, Vania Gransinigh (*Per la giovinezza di Giambattista Tiepolo: considerazioni sui primi lavori udinesi* cit., p. 84) osserva: «[...] D'altro canto, come è stato giustamente sottolineato, se il ritratto di Giacobbe [...] deve essere identificato come l'autoritratto di Tiepolo, esso si presenta come quello di un giovane quasi imberbe, più vicino ai venti che ai trent'anni [...]».

⁸ Sulla tela del Museum of Fine Arts di Montreal si rinvia a: T. Pignatti, *Tiepolo*, A. Mondadori, Milano-Verona 1951 (in cui sono riconosciute per la prima volta le sembianze di Giambattista e di Cecilia); A. Mariuz, *Giambattista Tiepolo*, in J. Martineau, A. Robison, a cura di, *La gloria di Venezia. L'arte nel diciottesimo secolo*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy, 1994; Washington, National Gallery, 1995), Electa, Milano 1994, pp. 173-174; K. Christiansen, scheda in *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 1996; New York, The Metropolitan Museum, 1997), Skira, Milano 1996, pp. 84-86, n. 11; R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milano 2006, pp. 191-193.

⁹ B. Ziliotti, *Osservazioni sopra la pittura e sopra i più celebri pittori d'Italia*, ms., 1775-1779, MUSEO CIVICO, BIBLIOTECA, Bassano del Grappa: «[...] Il Tiepolo si può denominare il vero mago della Pittura, dappoiché le sue pitture sono una vera magia e i suoi ritrovati sono fuori di natura, né v'è cosa alcuna espressa da questo bell'umore che non porti seco novità di figure e di colorito [...]». Citato da A. Mariuz, *Giambattista Tiepolo: il vero mago della*

pittura', in *Giambattista Tiepolo 1696-1996* cit., pp. 8-9, 13.

¹⁰ *Genesi*, 29, 17.

¹¹ Il calcolo tiene conto del fatto che la dipintura a fresco non può essere eseguita con successo se non nella stagione estiva. Per la stessa ragione, non incide il calendario *more veneto*. La documentazione inerente allo sposalizio di Giambattista e di Cecilia è resa nota da F. Montecuccoli degli Erri, *Domenico e Antonio Guardi e i loro patroni*, in G. Pedrocchio, F. Montecuccoli degli Erri, *Antonio Guardi*, Benenice, Milano 1992, p. 25.

¹² Sul ciclo di Biron, tra gli altri, hanno scritto: A. Mariuz, *Gli affreschi di Giambattista e Giandomenico Tiepolo nelle ville venete*, ora in id., *Tiepolo*, G. Pavanello, a cura di, Cierre, Verona 2008, pp. 127-133; S.G. Motterle, L. Trevisan, a cura di, *Nobiltà e immagine. Tiepolo e Muttoni a Villa Loschi Zileri Motterle. Nuove ricerche e ultimi restauri*, Cierre, Verona 2016.

¹³ F. Cortesi Bosco, *Tiepolo ermetico: i Capricci*, in «Bergomum. Bollettino della Biblioteca Civica di Bergamo», 99-100, 2015-2016, pp. 23-87.

¹⁴ Tra le voci più sensibili sullo speciale aspetto della poetica tiepolesca, si contano: Mariuz, *Giambattista Tiepolo: il vero mago della pittura* cit., pp. 2-13; Christiansen, scheda in *Giambattista Tiepolo 1696-1996* cit., pp. 348-369, nn. 59-60; Calasso, *Il rosa Tiepolo* cit., pp. 97-196.

¹⁵ Sui rapporti di committenza tra Tiepolo e il marchese Maffei, si veda S. Marinelli, *Giambattista Tiepolo*, in L. Magagnato, a cura di, *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 1978), N. Pozza, Vicenza 1978, pp. 217-218. Per un accenno alla possibilità di aperture al mondo della magia, colte da Giambattista in casa Maffei, si veda Cortesi Bosco, *Tiepolo ermetico: i Capricci* cit., p. 29.

¹⁶ Calasso, *Il rosa Tiepolo* cit., pp. 149-152.

¹⁷ Da ultimo, si è aggiunto al corpus speciale il *Dignitario della Serenissima*, di collocazione privata, rivelatosi *pendant* del *Ragazzo con libro* custodito al Museum of Art di New Orleans. In merito ai due quadri, si rimanda a R. Mangili, *La testa di carattere a Venezia nel Settecento: l'inedito paradigma di una raccolta coeva*, in «Arte Veneta» 59, 2002, pp. 124-159; id., *Irrelati sguardi in una stanza da nobile*, in R. Mangili, G. Pavanello, a cura di, *Teste di fantasia del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Cini, 9 settembre – 22 ottobre 2006), Marsilio, Venezia 2006, pp. 21-51, 62-157. Per il secondo dipinto, si vedano: A. Morassi, *A complete Catalogue of the Paintings of G.B. Tiepolo*, Phaidon Press, Londra 1962, p. 33; Pedrocchio, *Giambattista Tiepolo* cit., p. 252, n. 160.

Summary

It is well known that to portray Jacob and Rachel, in the central fresco of the Galleria degli Ospiti in the Archbishop's Palace of Udine, are the painter himself, namely

the young Giambattista Tiepolo, and his wife Cecilia Guardi. It was unknown, instead, that the scene was painted in 1729, at the end of the four-years decorative intervention. The archival documents provide, in fact, useful clues to place only in the ensemble, from 1726 to 1729, the biblical cycle articulated between the hall of the staircase and two rooms of the main floor. The date is marked on Jacob's forehead, in cryptic form.

The revelation supports the complete chronological reconstruction that, in a reasonable teleological vision, should prevail already in stylistic reading: first the Fall of the rebel angels and the chiaroscuro of the staircase (1726); then the medals in the ceiling of the Gallery (1727), in advance of the polychrome stories of vertical walls (1729); second to last the hall of the Court, with the Judgment of Solomon and the Major prophets (1728).

The inscription is accompanied by fantastic clothing, evocative of the magical world. Presumably reminiscent of the title «true magician of painting», soon spread, about the artist, by Bernardo Ziliotti and other contemporaries. Revealing, in essence, Giambattista's determination to allude to his 'magical' creative talent, to his personal status as demiurge, to the faculty of projecting virtual realities.

The 'conceptual' disposition, and often in an ironic way or even between the playful and the enigmatic, is a fundamental feature in the master's poetics. Just as it confirms a recent decoding of the Capricci and the Scherzi etched engraving, precisely traceable to the treaties of hermeticism and magic available at the time of Tiepolo. As a beginner, in Verona, he worked for Scipione Maffei, author of the Arte magica annichilata.

Collaboratori:

Irene Baldriga [i. b.]
 Liliana Barroero [l. b.]
 Marco Collareta [m. c.]
 Alice Collavin [a. c.]
 Gigetta Dalli Regoli [g. d. r.]
 Cristiano Giometti [c. g.]
 Chiara Guerzi [ch. g.]
 Anita Paolicchi [a. p.]
 Edoardo Villata [e. v.]

Roberto Salvini, *la Storia dell'arte, l'Europa*, a cura di Enrica Neri Lusanna, Edifir, Firenze 2021, pp. 312, € 22,00

Per commentare la lettura del volume recentemente dedicato a Roberto Salvini (Firenze 1912-1985, storico dell'arte e accademico, funzionario negli enti preposti alla conservazione del patrimonio culturale italiano) è opportuno citare in apertura la limpida motivazione della curatrice, Enrica Neri Lusanna, la quale evidenzia «l'urgenza di tramandare la figura di Salvini nel suo complesso e carismatico spessore intellettuale, liberandola però da qualsiasi insidia agiografica, proprio per evitare che la memoria della fascinazione da lui esercitata, sia sugli allievi che sugli amici o sui colleghi, rischiasse nel tempo di prevalere sull'intenso profilo dello studioso». Un intento legato all'apprezzamento per la capacità dello studioso di individuare il cuore di una vicenda artistica, e per la predisposizione dello stesso a collocare l'analisi stilistica in un articolato quadro storico e in una prospettiva metodologica.

L'analisi che alcuni studiosi dedicano alla personalità e all'attività di Salvini si dirama per direttrici preferenziali, il suo impegno nell'ambito della tutela del patrimonio artistico, l'attitudine alla comunicazione e l'efficacia del suo magistero, i sondaggi nell'ambito del linguaggio visivo, affrontando varie tematiche: sintetizzando, la scultura romanica di area europea, i mosaici della Sicilia normanna, la pittura del Rinascimento italiano e dei maestri d'Oltralpe, fiamminghi e tedeschi, ma altro ancora di cui si dirà.

Ben giustificata risulta pertanto la scelta di collocare in apertura alla serie di contributi di vari autori, un testo salviniano di spessore (1952) contenente un'appassionata analisi dei rilievi della *Genesi* nella cattedrale di Modena: le radici culturali di Wiligelmo, i riscontri e le differenze rispetto ai complessi plastici dell'Aquitania sono alla base delle argomentazioni che Salvini propone per dare risalto all'originalità dello scultore; l'impronta etica del ciclo e la forza dello stile che, animando la materialità della pietra, scruta il faticoso cammino dei primi uomini. Davvero un saggio esemplare che ben introduce la visione europea di Salvini, poliglotta e attento osservatore della letteratura critica, conduttore di ricerche sul campo in Italia e Oltralpe.

È proprio al Salvini distante da forme di specialismo e indagatore di argomenti diversi che sono rivolti i contributi più numerosi. Fra questi un lungo saggio di Adriano Peroni, definito dall'autore «Esercizio di lettura in forma di congedo» (*La facciata del Duomo di Modena. Lanfranco e Wiligelmo*). Il testo anticipa il legame di vita e di studio di Peroni con Salvini, l'apprezzamento reciproco, e un'impostazione di metodo ancorata all'assidua verifica delle strutture esi-

stenti e degli elementi tratti dai documenti, dalle rilevazioni metriche e dalle tecniche più moderne di esplorazione dei materiali. L'analisi parte dalle 'smagliature' introdotte dei Campionesi, ma si estende dal prospetto ad altre parti dell'edificio, e contiene un richiamo alla necessità di un rigoroso controllo dei dati oggettivi, invitando alla prudenza sia nell'estensione delle letture di taglio purovisibilistico, sia nelle interpretazioni in chiave iconologica che talvolta sottovalutano il dato strutturale. Peroni ribadisce lo stretto collegamento fra le quattro lastre della *Genesi*, già sostenuto da Salvini, e introduce una serie di verifiche pertinenti al rapporto fra la struttura e i rilievi, fino a delineare un modello di ricerca che ha come oggetto l'incrocio fra architettura e scultura; una situazione che a Modena, Salvini individuava «come una convergenza, una disponibilità collaborativa fra i due maestri».

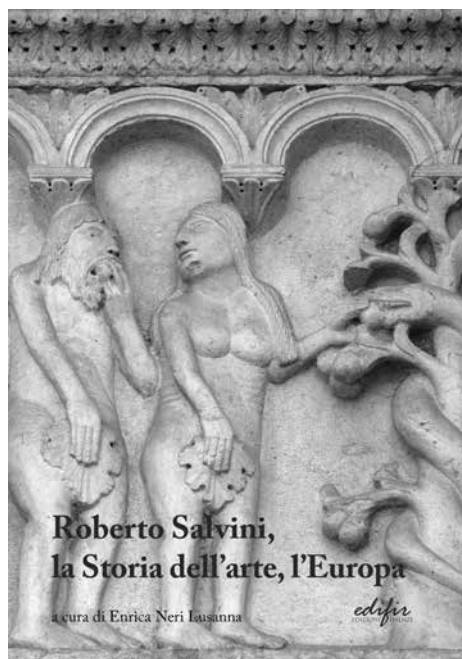
Guardano ancora agli studi imperniati sulla scultura medievale e all'ambito europeo gli interventi di Enrica Neri Lusanna e di Clario Di Fabio. La prima identifica nei testi salviniani sull'arte romanica un nodo centrale delle articolazioni che segnano il linguaggio visivo di epoca medievale: «l'assunto della rinascita del rilievo plastico, e della sua dialettica con il piano di fondo, dopo una fase durata secoli in cui esso era stato negato, ovvero dall'epoca costantiniana al secolo dell'Anno Mille, almeno nel frangente di committenze non di élite». Nell'impostazione europea di Salvini, Neri Lusanna coglie il punto centrale della vicenda storico-critica, ovvero la sintesi offerta dallo stile romanico come volgare illustre, esito di un bipolarismo già presente nell'arte antica che persiste in un doppio registro linguistico, dallo stile della tarda antichità a quello altomedievale. Un percorso irto di difficoltà per l'affluire di voci autorevoli e non sempre concordi nel primo Novecento, e che vede Salvini schierato nel sostenere la dignità della lingua figurativa e nel sottrarre l'esercizio critico all'analisi esclusivamente filologica e descrittiva. La scelta di Di Fabio punta su un argomento che, soprattutto fra le due guerre, ha coinvolto studiosi di Paesi diversi in una *querelle* sul divario qualitativo fra i diversi orientamenti della scultura romanica e sulla priorità di un'area rispetto ad altre: dibattito che ha assunto sfumature nazionalistiche estendendosi a questioni linguistiche e letterarie, e che viene rievocato attraverso alcuni nomi significativi (Kingsley Porter, De Francovich, Focillon, Ragghianti, Quintavalle). Lo spostamento successivo degli studi verso altre problematiche non comporta l'attenuazione delle conclusioni di Salvini, che insiste sull'autonomia di Wiligelmo, e sul rigore dello stile dello scultore, che si manifesta nella spoglia concretezza dei corpi e dei gesti: una forma perseguita con determinazione, inedita ed esclusiva nelle risoluzioni.

Per alcuni aspetti la questione del Romanico trova riscontro in un'altra contrapposizione che ha diviso in passato gli storici dell'arte intorno a quel complesso di fenomeni riassunti nella definizione di 'arte bizantina'. Al ruolo di Salvini in quest'ambito, ha rivolto l'attenzione Massimo Bernabò, che ricostruisce l'evolversi del problema in Italia nel corso del ventennio: una fase in cui l'ideologia dominante si esprimeva negativamente sulla cultura legata a Bisanzio e in favore di una figuratività di epoca romana di cui si esaltava il vigore; non senza voci di dissenso, come quella di Sironi, che pure, da pittore, interpretava le ambizioni del regime. Di ciò resta traccia nella letteratura critica successiva, nella quale spicca il *Giudizio sul Duecento* di Roberto Longhi, di cui si attenuò presto la carica negativa. Merito di Salvini è stato quello di sottrarsi al conflitto sull'attribuzione dei mosaici, cioè all'alternativa fra maestranze costantinopolitane o mosaicisti locali, e di richiamare piuttosto l'attenzione sulla variegata composizione della cultura figurativa etichettata come 'bizantina'. Analizzando i cicli di Cefalù e di Palermo, Salvini vi identifica tratti di creatività pur all'interno di uno stile controllato e ancorato a complesse forme di codificazione.

Ai *Problemi di metodo* (corso tenuto da Salvini, a.a. 1975-1976) è dedicato l'ampio studio di Giovanna De Lorenzi, che riconosce nell'itinerario di formazione dello studioso un solido – e durevole – fondamento crociano, associato alla riflessione sugli orientamenti della Scuola di Vienna. Un itinerario che vedrà Salvini valutare criticamente altri canali della ricerca storico-artistica (le connessioni con la linguistica, la sociologia, la psicologia) tenendo fermo il principio della necessità di una base d'indagine filologica e storica. Pertinente al rapporto con gli studi che hanno caratterizzato il dibattito storico critico intorno alla metà del Novecento è dedicato il saggio di Patrizia Castelli (*Iconologia e critica d'arte*), che commenta alcuni vivaci interventi di Salvini sul rapporto con la cultura classica e sulla storia sociale dell'arte. In linea con i testi pertinenti alle metodologie, si colloca l'impegnativo saggio di Emanuele Greco, *Roberto Salvini e l'arte contemporanea*, che pone al centro del discorso il non facile rapporto di Salvini con quei canali delle avanguardie che respingevano i più tradizionali mezzi espressivi. All'interno di una pur meditata impostazione filosofica, la salviniana *Guida all'arte contemporanea* del 1949 rivela lo sforzo generoso di collocare le espressioni più eversive all'interno di un sistema segnato dall'estetica crociana e dalle conseguenti distinzioni fra arte-non arte e poesia-poetica. Come giustamente rileva Greco «era preferito e stimato da Salvini un linguaggio artistico che si potrebbe definire 'moderatamente' moderno [...] un linguaggio lontano dalle sperimentazioni più ardite [...]» che porterà lo studioso anche a

esprimere il proprio dissenso nei confronti di alcune personalità di rilievo (Mondrian, Fontana).

Alle indagini condotte da Salvini con preminente riferimento alla pittura, guardano i contributi di studiosi di varia formazione. Alessio Monciatti commenta uno dei massimi risultati degli studi salviniani, ovvero la *Bibliografia giottesca* (1938), lucida nel valutare il complesso percorso storiografico: un lavoro che troverà riscontro nel riallestimento della Galleria degli Uffizi negli anni Cinquanta, allorché Salvini, quale direttore, ebbe modo di manifestare le sue doti di interprete sensibile dell'opera d'arte, attento ai problemi della comunicazione, e dunque co-autore di forme innovative di esposizione al pubblico. Monciatti cita altresì i saggi giovanili pertinenti alle attività di Agnolo



Gaddi e di Andrea Orcagna: due maestri di cui era opportuno riscattare l'individualità evitando la contrapposizione con lo stile vincente di Giotto. Giorgio Bonsanti racconta come il suo rapporto con Salvini abbia avuto al centro il sofisticato pittore-scultore tirolese Michael Pacher, tema della tesi di laurea assegnata a Bonsanti dallo stesso Salvini. Ancora una congiuntura che evoca il plurilinguismo dello studioso, la sua capacità di muoversi a suo agio nel tracciato di culture diverse, e di affrontare questioni difficili come quella del rapporto di Pacher con la pittura italiana. Un ricordo affettuoso di un rapporto che conserva dettagli inediti di un Salvini colto, aggiornato sulle diverse opzioni delle metodologie, fermo nella propria convinzione che vede l'opera d'arte come espressione di un processo creativo. Ancora all'area transalpina, ma all'Olanda, Salvini ha dedicato una monografia, che Bert W. Meijer commenta (*Roberto Salvini sulla pittura delle Fiandre*), rilevando la preminente curiosità dell'autore per l'arte fiorentina fra

tardo Medioevo e primo Cinquecento e per coloro che ebbero il ruolo di intermediari tra l'area nordeuropea e Firenze. Da ciò l'obiettivo puntato su Van Eyck, Van der Weyden, Petrus Christus, e infine su Bruegel e Bosch e sulla inclinazione per la figurazione grottesca, occasione di alcune puntualizzazioni sul rapporto con Leonardo. Una rete di riflessioni che ebbero un momento di peculiare intensità negli anni in cui Salvini fu direttore della Galleria degli Uffizi e si trovò a contatto quotidiano con alcuni capolavori dei pittori citati: ad esempio il *Trittico Portinari* e i dipinti 'mitologici' di Botticelli.

E alla ideale affinità di pensiero e di sentimento fra Salvini e il primo Rinascimento, punta il saggio di Alessandro Cecchi, che fornisce un riepilogo dei contributi dedicati all'opera di Botticelli e alla felice aderenza del discorso critico allo stile. A proposito della *Giuditta*: «Un sentore di grecità si coglie in alcuni passi, ove la luce raggiunge la sottilissima grazia di un rilievo neoattico [...]». O della *Calunnia*: «[...] se talvolta un tono scopertamente oratorio intorbidava la purezza dell'espressione pittorica, più spesso quell'intimo tormento si traduce in cristallina chiarezza di linguaggio dando luogo a una serie di capolavori[...]»; esempi della consonanza fra un intellettuale di rango e un artista di straordinario potenziale, di cui ancora si stenta a riconoscere la raffinata cultura.

La concatenazione degli argomenti si manifesta nel volume come sequenza rappresentativa di una vita sostenuta costantemente dall'interesse per il linguaggio delle arti e per un'azione dedicata a due percorsi strettamente intrecciati, quello della ricerca e quello della conservazione. Temi che caratterizzano i saggi di Cristina De Benedictis, Stefano Bulgarelli, e Maria Enrica Vadalà, testimoni di un percorso movimentato, dove la precoce attività di studio si rispecchiava nelle vicende quotidiane. De Benedictis illustra l'opera di Salvini nel riassetto degli Uffizi, che si svolse in due tempi nel corso degli anni Cinquanta e nell'ambito della sua direzione della Galleria; un periodo di lavoro intenso, svolto in stretta collaborazione con architetti e funzionari, che sostituì alla scansione per scuole il criterio cronologico: una prima sistemazione (1952) raccolse qualche critica, ma ebbe consenso alla fine dei lavori (1957), allorché vennero adottate soluzioni innovative di cui resta traccia nelle scelte degli anni successivi. In *Roberto Salvini, l'impegno nella storia dell'arte*, Stefano Bulgarelli descrive il ruolo che Salvini ebbe negli anni Trenta e Quaranta, quando, da antifascista e attivista del Partito d'azione, fu soprintendente a Modena, dove fra l'altro intervenne per la salvaguardia del patrimonio della Galleria Estense. Una vicenda affine a quella che negli stessi anni coinvolse Ragghianti, e che portò entrambi all'arresto e alla detenzione come membri del Partito d'azione, accusati dalla

stampa repubblicana di «ribellismo patriottico». Un impegno civile che dopo la Liberazione indusse Salvini a esprimersi sul tema del rapporto fra Dittatura e Cultura. Maria Enrica Vadalà ripercorre l'itinerario accademico dello studioso, dando rilievo all'apporto offerto all'Università di Firenze, da un lato contribuendo da protagonista alla formazione di una Biblioteca di quello che era l'Istituto di Storia dell'arte, dall'altro donando allo stesso la propria Biblioteca personale; una donazione perfezionata poco dopo la sua morte (1987). Un'esistenza trascorsa lavorando intensamente nelle Istituzioni di tutela del patrimonio artistico e nelle Università, proponendosi come esempio di interprete e sostenitore di una cultura autenticamente europea.
[g. d. r.]

Cinturale: intersezioni e comparazioni a partire da Prato e dalla Cintola, a cura di Andrea De Marchi, Isabella Lapi Ballerini, atti del convegno (Prato-Firenze, 10-11 gennaio 2018), in «Iconographica», Special Issue, 2021, pp. 214, € 77,00

Con la pubblicazione degli atti del convegno *Cinturale: intersezioni e comparazioni a partire da Prato e dalla Cintola* (Prato-Firenze, 10-11 gennaio 2018) si conclude un percorso iniziato nel 2015, quando vennero gettate le basi per l'inaugurazione, nel 2017, della mostra *Legati da una Cintola. L'Assunta di Bernardo Daddi e l'identità di una città* curata da Andrea De Marchi e Cristina Gnoni (Prato, 8 settembre 2017 – 25 febbraio 2018). Un progetto quindi lungo e di grande valore scientifico quello che ha visto protagonista la *Sacra Cintola* della Vergine conservata nel Duomo di Prato, che dal momento del suo arrivo in Toscana alla fine del XII secolo si era rapidamente conquistata un posto centrale nel panorama spirituale, politico ed economico della città, diventando elemento di attrazione per i pellegrinaggi mariani, e che già alla metà del Novecento aveva cominciato ad attirare l'attenzione degli studiosi.

Il primo contributo è quello di Andrea De Marchi che, oltre a introdurre i saggi successivi fornendone la chiave di lettura, appare fondamentale per comprendere il legame fra le varie iniziative che hanno avuto come punto di partenza questa reliquia: la mostra del 2017 con la proposta di ricostruzione della pala di Bernardo Daddi dipinta nel 1337-1338, dopo il tentato furto della reliquia nel 1312 e in relazione alla nuova chiesa di Santo Stefano in cui la reliquia venne traslata, con una progressiva monumentalizzazione del suo luogo di conservazione e del pulpito di ostensione. La pala – con la *Morte della Vergine*, la sua *Assunzione*, *Storie della Cintola* e di *santo Stefano* – era strumentale al rafforzamento di un legame fra Prato e la Terra Santa, tramite un sistema di sovrapposizioni e

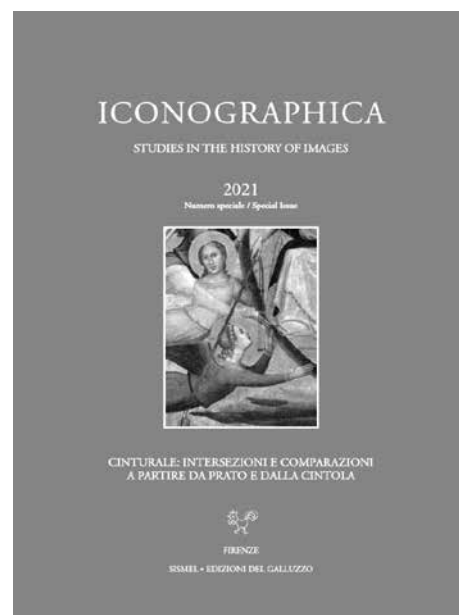
coincidenze fra la storia del martirio di santo Stefano e il dono a san Tommaso della cintola mariana, secondo la sua narrazione apocrifa. La pala di Daddi ricoprì anche un ruolo fondamentale nel consolidamento, a partire dalla Toscana, della raffigurazione dell'episodio cintolesco a margine dell'Assunzione, che in breve divenne canonica, ricongiungendo esemplarmente, per mezzo della rappresentazione del dono all'incredulo Tommaso, l'*Assunzione della Vergine* e la sua *Dormizione*. Inoltre, l'opera daddesca rappresenta forse la prima attestazione a livello monumentale sopra un altare di questo episodio, che si era affermato contestualmente alla credenza dell'Assunzione corporale di Maria a cui si lega – nonostante le molte riserve avanzate dalla Chiesa che però, incalzata dall'inarrestabile diffusione di questa credenza, ne dovette giocoforza accettare la narrazione così come riportata nei testi apocrifi.

Come osservato da Sonia Chiodo, tale proliferazione fu incentivata dall'omiletica degli ordini mendicanti e dalle esigenze della devozione laicale e individuale, che vedeva nell'episodio della consegna della cintola a Tommaso per mano della Vergine un simbolo dell'alleanza fra Dio e l'uomo, di cui Maria si fa mediatrice. La cintola stessa, inoltre, rappresentava un simbolo fortemente suggestivo e polisemico: vezzo femminile, ma anche (nella sua forma più semplice, la corda) austero segno di umiltà, nonché strumento per stringere il sudario funebre. Nella raffigurazione della Vergine queste funzioni e simboli si fondono: evidenziando il ventre, la cintura allude alla miracolosa fecondità di Maria, ma sottolinea anche l'incorruttibilità del suo corpo esente dal peccato, richiamando la morte e Assunzione della Vergine a cui anche cronologicamente si lega l'episodio tommaseo. Sulle ambivalenti implicazioni simboliche attribuite alla cintura, tanto in ambito laico quanto profano, si concentra in particolar modo il saggio di Marco Collareta che partendo da questo spunto porta in rassegna alcuni esemplari di questo elemento del costume femminile.

Sulla provenienza costantinopolitana della reliquia, sulla sua importanza e successo al di fuori dei confini toscani, anche a confronto degli omologhi conservati in altre fondazioni religiose tanto nell'Occidente latino, quando e soprattutto nell'Oriente ortodosso (con particolare attenzione alla reliquia del monastero atonita di Vatopedi), insiste il contributo di Michele Bacci. L'autore evidenzia in special modo il legame che intercorre fra la cintura e il *maphorion*, le uniche due reliquie della Vergine, oggetto di intensa devozione già in ambito costantinopolitano, surrogati simbolici del corpo di Maria. Proprio l'intensa devozione per la cintura è premessa per la comprensione delle varie forme assunte dalle rappresentazioni del dono della cintola a Tommaso: prima inse-

rito a margine di scene narrative complesse legate alla morte e Assunzione della Vergine, poi progressivamente messo in risalto fino a conquistarsi uno spazio autonomo all'interno dei cicli narrativi. La peculiare declinazione orientale dell'Assunta, con Tommaso sollevato verso la Vergine all'interno di una sorta di mandorla, dipendente dalla descrizione del miracoloso trasporto di Tommaso descritto dallo pseudo-Giuseppe di Arimatea nel *Transitus Beatae Mariae Virginis*, uno dei testi fondanti del culto della cintola, si ritrova anche nelle lettere capitali di alcuni manoscritti miniati duecenteschi presentati da Sonia Chiodo assieme ad altre rappresentazioni dell'episodio cintolesco nel Trecento e nel Quattrocento.

Sul timpano di Cabestany, la più antica attestazione figurativa della cintola, si soffermano i contributi di Aurora Corio e Marco Burrini. Il primo saggio verte sulla quasi mitologica figura del 'Maestro di Cabestany', nome convenzionale dietro cui si cela assai più probabilmente una bottega di maestranze attive nella seconda metà del XII secolo in ambito mediterraneo, fra la Navarra, la Catalogna, la Linguadoca e la Toscana. Corio ripercorre la bibliografia, evidenziando le problematiche ancora aperte, con particolare riferimento al tema della centralità toscana nella cultura visiva del Maestro e al rapporto genealogico fra le sue opere, con l'obiettivo di diradare le nebbie e ricondurre la vicenda del passaggio pratese del Maestro in una prospettiva assai più verosimile e storicamente coerente: quella di una rete di scambi ripetuti fra monasteri benedettini, nonché delle rotte di approvvigionamento di marmo carrarino. Burrini, invece, si dedica a una contestualizzazione della chiesa di Cabestany in relazione ad altre chiese vicine consacrate alla Vergine, per dimostrare come avesse acquisito un ruolo preminente nel contesto religioso locale, tanto da essere destinata al culto del *transitus* della Madon-



na che godeva di particolare interesse nell'orizzonte religioso dei templari. I due studiosi appaiono non concordare nella datazione che propongono per la lunetta pirenaica e per l'attività del Maestro a Prato (secondo Corio l'opera pirenaica è precedente, mentre per Burrini si collocherebbe negli anni 1170-1174, successivamente all'attestazione della reliquia in ambito pratese e alla possibile presenza del Maestro di Cabestany in Toscana da collocarsi tra il 1155 e il 1163).

Un elemento che emerge in tutti i contributi è il ruolo centrale acquisito dalla reliquia della cintola come strumento di affermazione dell'individualità di Prato e della Chiesa pratese, della loro indipendenza politica e simbolica dalle vicine Pistoia, Siena e Firenze, fino all'affermazione di Prato come città e diocesi alla metà del Seicento. Vari studi contenuti nel volume illustrano e argomentano da diverse prospettive la funzione di strumento di affermazione identitaria attribuita al reperto tessile mariano, peraltro – come giustamente colto – quanto mai adatto a rappresentare una città dalla vocazione artigianale tessile.

In questo contesto, le cerimonie dedicate alla reliquia si caratterizzavano per un doppio valore sacramentale e civico, religioso e profano: sul rilievo performativo delle ostensioni della cintola si sofferma il contributo di Teresa Megale, che ne analizza l'articolazione in due momenti, quello dell'ostensione e quello dell'occultamento, opposti e complementari. Nel corso delle fiere popolari tutta la città veniva trasformata per creare un'esperienza multisensoriale, in uno spettacolo che coinvolgesse la collettività cementandone il comune senso di appartenenza. Progressivamente, nel corso del Cinque e Seicento, lo svelamento della reliquia si fa sempre più occasione privata all'interno dello spazio della Cappella con scopi diplomatico-politici: venire ammessi alla visione della reliquia divenne un'occasione per confermare le prerogative dell'aristocrazia sia locale, sia straniera. Uomini d'arme, nobili, ecclesiastici, ma anche donne, regine che si rivolgevano alla Vergine preoccupate dall'assolvimento del proprio compito riproduttivo e per chiedere la concessione di un figlio maschio. Prato cercò di limitare le ostensioni private, trattando a lungo la questione con il granduca mediceo Ferdinando II.

La sottolineatura del valore politico di cui venne investita la reliquia – affatto stupefacente – permette inoltre di gettare uno sguardo insolito sul celebre 'dono' Torrigiani, il *corpus* di preziose reliquie costantinopolitane giunto a Siena, allo Spedale di Santa Maria della Scala, nel 1359. Gabriele Fattorini per la prima volta connette questo acquisto, solennemente celebrato con la realizzazione di un pulpito per l'ostensione all'esterno dello Spedale, con la legittimazione del governo dei Dodici, da pochi anni insediatisi a Siena, offrendo un esempio

delle valenze politiche di questi culti mariani e della loro spettacolarizzazione. Ciò che mi sembra rilevante osservare è come fra le reliquie senesi venga ricordata una «*mediam centuram Virginis Mariae*»: l'arrivo di questa reliquia mariana (insieme al velo e alla cuffia della Vergine), simmetrica alla cintola della contrapposta Prato, sta probabilmente alla base della comparsa di Tommaso nelle raffigurazioni dell'Assunzione in ambito senese. Nonostante la centrale importanza della devozione mariana in questa città, evidente nella dedicazione alla Santissima Annunziata della chiesa dell'Ospedale, a livello locale la devozione venne sempre prevalentemente orientata verso la reliquia del *Sacro Chiodo*. All'area senese è dedicato anche il saggio di Raffaele Argenziano sulle origini e sullo sviluppo dell'iconografia dell'Assunzione, la cui più antica attestazione si trova nella vetrata realizzata da Duccio di Buoninsegna per l'abside della cattedrale (1287-1288).

Il contributo di Gianluca Ameri si sofferma invece su di un manoscritto trecentesco che raccoglie scritti didattico-religiosi, di provenienza genovese, oggi conservato a Parigi. Fra le molte miniature del volume, in *pendant* con l'Incoronazione della Vergine, figura anche l'Assunta che dona la cintola a Tommaso: nell'insieme, questo manoscritto mostra come nel Trecento anche Genova abbia contribuito alla diffusione dell'iconografia del miracolo della cintola, testimoniando una diffusa devozione mariana in area genovese, probabilmente sostenuta dagli Ordini mendicanti, nonostante a Genova non sia attestata una devozione specifica per la cintola.

Il contributo di Nicoletta Matteuzzi si concentra infine su di un ciclo di affreschi nella ex chiesa di San Lorenzo a Pistoia: sebbene frammentario, se ne intuisce l'articolazione caratteristica degli affreschi iconico-narrativi, derivata dalle icone su tavola, con una scena centrale (per la quale l'autrice ipotizza e argomenta la presenza di una Madonna della cintola, che ben si legherebbe al contesto) circondata da una doppia sequenza di episodi connessi al soggetto principale, in questo caso una contrapposizione di Maria e Eva, tema dalle origini antiche, ma ancora centrale nella dottrina e nella predicazione agostiniana del tardo Medioevo e del Rinascimento.

Tornano a Prato i contributi che chiudono il volume. Giampaolo Ermini approfondisce la questione della cappella costruita per la cintola a partire dal 1359 e presto smantellata a favore dell'attuale (e per questo motivo definita «intermedia»), ricostruendone, anche grazie a un'attenta indagine documentaria, le fasi costruttive. Il contributo a quattro mani di Isabella Gagliardi e Laura Biggi illustra invece le credenze taumaturgiche diffuse a Prato attorno al culto della *Cintola*. La prima studiosa traccia la storia della reliquia secondo quanto riportato da

fonti precedenti, dal momento in cui venne donata a Tommaso fino all'arrivo a Prato nel XII secolo e alla nascita quindi del culto pratese: la narrazione viene sviluppata seguendo le attestazioni di prove miracolose operate dalla *Sacra Cintola* che, peraltro, si distingue dalle altre reliquie della cintola operanti miracoli legati al parto per lo spiccato carattere esorcistico, nonché per la grande 'volontà' espressa attraverso episodi sovrannaturali, miranti per esempio a determinare quale luogo fosse più adatto alla sua conservazione. La storia della devozione locale per la cintola viene tracciata fino al XV secolo quando ormai aveva raggiunto il suo massimo sviluppo il sistema santuarioale pratese, sul quale si sofferma, nell'ultima parte del saggio, Biggi, che ne evidenzia la funzione anche politica in contrapposizione alle ingombranti città vicine. Proprio ai miracoli operati dalla cintola sono dedicati gli affreschi commissionati attorno al 1608 da monsignor Filippo Salviati per la cappella al primo piano dell'odierno Palazzo Vescovile, presentati da Paolo Benassai, che nel corso del testo approfondisce anche l'opera di Domenico Frilli Croci, autore del dipinto d'altare con sant'Antonino che ostende la cintola nel quale si ravvisano elementi di vicinanza con gli affreschi riscoperti nel 1933 e dalla paternità ancora incerta.

Conclude il volume un contributo che prende avvio dal problema del soggiorno pratese dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo al termine dei lavori conciliari culminati con la ratifica dell'effimera Unione di Firenze, nel luglio 1439, per rendere omaggio alla cintola, prima di proseguire per Pistoia dove avrebbe assistito alla festa di san Jacopo, la reliquia del cui braccio (procurata dal vescovo Atto a Santiago de Compostela nel 1144) si poneva peraltro in significativa concomitanza e competizione con la reliquia pratese il cui arrivo si fa risalire al 1141. La presenza in Toscana (prima a Firenze, poi a Prato, infine a Pistoia) di una figura importante ed esotica come l'imperatore orientale ebbe certamente un effetto nell'arte del tempo, con echi però forse minori rispetto a quanto entusiasticamente affermato in passato. A queste vicende si lega anche la dibattuta questione della presenza di Pisanello a Firenze al tempo del Concilio, per la quale Alessandro Diana ipotizza anche un passaggio dell'artista e dei suoi collaboratori a Prato, occasione in cui potrebbero essere stati realizzati i disegni originariamente appartenenti al cosiddetto *Taccuino di viaggio*, oggi smembrato, copie delle due formelle con spiritelli danzanti realizzate da Donatello per il parapetto esterno del pergamo pratese del *Sacro Cingolo*. L'occasione potrebbe essere stata la partecipazione di Pisanello al seguito della delegazione pontificia nel corso del trasferimento del Concilio da Ferrara a Firenze, o la sua presenza in quello dell'imperatore

Giovanni VIII durante la sua breve trasferta sulla via per Pistoia.

Nell'insieme, i quindici saggi – come suggerito dal sottotitolo di questo numero speciale della rivista «Iconographica» – partono dalla reliquia pratese per estendere lo sguardo su altre latitudini, contesti, temi, delineando con chiarezza la vastità delle possibili linee di ricerca, 'intersezioni e comparazioni' che scaturiscono da questa, così come da altre importanti reliquie. Particolarmente apprezzabile è poi il ricco apparato di illustrazioni, totalmente a colori, che si rivela estremamente utile, offrendo riscontri immediati al lettore dei saggi. Ritengo tuttavia che il volume possa essere pienamente apprezzato soltanto se lo si legge in *pendant* con il catalogo della mostra pratese del 2017 nel quale la reliquia – intesa come oggetto connotato da una sua concretezza fisica, storia, collocazione, significato e importanza religiosa e locale – è messa a fuoco più da vicino, rappresentando così una premessa per la piena comprensione degli studi oggi presentanti.

[a. p.]

Stephen J. Campbell, *Andrea Mantegna. Humanist Aesthetics, Faith, and the Force of Images*, Harvey Miller Publishers, London and Turnhout 2020, pp. 308, € 100,00

Solo in Italia, dove il poderoso allargamento d'orizzonte della critica longhiana sembra aver di necessità comportato la drastica stroncatura di certi valori assoluti, il recente intensificarsi degli studi su Andrea Mantegna può assumere il sapore di una riscoperta. All'estero, dove il canone dei grandi artisti del passato non ha conosciuto sostanziali mutamenti, il grande pittore veneto-lombardo ha continuato a mantenere saldamente in mano lo scettro del suo primato in seno a quell'ideale ritorno all'antico che tanto profondamente connota l'arte

del Rinascimento. Bisogna tener conto di ciò quando si prende in mano questo libro, parte di una collana dal significativo titolo «Renovatio Artium», nel quale Steven J. Campbell, studioso attento della pittura italiana del Quattro e Cinquecento, affronta di petto un artista su cui i contributi critici possono ormai dirsi legione.

Come tutte le opere fortemente impegnate sul piano interpretativo, anche questa prende chiaramente le distanze da quello che ritiene un limite vistoso della recente indagine mantegnesca, specie di lingua inglese. Si tratta della lettura in termini esclusivamente albertiani del grande pittore rinascimentale, lettura che Campbell fa risalire sostanzialmente a Michael Baxandall e al suo epocale volume su Giotto e gli umanisti. A quel rapporto sostanzialmente a due, il libro che qui interessa propone di sostituire un rapporto plurimo, che implichi tante diverse personalità e correnti estetiche, letterarie, religiose quante furono le occasioni d'incontro e scontro con cui il Mantegna ebbe a confrontarsi in oltre mezzo secolo di pratica pittorica. Non una biografia d'artista, dunque, né una monografia con allegato catalogo del tipo Phaidon, ma un ampio saggio storico in cui si dimostra nei fatti come ci sia ancora spazio per dire cose nuove e intelligenti su temi apparentemente scontati.

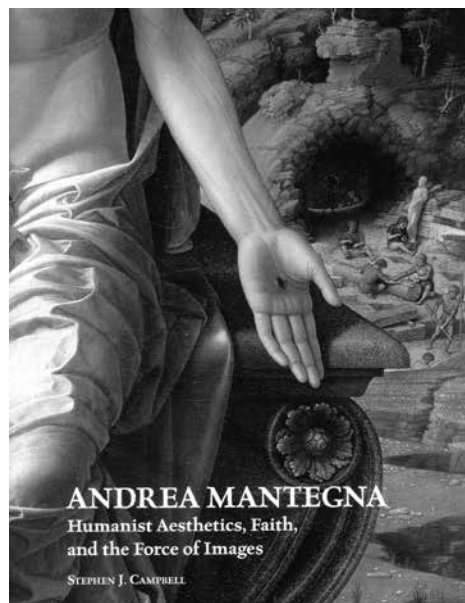
Intitolato al guardare in dettaglio, il primo capitolo dell'opera costituisce una sorta di introduzione metodologica generale all'intero volume. Più avanti Campbell denuncia il suo debito culturale con Aby Warburg e il suo mirabile insegnamento, ma qui ciò che colpisce il lettore è l'acutezza visiva dell'autore, il suo spostarsi con estrema facilità da un oggetto all'altro, la sua capacità di cogliere una coerenza poetica al di là dei cambiamenti di tempo e di luogo, l'intuizione felice, infine, che rovescia il *topos* ormai frusto del pittore che riduce l'uomo alla statua nel riconoscimento pieno di stupore di un artista davvero capace di infondere sangue e vita negli amatissimi marmi e bronzi antichi. L'andamento del discorso è complesso, ma il dialogo serrato tra il testo, l'apparato erudito e una serie strepitosa di immagini rende assolutamente convincente l'assunto. Mantegna non è un ramo secco dell'arte rinascimentale, ma il primo e per certi versi principale esponente di una tendenza centrale di quell'epocale movimento artistico, come riconobbero fra gli altri il grande Giulio Romano e il grandissimo Pietro Paolo Rubens.

I capitoli successivi del libro inverano quanto appena detto affrontando in ordine cronologico le tappe principali della vicenda artistica del maestro. La formazione padovana intorno alla metà del Quattrocento, l'affermazione strepitosa prima con il *Polittico di san Luca* oggi a Brera e poi con la Cappella Ovetari, l'altare di San Zeno a Verona, le grandi imprese mantovane dalla Camera Picta ai *Trionfi di Cesare* e agli altri dipinti

mobili di soggetto classico e vetero-testamentario: tutte le opere che hanno reso universalmente noto l'artista sono fatte oggetto di indagini accurate in cui uno sguardo lucidissimo e una rara capacità di dialogare con la bibliografia pregressa concorrono a delineare un ritratto decisamente nuovo del pittore. Più che i rapporti di dare e avere con gli altri artisti del tempo, quelli che vengono posti in primo piano sono i rapporti del Mantegna con i committenti, con i loro orientamenti religiosi, le loro frequentazioni intellettuali, le loro diverse aspettative estetiche. Rapporti di un uomo con altri uomini, di una tendenza artistica con delle tendenze politiche, filosofiche, teologiche, letterarie... Sempre nel segno di una informazione aggiornatissima su tutte le tematiche toccate, al fine evidente di stringere al massimo i nodi dell'argomentazione ed evitare così ogni sorta di genericità.

Gli esempi di un simile approccio sono numerosi e importanti. Per limitarci a quelli che ci hanno maggiormente colpito, citiamo qui l'inserimento del *Polittico di san Luca* in una più ampia strategia delle immagini sacre che a metà Quattrocento coinvolge la chiesa di Santa Giustina e l'intera città di Padova; il rapporto strettissimo tra gli affreschi della Cappella Ovetari e la nuova agiografia umanistica, rivalutata in studi recenti; l'equilibrio perfetto tra attualità dell'evento ed esemplarità metastorica, giustamente individuato da Campbell in quel colossale *opus tenue* che è la Camera degli Sposi. Ma formule tanto sintetiche non danno l'idea di un'analisi d'intenti che costruisce l'insieme pezzo dopo pezzo, come in uno di quegli antichi pavimenti a mosaico che gli umanisti amavano evocare come modello esemplare del loro strenuo lavoro filologico. Il lettore deve tornare allora all'indagine capillare del mirabile *Vir dolorum* di Copenhagen, che apre il volume, e gustare a fondo quale ricchezza di informazioni sappia trarre un occhio attento da un'opera superba, miracolosamente pervenutaci in uno stato di conservazione pressoché perfetto.

Le curiosità sono infinite e un volume che ne soddisfa moltissime finisce col sollevarne altrettante. Si pensi al profondo interesse del Mantegna per il mondo del libro, che non si esaurisce nel difficile quesito circa una sua partecipazione diretta o indiretta all'illustrazione dei codici umanistici. Il giovanile *San Marco* di Francoforte non ha né la qualità, né l'integrità materiale della tavola oggi a Copenhagen, ma attira l'attenzione per la resa minuziosa degli inserti vegetali che ravvivano la marmorea finestra cui s'affaccia il santo e del libro che ne incarna l'imperituro operato. Mentre i primi vanno probabilmente letti in rapporto a quanto afferma san Basilio nell'*Oratio ad adolescentes* circa l'utilità di rivestire del bel fogliame classico i frutti della verità evangelica, il formato compatto del secondo e il chiaro parallelismo che il



suo taglio ben in vista instaura con l'avambraccio del santo suggeriscono un'interpretazione più specifica e circostanziata. Probabilmente il Mantegna vide il manoscritto ritenuto autografo dell'evangelista di cui si conservano ancora a Venezia alcuni fogli, lo spogliò mentalmente della sua incongrua coperta metallica medievale e lo dotò di una semplice coperta in velluto rosso, chiaramente sentita più in sintonia con lo stile del manoscritto in essa racchiuso. Valutando l'avambraccio di San Marco circa cm 44 come il cubito romano e sapendo che i fogli marciati misurano circa cm 32 per 27, le proporzioni sembrano tornare e l'ipotesi qui avanzata di una sorta di precocissima antiquaria cristiana del Mantegna ne risulta confermata. Una buona prova, crediamo, dell'importanza di quel guardare in dettaglio su cui Campbell imposta il libro bello e utile che abbiamo cercato di presentare ai nostri lettori.

[m. c.]

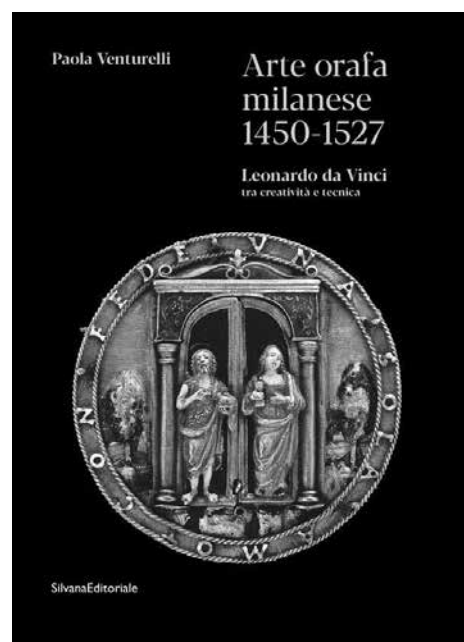
Paola Venturelli, *Arte orafa milanese 1450-1527. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica con un'appendice su Caradosso*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021, pp. 336, € 28,00

Laura Aldovini, *I nielli Trivulzio. Storia, tecnica, collezionismo*, Scalpendi, Milano 2021, pp. 331, € 20,00

Credo che sia esperienza abbastanza comune la constatazione che la storia dell'arte ha i suoi tempi, e determinati argomenti giungono a maturazione, o diventano oggetto di ricerca approfondita, per diverse vie ma nel medesimo momento. Può trattarsi della fisionomia di artisti fino a quel momento non approfonditi a sufficienza o di tematiche più ampie, geografiche e/o tecniche.

A questo secondo gruppo appartiene lo studio dell'oreficeria lombarda, che vede nei due volumi qui analizzati un frutto già pienamente maturo: non è per nulla casuale che per qualche verso essi si sovrappongano, e presuppongano anche uno scambio di informazioni tra le due autrici.

Inizierò dal libro di Paola Venturelli, che offre un'analisi ad ampio spettro sulla produzione orafa milanese del Rinascimento. Il suo lavoro fa parte di un progetto più ampio, qui dichiarato dal sottotitolo: *Leonardo tra creatività e tecnica*. Sotto lo stesso titolo la studiosa aveva infatti già pubblicato nel 2019 un volume su *La moda alla corte degli Sforza*. La ricerca si sforza, di fatto, di fornire un'immagine d'insieme della produzione artistica in Lombardia (o meglio nel Ducato di Milano, non a caso il periodo preso in esame è quello 1450-1527, date estreme della dominazione sforzesca) diversa da pittura e scultura, anche se a esse strettamente collegata. Leonardo, fortunatamente, non è il centro di queste erudite trattazioni, anche se la sua presenza, diretta o indiretta, è quasi sempre avvertibile: non foss'altro per le sue inesauribili curiosità tecniche e



artigianali, e per la fitta rete di connessioni e conoscenze con gli artefici presi in esame in queste pagine.

Si comincia con un inquadramento istituzionale, spiegando cosa era e come funzionava la Compagnia di Sant'Eligio, che raccoglieva tutti gli artisti autorizzati a esercitare l'arte orafa (e che potrà permettersi di commissionare a Vincenzo Foppa i cartoni con le storie del proprio santo e del Nuovo Testamento per la vetrata sopra l'altare di San Gottardo nel Duomo di Milano). Per essere ammessi occorreavano ben otto anni di apprendistato, oltre al pagamento di una tassa di iscrizione, e si doveva depositare un proprio marchio identificativo. Era molto fiorente, e rigidamente regolamentata, anche la produzione di gemme contraffatte. Quindi, seguendo una metodologia storiografica oggi molto utilizzata, si disegna una geografia cittadina, localizzando parrocchia per parrocchia le botteghe orafe documentate. Segue un denso capitolo in cui si approfondiscono le dinamiche pedagogiche e sociali: apprendistati, eventuali cambi di bottega, assunzioni come collaboratori.

Si entra poi in una sezione del libro più specificamente tecnica, in cui ci si orienta sulla terminologia utilizzata nei documenti d'archivio; credo sia particolarmente importante notare che erano gli orefici stessi a eseguire anche gli smalti – quindi una pratica pittorica – non raramente in grado di rispondere in tempo reale alle sollecitazioni della pittura 'maggiore'. Non è quindi un caso che spesso pittori oggi famosi o comunque dalla personalità artistica ben individuata come il Gianpietrino, Cesare Magni, Ambrogio Zaffaroni, appartenessero a famiglie in cui si praticava l'oreficeria; senza considerare il caso celeberrimo di Bramantino, il più grande pittore del Rinascimento lombardo, uscito lui pure – o almeno transitato – dal mondo degli orefici. Anche Francesco Galli detto Napoletano, uno dei

primi e più interessanti seguaci milanesi di Leonardo, sembra aver costeggiato questo mondo: un omonimo è infatti orefice, e di solito viene identificato col pittore stesso. Paola Venturelli corregge questa suggestiva ma fallace identificazione, anche se credo che il *corpus* pittorico riconosciuto al 'Neapolus' sia omogeneo e non ci sia spazio per attribuire all'orefice un'attività pittorica, distinta da quella del seguace di Leonardo anche se molto prossima.

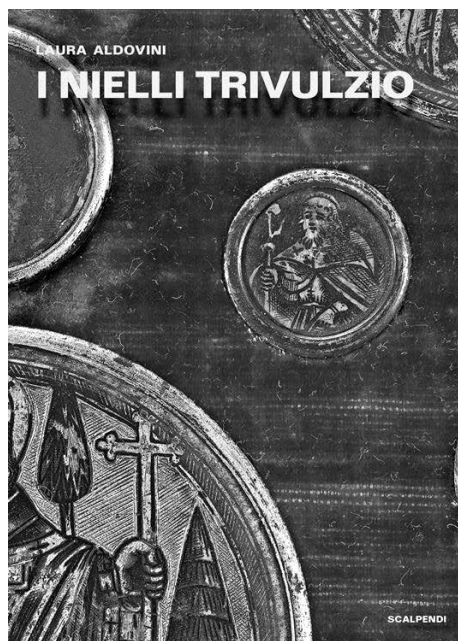
A fronte di una notevole mole di documenti, fittamente intrecciati in queste pagine e – cosa non scontata – fatti anche talvolta dialogare, possediamo purtroppo un numero molto limitato di manufatti, attraverso i quali siamo condotti a farci un'idea del lusso e dell'eccellenza artistica di paci, legature, medaglioni, pendenti, ma anche fibbie, manici di coltelli, e via dicendo. Nei successivi affondi l'autrice esamina queste tipologie, anche sul piano tecnico e teorico (e quando si arriva ai nielli scatta la connessione con il libro su cui ci si soffermerà tra poco), e la proiezione sociale di questi articoli di lusso, destinati alla corte, alle grandi committenze ecclesiastiche, ma anche all'estero, come oggetti di esportazione o grazie ad artisti trasferiti in tutta Italia ma anche nell'Ungheria di Mattia Corvino. Roma, meta di numerosi orafi lombardi, permette poi un *excursus* su un classico delle ricerche di Venturelli, il grande orafo Caradosso Foppa, tanto ammirato da Cellini: oltre alla documentatissima appendice monografica, il libro ripropone una serie di attribuzioni sia pure dubitative a questa sfuggente ma ai suoi tempi prestigiosissima personalità: dal pastorale nel Museo delle Cappelle Medicee a una bella insegna per berretta del Metropolitan Museum, in cui le figure dei santi paiono una traduzione plastica e suntuaria delle contemporanee immagini dipinte da Bernardo Zenale, all'identificazione con il cosiddetto Moderno.

Il volume riserva ancora, oltre a un'approfondita panoramica sul tesoro sforzesco, custodito nel Castello di Porta Giovia a Milano (e sorvegliato dall'Argo affrescato da Bramantino) una specifica attenzione a Leonardo, reclamata dal sottotitolo, con tutta una serie di piccole ma importanti precisazioni: il disegno di elze di spada che si vede su un foglio del *Codice Atlantico* databile alla seconda metà del primo decennio del Cinquecento potrebbe essere destinata al governatore francese Charles d'Amboise, e vari progetti per macchinari legati all'oreficeria è possibile ritrovare tra le carte vinciane; senza contare il coinvolgimento di Leonardo nelle arti della stampa, che, come questo libro ampiamente spiega, erano molto legate a quelle dell'oreficeria. Un piccolo appunto riguarda un cenno di Leonardo nel *Codice Leicester*, circa 1509, a proposito di un «compare mio maestro Benedetto», che dovrebbe essere il Briosco, attivo in quegli anni nella Certosa di Mombraccio a cui Leo-

nardo si sta riferendo, ma che l'autrice, in mancanza di prove inoppugnabili, preferisce mantenere nell'anonimato. Viceversa, che piacere seguire l'autrice nelle pagine finali dedicate a gioielli presenti sui dipinti leonardeschi, con una innovativa lettura della *Dama con l'ermellino*, la cui collana non è di «ambra nera, oppure l'onice nero se non corallo nero», come voleva Marani: peccato che si fosse fermato lì nell'elenco, in quanto l'unica ipotesi non tirata in ballo, l'agata nera, era invece quella giusta.

Il libro di Laura Aldovini ha da un certo punto di vista mire meno enciclopediche, anche se, come vedremo, offre molto più di quanto promesso dal titolo. Le prime cento pagine del volume costituiscono infatti un'ampia trattazione tecnica sul niello (che consiste nel riempire i solchi di un'incisione realizzata a bulino su lastra metallica con una polvere di colore scuro o nero, detto *nigellum* a base di zolfo mescolato con altri materiali quali argento, rame, piombo. Si tratta di una tecnica dalle origini non del tutto chiarite ma molto antiche, risalenti addirittura all'Età del Bronzo). L'autrice ha piena consapevolezza di proporre un lavoro senza precedenti per completezza, e quindi cerca di porre tutte le coordinate necessarie per gli studi futuri: dopo averne illustrato in modo dettagliato le varianti tecniche, distinguendo tra vero e proprio niello e calco in zolfo, si sofferma sulle prove su carta e sui rapporti con la tecnica della stampa a bulino, che permette di abbandonare la sciovinista idea vasariana secondo cui proprio dall'utilizzo della tecnica del niello per impressioni su carta, sarebbe stata inventata, da Maso Finiguerra a Firenze, la tecnica dell'incisione. L'autrice traccia quindi una «geografia e storia» del niello in Italia, da Firenze a Bologna a Padova alle interessanti attestazioni nel Monferrato sia Paleologo sia sforzesco; da qui a un approfondimento sul niello in Lombardia il passo è brevissimo; e naturalmente qui si capisce bene perché il libro di Paola Venturilli e quello di Laura Aldovini siano recensiti insieme (e ricompaiono alcuni nomi, da Bernardino Prevedari, a Giovanni Antonio Zaffaroni, a Francesco Galli).

Aldovini ripercorre poi con grande acume e attenzione la letteratura specifica legata al niello. Essa trova naturalmente un punto centrale nella tendenziosa affermazione di Vasari, secondo cui tale tecnica sarebbe stata inventata dal fiorentino Maso Finiguerra, autore di una celeberrima *Incoronazione della Vergine*, che si porrebbe così anche quale creatore di fatto della stampa figurata; ma è seguita passo passo anche la vicenda, discretamente tortuosa, della riscoperta storiografica, che vede tra i protagonisti, tra Sette e Ottocento, Pierre-Jean Mariette, Anton Francesco Gori, Pietro Zani, Leopoldo Cicognara. Inevitabilmente l'affermarsi di conoscenze storicamente più salde por-



ta con sé una crescita dell'interesse verso il niello, che si traduce in uno sviluppo del collezionismo, il cui automatico corollario è la creazione di falsi: anche di questo fenomeno, storicamente non meno rilevante, viene dato ampio conto.

A questo punto finisce, per così dire, il primo 'libro nel libro' e inizia il secondo, quello che dà il titolo all'intero volume. Vengono infatti delineati il contesto sociale e culturale del formarsi, e poi del parziale disperdersi, della raccolta di nielli da parte della famiglia Trivulzio. Forse già il celebre condottiero Gian Giacomo, maresciallo di Francia e committente di Leonardo e Bramantino, possedeva dei nielli, anche se la vera e propria collezione sembra iniziare, comunque precocemente, con don Carlo Trivulzio (1715-1789); in ogni caso, nel 1826 Jean Duchesne menziona ben dodici nielli antichi posseduti da casa Trivulzio (dei quali nove tuttora identificabili). A questa altezza cronologica della raccolta doveva già far parte il niello più famoso del mondo, la già citata *Incoronazione della Vergine* di Maso Finiguerra.

Subito dopo, la notte del 31 luglio 1831, accadde un episodio da romanzo: Gian Giacomo Trivulzio e il figlio vennero assaliti sulla strada per Padova, ove si stavano recando proprio per mostrare i nielli a Cicognara: in seguito a veloce trattativa i nielli vennero salvati, ma vale la pena – a latere dell'interesse squisitamente storicoartistico – riportare uno stralcio della lettera di Gian Giacomo a Sebastiano Ciampi in cui viene narrata la disavventura: «Anche in mezzo alle minacce, e a' discorsi costantemente feroci, pur traspariva dai modi di quel capitano di Eroi un animo non affatto volgare. Certi tratti di cortesia, certe parole miste di fatalismo e di filosofia mostravano l'uomo non del tutto ineducato. Egli chiese scusa a mia moglie se non l'aiutava a risalire in carrozza, perché aveva le mani sporche di fango; egli ci confortò a rassegnarci alla forza

contro cui non si può contrastare [...]; egli infine ci compianse per la nostra disgrazia, e soggiunse d'esser essi pur da compiangere, giacché prevedeva che tosto o tardi sarebbero incappati nella giustizia». Quasi lo schema di un romanzo: e non si può non pensare che nello stesso anno usciva l'opera di un altro nobile milanese, intitolata *I promessi sposi*, all'interno della quale agguati notturni e briganti tormentati e dall'animo fondamentalmente nobile non mancano.

La storia collezionistica conosce altri momenti decisivi nella prima metà del XX secolo: in un periodo compreso tra le date del 1927 e del 1935 (anno della celebre alienazione in blocco della Collezione Trivulzio al Museo Civico di Torino, poi spostata sulle Raccolte Civiche di Milano per volontà di Mussolini) ben otto nielli furono ceduti al conte fiorentino Alessandro Contini Bonacossi, che le vendette al magnate americano Samuel H. Kress dal quale giunsero per lascito al Metropolitan Museum di New York. Segue un dettagliato catalogo dei nielli riconducibili alla Collezione Trivulzio, in cui si forniscono analiticamente i dati tecnici, conservativi, storici e critici: una mole di dati e di considerazioni che non sarebbe possibile qui riassumere nemmeno per campione. Mi concedo un'unica osservazione: il niello del Museo Archeologico di Ravenna, raffigurante un santo Vescovo con angeli, discusso tra Toscana e Lombardia, sembrerebbe, soprattutto nei panneggi del Vescovo, assimilabile alla media cultura figurativa fiorentina di fine Quattrocento. Aggiungo ancora una menzione per l'elegante e funzionale sobrietà dell'impaginato; ci tengo a sottolinearlo non essendo di solito particolarmente entusiasta, *en bibliophile*, delle soluzioni di questo editore: indizio non banale di una stretta sorveglianza, da parte dell'autrice, di tutte le fasi di lavorazione del libro, non solo della stesura dei testi.

In definitiva, si tratta di due libri diversi ma complementari, che indicano la maturità raggiunta dagli studi sulle 'arti congeneri' (oggi va di moda chiamarle così, recuperando l'espressione vasariana; e sia) nella Lombardia sforzesca, e che si pongono senz'altro come punti di riferimento a lungo termine nella letteratura specialistica. [e. v.]

Artisti e mercanti in viaggio. Oltre le Alpi, attraverso il Tirolo, a cura di Lucia Longo-Endres, Pàtron Editore, Bologna 2020, pp. 468, € 54,00.

«Come storici dell'arte abbiamo bisogno della collaborazione del geografo, dello storico, del linguista poiché il confronto e l'integrazione tra le diverse scienze umane è una delle grandi esigenze metodologiche del nostro tempo». Con tale monito Enrico Castelnuovo introduceva i suoi lettori alle pionieristiche riflessioni sugli scambi artistici e sull'elaborazione di un'autono-

mia culturale nei territori alpini contenute nel saggio *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo* (in «Ricerche di Storia dell'Arte», 9, 1978-1979, pp. 5-12). A distanza di quarant'anni, in cui si è assistito a un notevole incremento dell'interesse per il tema del 'Kulturtransfer' e della mobilità artistica da parte di studiosi di diversa formazione e competenza, l'auspicio di Castelnuovo all'interdisciplinarietà trova l'ideale perseguimento nel volume a cura di Lucia Longo-Endres, uscito nel settembre 2020 per i tipi di Patron Editore (Bologna).

La pubblicazione raccoglie in due sezioni distinte, denominate *Itinerari*, ventuno saggi, in lingua italiana e tedesca, che ripropongono i risultati delle ricerche e delle discussioni emersi nel convegno internazionale di studi *Sulle rotte di artisti e mercanti lungo i valichi alpini*, svoltosi fra Trento e Bolzano nell'autunno del 2018 e promosso dal Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento in collaborazione con il Dipartimento di Economia e Management dello stesso ateneo. Per l'occasione, studiosi di diversa formazione e specializzazione, appartenenti a istituzioni collocate fra Italia, Austria, Svizzera e Germania, si sono confrontati sul tema del dialogo culturale ed economico intercorso lungo i secoli fra i territori connessi dal passo del Brennero, ragionando sulle premesse, così come sulle sfaccettate ricadute dei fenomeni di interscambio sul tessuto sociale, religioso, edilizio e artistico dei centri interessati.

Nel libro vengono ripercorse le vicende riguardanti alcuni viandanti, protagonisti per antonomasia della mobilità geografica, ma vengono anche offerti approfondimenti sui luoghi dello scambio, così come sulla trasmissione di idee, competenze e conoscenze specifiche, nonché sulle tradizioni

e sui motivi iconografici circolanti e interagenti lungo i valichi alpini dalla fine dell'Età medievale sino al primo Dopoguerra.

L'immagine scelta per la copertina (tratta dal cartiglio dell'*Atlas Tyrolensis* di Peter Anich e Blasius Huber, 1774) consente al lettore di entrare *in medias res*, presentandosi come una *summa* iconografica del contenuto del libro. A essere illustrato in chiave allegorica è il Tirolo nella sua peculiarità di zona di frontiera e di transito, contraddistinta dalla floridezza economica e dalla vivacità culturale.

Introduce la prima sezione (*Itinerari culturali e socio-economici*) il contributo di Silvino Salgare, che riflette sul tema del viaggio e della transitabilità in Tirolo durante il Cinquecento; una mobilità diversificata, coinvolgente diverse classi sociali, da quelle povere a quelle abbienti, caratterizzò infatti la frontiera delle Alpi, la cui percezione come estesa barriera montuosa trovò nella cartografia una sua restituzione iconografica. Sulle trasposizioni figurative del Tirolo nella cartografia e nell'araldica del Seicento si interroga Rainald Becker: s'incontrano immagini, come nell'*Aquila Tirolensis* (1620) di Matthias Burglechner e Andreas Spängler, in cui a essere visualizzata è l'ideale compattezza e omogeneità di una regione, quella tirolese, in realtà frammentata in diverse entità territoriali, reagenti in maniera differente al dominio culturale e politico asburgico.

Nei saggi di Alois Schmid e di Andrea Bonoldi vengono inquadrati rispettivamente i ruoli di Ratisbona e di Bolzano quali snodi nevralgici degli scambi commerciali nell'arco alpino. Nel tardo Medioevo, prima che il baricentro dell'asse commerciale si spostasse verso ovest, fu Ratisbona a fare la parte da leone nella transizioni commerciali fra l'area mediterranea e il nord, attraverso Venezia. Preziosa testimonianza dei floridi rapporti commerciali della città tedesca con la Serenissima è l'*Handlungsbuch* della famiglia Rüntinger (Ratisbona, Stadtarchiv), che documenta scrupolosamente l'attività della dinastia di mercanti, specializzati nell'importazione della 'Venedigware', perlopiù beni di lusso o non reperibili Oltralpe, fra il 1383 e il 1407. La crescente importanza della Bolzano seicentesca, quale centro propulsore e regolatore del commercio a livello internazionale, perdurata fino all'Ottocento, ruotò attorno alle funzioni del Magistrato mercantile, organo di rappresentanza dei mercanti partecipanti alle fiere annuali. L'affermazione degli interessi mercantili e il consolidamento del prestigio furono condotti attraverso un'attenta e strategica operazione di autorappresentazione da parte del Magistrato, emergente nelle commissioni artistiche, rivolte ad artisti di fama, ma soprattutto nella costruzione del Palazzo Mercantile (1708-1732), affidata al veronese Francesco Perotti.

Bonoldi sottolinea come l'interscambio sviluppatosi attorno al sistema delle fiere

riguardasse non solo l'ambito puramente mercantile ma anche la circolazione delle idee, di modelli culturali e di competenze. Il tema degli scambi immateriali ricorre in numerosi contributi.

Intangibili erano, ad esempio, le competenze chiave che un imprenditore serico dell'età moderna, attivo lungo l'asse del Brennero, fra Norimberga e Rovereto, doveva acquisire e possedere, sia per controllare e garantire il funzionamento di un setificio, sia per favorire l'imposizione e la circolazione del semilavorato sul mercato internazionale, come ben illustra Cinzia Lorandini. Nel saggio a sei mani di Maria Lieber, Christoph Oliver Mayer e Adriana Paolini vengono poste sotto la lente d'ingrandimento il *transfer* delle ideologie religiose riformatrici o protestanti e quindi le differenti declinazioni del verbo proferito da Lutero nell'Italia cinquecentesca, portando ad esempio due personalità: l'umanista e riformatore linguistico Gian Giorgio Trissino (1478-1550) e il teologo eretico Bernardino Ochino (1487-1564). Obiettivo degli autori è quello di far emergere le interconnessioni fra la circolazione delle idee riformate e la parallela evoluzione o riforma linguistica e lessicale. Per rimanere sulle questioni linguistiche Serenella Baggio scrive dei vocabulisti, ossia dei glossari bilingui o plurilingui, utilizzati a partire dal Quattrocento da coloro che attraversavano le Alpi, in entrambi le direzioni, per sopperire alle prime interazioni comunicative o sociali con persone di idioma germanico o italo-romanzo. Nel contesto della trasmissione e della diffusione del sapere musicale in area tedesca, attraverso il mezzo della stampa, si inserisce l'indagine di Marco Gozzi sulle *Melopoiae* di Petrus Tritonius (Augusta, 1507), una raccolta musicale su testi metrici latini, volta ad agevolare l'apprendimento degli schemi ritmici latini nelle scuole o nelle università.

I saggi componenti la seconda parte del volume (*Itinerari figurativi e architettonici*) riguardano perlopiù singole personalità di pittori, scultori, architetti o artigiani e intermediari itineranti, così come i luoghi dello scambio, della comunicazione e al contempo del ristoro durante il viaggio.

Numerose erano infatti le *Trinkstuben* in cui i viaggiatori si imbattevano lungo i loro itinerari verso Nord o Sud, alcune delle quali – presentate da Harald Walter von dem Knesebeck – sono degne di menzione perché impreziosite da cicli di affreschi, carichi di rimandi alla morale cavalleresca, con funzione pedagogica e di esaltazione dei singoli casati. Le antiche origini della dinastia Thun, ad esempio, sono rievocate nel complesso programma figurativo riemerso sulle facciate esterne dell'Osteria all'Aquila Nera a San Michele all'Adige in occasione di un intervento di restauro nel 2016. Lucia Longo-Endres espone con acribia le sue importanti ricognizioni sulla cronologia del ciclo di



affreschi, sulla decifrazione e sull'interpretazione del messaggio iconografico, nonché sulle fonti figurative e letterarie d'ispirazione. A questioni iconografiche dedica il suo contributo Wolfgang Augustyn, occupandosi della popolarità del tema delle Sibille nei complessi figurativi del XV e del XVI secolo nell'arco alpino italiano e Oltralpe.

Con un intento precipuo di revisione, rispetto a certe convinzioni radicatesi negli studi storico-artistici, Hans-Paul Ties racconta del pittore tedesco Bartlme Dill Rimenschneider (1496/1501-1549/1550), una delle personalità artistiche più rilevanti del Rinascimento sudtirolese. Lo studioso puntualizza la cronologia dell'operato di Rimenschneider per Bernardo Cles, principe vescovo di Trento, e avanza nuove attribuzioni; propone inoltre di relativizzare l'ormai consolidata tesi sul sostanziale cambiamento stilistico dell'artista a contatto con gli spunti o stimoli del Rinascimento italiano, precludendo al discorso di Lukas Madersbacher. Questi chiarisce come ultimamente il concetto di «negativer Kulturtransfer» (Steffan Bruendel, 1998) stia acquisendo un crescente rilievo negli studi storico-artistici. Lo studioso rivela quanto sia urgente osservare e analizzare i fenomeni di scambio non solo e unicamente nei termini di influenze benefiche e positive, ma anche di resistenze, conflitti e opposizioni consapevoli. Le carriere di tre artisti (Roger van der Weyden, Jean Fouquet e Michael Pacher) si prestano a puntuale sostegno dell'argomentazione di Madersbacher.

Sui temi riformati, già trattati nella prima parte del volume, ritorna Massimo Negri, che riporta la nostra attenzione su figure di scultori attivi tra Padova, Vicenza, Trento e la Svizzera (Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi, Giovanni Linzo) e alle loro relazioni con una cerchia di committenti vicini alle idee ostili alla Chiesa cattolica romana. Giuseppe Sava, invece, narra del percorso artistico di Stefano Salterio (1730-1806), scultore itinerante fra i centri dell'area padana, in Svizzera, nel Tirolo meridionale, e dei suoi continui confronti e riferimenti alla produzione plastica d'Oltralpe (Egid Quirin Asan, Joseph Anton Feuchtmayer, ad esempio).

L'architettura funge da filo conduttore in tre saggi: Herbert Karner e Markus Jeitler riportano alle luci della ribalta personalità di architetti militari, lavoratori stagionali chiamati alle corti di Vienna e Praga fra XVI e XVII secolo in virtù della loro specializzazione nella costruzione di sistemi fortificati d'avanguardia. Luca Gabrielli ripercorre le tappe dei viaggi italiani di Heinrich Schickhard (1558-1635), architetto, urbanista e ingegnere militare al servizio dei duchi del Württemberg; il tema dei soggiorni in Italia ricorre anche nel contributo di Cristina Ruggero, dedicato al conte Giuseppe Antonio di Wackerbarth-Salmour (1685-1761), rilevante figura di diplomatico e interme-

diario, che recò un album di disegni di architettura alla corte sassone di Augusto il Forte. Certamente meno prestigiosi o noti del principe sassone furono i mecenati del pittore trentino Francesco Marchetti (1641-1694), attivo in Boemia, che con le loro commissioni condizionarono la carriera itinerante dell'artista, ripercorse nelle pagine di Pietro Delpero.

Sull'argomento della formazione degli artisti, per epoche diverse, discutono Eleonora Cagol e Denis Viva. Cagol si sofferma sulle «*Gesellenwanderungen*» (migrazioni degli apprendisti) lungo i valichi alpini fra Quattro e Cinquecento, ribadendo il ruolo fondamentale svolto da osterie e locande, mentre Viva contestualizza le reazioni degli artisti trentini formati alle accademie di Vienna e Monaco di Baviera, all'affacciarsi e diffondersi delle ideologie e delle istanze visive nazionaliste nel primo Dopoguerra, presentando il caso del Circolo Artistico Tridentino.

Artisti e mercanti in viaggio si propone quindi come una pubblicazione particolarmente utile per coloro i quali vogliano acquisire una visione quantomeno esaustiva, in virtù dell'approccio metodologico interdisciplinare, del complesso e articolato contesto di insistenza del dialogo culturale, sociale ed economico fra la penisola italiana e le regioni dell'Europa centro-settentrionale nel corso di svariati secoli. Per la ricorrenza di talune tematiche, che correlano i diversi saggi fra di loro, il libro si presta a letture trasversali e incrociate che eludono facilmente la suddivisione editoriale in due sezioni.

La presentazione di nuovi risultati delle ricerche, di revisioni di tesi considerate a lungo assodate, rende il volume accattivante soprattutto per gli specialisti delle singole materie, curiosi di apprendere gli aggiornamenti su specifiche questioni o personalità. *Artisti e mercanti in viaggio*, inoltre, apre a ulteriori piste di indagine, ribadendo come il tema della mobilità e del *transfer* culturale sia ben lungi dall'essere esaurito nell'ambito degli studi umanistici, distinguendosi innanzi alla transitorietà di certe mode coeve. [a. c.]

Enzo Borsellino, *La collezione Corsini di Roma dalle origini alla donazione allo Stato italiano. Dipinti e sculture*, Edizioni Efesto, Roma 2017, 2 voll., pp. 783 + 773, € 70,00

Le vicende della Collezione Corsini di Roma, che con quella ospitata in Palazzo Barberini costituisce la Galleria Nazionale d'Arte Antica, e la storia del palazzo in via della Lungara nel quale tuttora sono conservate le splendide raccolte, hanno costituito l'oggetto principale degli studi di Enzo Borsellino da alcuni decenni. Il monumentale lavoro (due volumi per complessive 1556 pagine) che qui si presenta ne è in qualche modo la sintesi finale, anche se – come precisa l'autore – alcuni punti rimangono anco-

ra da chiarire e da approfondire. La data di pubblicazione degli esiti di questa ricerca è dicembre 2017, mentre la distribuzione in libreria risale a pochi mesi fa. Il considerevole e apparentemente inspiegabile intervallo è dovuto a complesse questioni di carattere burocratico, oltre che al blocco determinato dalla pandemia.

Le ricerche concretizzate in questa cospicua opera a stampa si fondano essenzialmente su documenti in buona parte inediti, reperiti principalmente nell'archivio della famiglia Corsini ma anche in archivi pubblici; nel primo tomo fungono da supporto imprescindibile per la ricostruzione della storia della collezione, intrecciata con quella della famiglia Corsini dalle sue origini fiorentine fino all'istituzione del ramo romano, con un significativo affondo nel pontificato di Clemente XII (1730-1740, al secolo Lorenzo Corsini) e alla donazione allo Stato italiano nel 1883. Il capitolo conclusivo è dedicato al dibattito contemporaneo sulla sorte della quadreria, della quale si era perfino ventilata l'ipotesi dello smembramento e della fusione, fisica e logistica, con le raccolte Barberini nell'omonimo palazzo. Nel secondo tomo è pubblicata un'ampia mole di documenti, inclusi alcuni già resi noti ma indispensabili per ricostruire l'articolato percorso della collezione tra Firenze e Roma. Giuseppina Magnanimi (1980) e Maria Letizia Papini (1998) avevano infatti pubblicato alcuni rilevanti inventari settecenteschi, relativi al momento di maggior accrescimento delle raccolte, che giustamente sono qui inclusi insieme agli altri per completezza e, come si sarebbe detto nei secoli scorsi 'per comodità degli studiosi'.

A Palazzo Corsini alla Lungara di Roma (già Riario, poi residenza di Cristina di Svezia, trasformato da Ferdinando Fuga nella sontuosa abitazione del cardinal nipote Neri Maria Corsini, 1685-1770), Enzo



Borsellino aveva in precedenza dedicato una monografia edita nel 1988 (*Palazzo Corsini alla Lungara. Storia di un cantiere*), oltre a numerosi approfondimenti sugli affreschi settecenteschi dei soffitti della Biblioteca Corsiniana, che videro all'opera una qualificata *équipe* di pittori, da Sebastiano Conca a Gregorio Guglielmi, a Stefano Parrocel e a Vincenzo Meucci, e sulle altre decorazioni interne. Insieme alle fasi costruttive dell'edificio e del grande giardino annesso, fino alle trasformazioni della fine del XIX secolo – quando il primo divenne sede dell'Accademia Nazionale dei Lincei, il secondo Orto Botanico dell'Università di Roma La Sapienza – nel corso degli anni l'autore ha affiancato il lavoro di ricerca sulla raccolta di dipinti e sculture nel suo complesso, sempre con il supporto della ricca documentazione d'archivio. Si tratta non soltanto di inventari – una sessantina – ma anche di atti notarili, conti e ricevute di pagamento per acquisti o restauri di opere d'arte, epistolari, estratti di contenziosi legali, per la maggior parte trascritti nel secondo volume.

Ai fini della comprensione delle articolate vicissitudini della quadreria, va considerato inoltre per la sua rilevanza, come segnala Borsellino, il fondamentale inventario redatto per l'imposizione del vincolo fedecommissario allegato all'atto di donazione di Tommaso *senior* al figlio Andrea del 1829, pubblicato anche da Alessandro Cosma indipendentemente nello stesso anno 2017 in *Storie di Palazzo Corsini. Protagonisti e vicende nell'Ottocento* (a cura di Alessandro Cosma e Silvia Pedone), dove sono raccolti gli interventi pronunciati in una giornata-seminario dedicata principalmente alle vicende ottocentesche del complesso.

Con pazienza certosina, l'autore utilizza sapientemente l'imponente documentazione, la cui lettura non è certo facile, guidandoci nei meandri delle lettere e delle carte che dal Seicento arrivano a tempi a noi vicini, mostrando l'evoluzione del gusto della famiglia ma anche quello del pontefice Clemente XII e del potente cardinal nipote, esaminando l'arricchimento della quadreria e l'acquisizione di sculture antiche e moderne, statue in marmo e bronzetti, oggetti di antiquaria e di arredo, gli interventi di restauro coordinati, per l'Ottocento, da Gaspare Landi e da Tommaso Minardi, i mutamenti di attribuzione, le trasformazioni dell'allestimento, l'introduzione di alcune opere quattrocentesche e del primo Cinquecento ai fini di conferire alle raccolte quella completezza 'lanziana' il cui scopo era disegnare un percorso storiografico utile sia ai 'dilettanti' che ai conoscitori e agli artisti.

Sono sei le figure di collezionisti della famiglia Corsini considerate in appositi capitoli in rapporto alla costruzione delle raccolte e alla loro trasformazione: Ottavio (1588-1641), Neri *senior* (1624-1678), Lorenzo (poi Clemente XII, 1652-1740), Neri Maria (il car-

dinal nipote, 1685-1770, noto anche come Neri *junior*), Tommaso *senior* (1767-1856), Tommaso *junior* (1835-1919). Va detto che la Collezione Corsini non ci è giunta nella sua interezza: alcuni oggetti di grande importanza sono nel tempo 'emigrati' all'estero, come il bassorilievo bronzeo di Antonio Montauti raffigurante *Il trionfo di Nettuno e il ratto di Europa* (Los Angeles, County Museum of Art), l'*Autoritratto come san Paolo* di Rembrandt (Amsterdam, Rijksmuseum), lo *Sposalizio della Vergine* riferito alla bottega di Paolo Veronese (Hartford, Wadsworth Atheneum) e altri, dei quali Borsellino pubblica anche le riproduzioni fotografiche insieme a una scelta di dipinti e sculture, distinti per ciascuno dei momenti cruciali. A proposito delle sculture, va ricordato che dopo i grandi scavi del secolo XVII per gran parte all'origine delle raccolte statuarie dei Borghese e dei Ludovisi, e prima dell'impulso che alle scoperte archeologiche conferirono quelli in Villa Adriana, i Corsini – Neri *junior* soprattutto – acquistarono singoli pezzi da altre famiglie o da mercanti-restauratori (Carlo Antonio Napolioni, Clemente Bianchi tra questi) e le impiegavano per arricchire il giardino, il vestibolo con lo scalone e gli ambienti interni. La raccolta, nella quale il numero delle antichità – vero e proprio *status symbol* di ogni collezione gentilizia – era relativamente scarso, vide anche l'ingresso, com'era d'uso, di sculture moderne, compresi diversi bronzetti di grande qualità, in prevalenza dovuti ad Antonio Montauti. I documenti registrano gran parte degli acquisti e dei restauri, per lo più integrazioni e rifacimenti; l'allestimento e la distribuzione di bronzetti e di marmi antichi e moderni sono documentati da immagini fotografiche risalenti alla fine dell'Ottocento e ai primi anni del secolo scorso, utilissime per seguire le molte trasformazioni (e anche qualche perdita) subite dal complesso. Tra i pezzi maggiormente significativi vanno ricordati almeno la *Cleopatra* di Pietro Paolo Olivieri (1574), già oggetto di uno studio dello stesso Borsellino nel 1989, il così detto *Trono* ritrovato nel 1732 durante la costruzione della Cappella Corsini a San Giovanni in Laterano e restaurato, con altri busti antichi ivi scoperti, dal già ricordato Carlo Antonio Napolioni, cui Neri Maria aveva affidato gli interventi sulle sculture Albani acquistate per il Museo Nuovo Capitolino. Piuttosto che passare in rassegna tutta la documentazione e il ruolo dei principali protagonisti nella costruzione di quella che costituì indubbiamente una delle maggiori raccolte gentilizie del secolo XVIII, è utile ricordare qui alcuni punti che concludono idealmente il lavoro, aprendo nel contempo a ulteriori suggestioni: la proposta di indicizzare i più importanti inventari trascritti e metterli *online* seguendo la metodologia degli *Archival Inventories* della Fondazione Getty o quella dell'Archivio del collezionismo romano ideata da Luigi Spezzaferro,

possibile soltanto se supportato da un sostegno economico di qualche ente o istituzione. Sarebbe anche opportuna una completa ricognizione dei depositi esterni, in parte già abbozzata da Borsellino stesso (vol. I, pp. 589-593). Si accenna qui ad alcune 'riscoperte' che trovano spazio nel volume: nell'Ambasciata italiana di Londra, una scultura in avorio e legno di rosa raffigurante un *Mendicante*, in deposito temporaneo esterno dal 1933 (!), attribuita a Simon Troger da Borsellino, col conforto di Heike Schmidt; nell'Ambasciata italiana di Rabat, un piccolo quadro riferibile a Salvatore Rosa di cui esiste una seconda versione nei depositi della Gallerie Nazionali, fatto tornare a Roma con il sostegno economico dell'Università Roma Tre, e un busto di Pio IX di Pietro Tenerani, dimenticato nei depositi dello stesso Palazzo Corsini, acquistato per la Galleria da Tommaso Corsini *senior* dopo gli eventi della Repubblica Romana del 1849 come prova di pacificazione con il Pontefice. Chiude il primo volume l'*Inventario ragionato delle opere Corsini* dove sono elencati, riportandone i dati essenziali (autore, soggetto, cronologia, dati tecnici, restauri storici, bibliografia recente, scheda OA o RA, ubicazione, provenienza, prima citazione nelle fonti edite o inedite), 934 oggetti pertinenti alla collezione o al palazzo e all'ex giardino Corsini e che, come suggerisce l'autore, potrebbe costituire un utile strumento per un futuro catalogo e l'inventariazione definitiva di tutti i pezzi, ancora da completare. Il secondo volume, come si è in precedenza detto, è dedicato ai documenti. L'indice dei nomi e un'amplissima bibliografia costituiscono ugualmente utili strumenti di lavoro. [l. b.]

Antonello Ricco, *Argenti nel Salernitano. Tesori svelati dell'antica diocesi di Capaccio tra Sei e Settecento* collana «Vedere e Rivedere», 5, De Luca Editori d'Arte, Roma 2022, pp. 192, € 35,00

Giuseppina Merola, *Officine di scultura tra Napoli e la Spagna. Nicola Fumo e gli scultori in legno tra Sei e Settecento*, collana «Vedere e Rivedere», 6, De Luca Editori d'Arte, Roma 2022, pp. 200, € 35,00

La collana di studi in storia delle arti «Vedere e Rivedere», diretta da Adriano Amendola, Loredana Loriccio e Donato Salvatore ed edita da De Luca, ha visto la recente pubblicazione di due nuovi testi che indagano due momenti fondamentali della produzione artistica dell'Italia meridionale tra Sei e Settecento quali la scultura lignea e gli argenti. I due volumi sono scaturiti da un progetto del Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università degli Studi di Salerno ideato e curato da Antonello Ricco nel 2021, e finanziato con bando competitivo della Regione Campania-Unità Operativa Dirigenziale Promozione e Valorizzazione dei Musei e delle Biblioteche.

Il volume di Giuseppina Merola si apre con un'approfondita disamina sulla fortuna critica, o in alcuni casi sfortuna, della scultura in legno policroma nella storiografia dei secoli XVII e XVIII. Se l'abate Giovan Battista Pacichelli esprime un giudizio sostanzialmente negativo, di ben altro tenore è l'interesse dimostrato da Bernardo De Dominici soprattutto nei confronti di Nicola Fumo (1647-1725), uno dei protagonisti del Barocco meridionale. L'inserimento della biografia dell'artista a chiusura della *Vita* del maestro Cosimo Fanzago (1591-1678) costituisce un dato rilevante che mette in luce le numerose commissioni da lui ricevute per i diversi territori del Vicereame, a conferma delle strategie imprenditoriali che Fumo seppe imporre tra Napoli e la Spagna. Grazie a una capillare ricerca d'archivio, l'autrice ha potuto tracciare un dettagliato profilo di Nicola Fumo con la ricostruzione dell'albero genealogico e la conseguente individuazione della sua provenienza da Saragnano nel Salernitano; tali dati hanno permesso di comprendere meglio i rapporti intercorsi tra gli artisti provenienti dalla periferia del regno, il loro dialogo con Napoli e soprattutto i meccanismi di mantenimento del patrimonio attraverso oculate unioni matrimoniali. Se fondamentale fu per Fumo il rapporto con Cosimo Fanzago, scelto quale padrino di battesimo della figlia primogenita Anna Teresa nel 1675, non meno significative furono le collaborazioni con altri maestri di spicco, quali Lorenzo Vaccaro (1655-1706) e Francesco Solimena (1657-1747). Anche Luca Giordano ebbe una parte essenziale nel percorso formativo di Nicola Fumo, in particolare, riguardo alla sua affermazione in Spagna come dimostra il paragone tra il *Cristo con la Croce in spalla* di Fumo in San Ginés a Madrid e il medesimo soggetto giordanesco al Museo Nacional del Prado. Analogie significative si riscontrano anche tra il *San Tommaso da Villanova* in San José a Madrid e il dipinto oggi al Museo e Real Bosco di Capodimonte o, ancora, tra la figura dell'*Angelo custode* della parrocchia castrense di Cádiz e la tela di Giordano al Museo Provincial de Bellas Artes sempre a Cádiz, di cui l'autrice individua anche il modello preparatorio transitato nella Collezione Fabius Frères. Il rapporto tra Fumo e Giordano fu senza dubbio incentivato dalla loro coabitazione nella medesima area della città, la cosiddetta zona di 'sotto Palazzo', che indubbiamente favorì la predilezione che accordarono loro i collezionisti iberici, gravitanti intorno alla residenza del Viceré. La definizione dei rapporti di Fumo prima rispetto al metro pittorico di Giordano e poi di Solimena ha permesso di considerare l'attribuzione allo scultore sia dello straordinario *San Michele Arcangelo* conservato presso il County Museum di Los Angeles sia del *San Michele Arcangelo* nel convento delle Concepcionistas ad Ágreda, entrambi ricollocati nella fase tardo seicentesca della

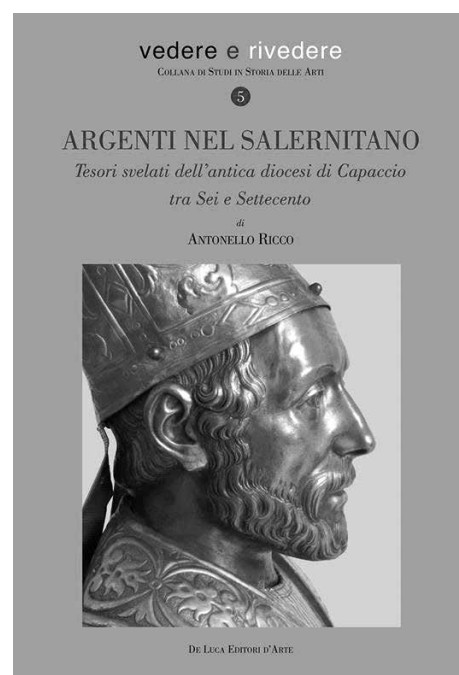
sua produzione che mostra puntuali riscontri nei prototipi dei due maggiori pittori del panorama partenopeo.

L'intera produzione scultorea di Nicola Fumo è dunque analizzata con estrema accuratezza critica e metodologica. La ricerca archivistica ha consentito di incrementare notevolmente il catalogo dell'artista con ritrovamenti documentari inediti presentati in appendice, a partire dalla prima commissione di due busti reliquiari realizzati nel 1673 per il Duca di Flumeri. Negli anni della maturità Fumo si avvicina alla moderna declinazione di un Barocco 'classicizzato' promossa da Francesco Solimena al principio del nuovo secolo, un'adesione graduale e assecondata anche dalla vasta cerchia della clientela. Sullo scorcio della carriera, Fumo instaura una più stretta collaborazione con l'allievo Nicola De Mari il quale, grazie al matrimonio nel 1699 con la figlia secondogenita dello scultore, Elena, riuscì a subentrare al maestro nella gestione di una delle più importanti officine di statuaria lignea barocca della capitale, che dal tardo Seicento condizionò il gusto della committenza per quasi un secolo.

Il volume di Antonello Ricco è il risultato di una accurata ricognizione delle suppellettili ecclesiastiche in argento e metalli preziosi della parte meridionale del Salernitano, che ha svelato tesori rimasti nell'ombra nonostante le recenti campagne di schedatura della Soprintendenza di Salerno e delle diocesi di Vallo della Lucania e di Teggiano-Policastro. Il testo intende dunque delineare una prima storia dell'arte argenteria dell'antica diocesi di Capaccio (tra le più estese del Mezzogiorno), dal XVII secolo fino all'alba del successivo, e contestualmente aggiorna il più vasto panorama produttivo in metalli preziosi di Napoli, soffermandosi sui legami con le altre arti.

Anche per l'arte argenteria, come per la scultura lignea, si può di buon grado parlare di sfortuna critica negli studi storico-artistici meridionali, dovuta non solo a generali ritardi di settore delle 'arti minori', ma anche alle difficoltà di accesso ai luoghi e alle opere. A tali fattori, orientando lo sguardo sull'area esaminata, vanno aggiunti l'orografia del suolo e la conformazione stessa della diocesi (comprendente Vallo di Diano, Valle di Fasanella, Vallo di Novi, Monti Alburni e Cilento), costituita da sistemi stradali diversi, variamente collegati alle principali arterie di transito, che influirono già in passato sulla formazione del patrimonio artistico (più ricco nel versante interno). L'autore analizza la natura variegata della committenza i cui attori si attivarono spesso mossi dall'utilità pubblica delle scelte, piuttosto che da esigenze politiche e di rappresentanza. Non era infrequente il caso in cui fossero intere comunità a farsi promotrici di importanti e costose imprese, come nei casi dei busti in argento di Aquara, Castellaba-

te, Ottati, e ancora Buccino, Oliveto Citra e Acerno. Ma il contributo più significativo del volume risiede nella ricognizione delle opere ancora esistenti o solo testimoniate dai documenti, lette in rapporto alla cultura figurativa sviluppata a Napoli o a Roma, come la suppellettile liturgica della Cattedrale di Policastro, con la croce processionale del 1631 commissionata dal vescovo Urbano Feliceo, e di Sant'Angelo a Fasanella, con la croce in bronzo del convento di San Francesco che doveva risentire dei modelli aggiornati di Gian Lorenzo Bernini. Alcuni oggetti pubblicati consentono un significativo ampliamento dei cataloghi e dei periodi d'attività di maestri conosciuti da tempo in letteratura; si pensi ad esempio al caso di Giovan Matteo Di Sarno. Al-



tri forniscono dati su personalità artistiche operanti a Napoli, mai analizzate in sede critica e individuate attraverso i punzoni e convenzionalmente identificate 'Argentiere G-S', 'Argentiere A A' o 'Argentiere A-S' (quest'ultimo grazie a un vassoio conservato a Gerusalemme). Altri ancora danno conto dell'esistenza di argentieri locali, di discreta qualità: valga soprattutto Decio Cataneo da Torre Orsaia, che nella prima metà del secolo partecipa al programma di rinnovamento dell'antica diocesi di Policastro, o il più modesto Ambrogio Ameruso, presumibilmente del territorio di Sicignano degli Alburni. I busti reliquiari di *Santa Monica* a Buccino e gli altri dedicati a san Donato ad Acerno vengono inseriti nel contesto figurativo partenopeo tra la fine del Cinque e la prima metà del Seicento e chiamano in causa – ci si riferisce alla *Santa Monica* – il ben più noto *Reliquiario di santa Patrizia* nel Tesoro di San Gennaro a Napoli, dubitativamente assegnato a Leonardo Carpentiero.

Nel corso dell'indagine, nel ritornare su opere conosciute, l'autore avanza nuove considerazioni e rivede gli apparati documentari, come avviene per il reliquiario a busto di *San Costabile* a Castellabate, che assegna solo in parte ad Aniello Treglia, figura di rilievo della Napoli *post-pestes* nella creazione di reliquiari antropomorfi. E nel riassetare questa vicenda revisiona il catalogo del Treglia, ampliato a dismisura a causa di una scorretta lettura dei punzoni. Per i marchi vi è un'attenzione costante, ma a essi è dedicata soprattutto la parte finale poiché nell'ultimo decennio del XVII secolo si assiste alla riorganizzazione delle normative vicereali relative alla punzonatura degli oggetti in argento. Sono illustrati oggetti inediti, punzonati da marchi poco noti quale ad esempio il 'M A C'. In questa direzione continua la revisione della paternità di alcuni manufatti, come le croci dell'Abbazia di Cava de' Tirreni ('N A') e di Celle di Bulgheria ('G D'), e si pone la pubblicazione del marchio dell'abilissimo napoletano Nicola D'Aula, apposto sul busto di *Sant'Ippolito* del 1688 a Roccaraso. Il rilevamento colma una lacuna storica sull'artista seicentesco e apre a un nuovo confronto con un altro noto artista partenopeo, Nicola De Angelis, autore di busti disseminati nel reame, che adotta un marchio simile, oggi registrato anche sulla croce di Fasanella del 1696, che permette di inserire quest'ultimo nel novero degli artisti attivi tra i due secoli. Con l'Argentiere 'N C', l'Argentiere 'A A' e Nicola Murolo, la narrazione è poi condotta verso il XVIII secolo.

La trattazione termina con l'inizio del Settecento, quando il baricentro della diocesi diviene Novi Velia, e si registra una ripresa d'interesse per gli antichi siti diocesani come Paestum e Capaccio da parte di Carlo di Borbone e della nobiltà napoletana.

[c. g.]

Michele Fanoli. Dalla Venezia di Canova alla Parigi della Maison Goupil, a cura di Elena Catra, catalogo della mostra (Cittadella, Palazzo Pretorio, 14 maggio – 29 agosto 2021), Museo Gypsotheca Antonio Canova, Possagno-Treviso 2021, pp. 169, € 39,00

La mostra dedicata a Michele Fanoli (Cittadella 1807 – Milano 1876) – ospitata a Palazzo Pretorio (14 maggio – 29 agosto 2021) e curata da Elena Catra alla pari del catalogo – ha rappresentato un'occasione unica per conoscere e approfondire la personalità dell'artista originario di Cittadella e per addentrarsi nel coevo contesto dell'arte litografica; contesto che ha nell'operato di Fanoli (o Fanolli come anche si trova) un capitolo di assoluto rilievo, soprattutto per ciò che riguarda la stampa di riproduzione, vista l'eccellenza tecnica raggiunta, il quadro internazionale nel quale ha operato e il legame con l'opera di Antonio Canova e con il contemporaneo mondo delle accademie di Belle Arti, in particolare quelle di Venezia e Milano.

L'esposizione, a distanza di settantuno anni dall'esposizione monografica curata da Gisla Franceschetto (Cittadella, 21-29 ottobre 1950), è stata pensata con la giusta ambizione di rinverdire attenzione e studi sul cittadellense e riconsegnarne un adeguato orizzonte di ricerca; ciò a fronte di attente ricerche a cura di alcuni dei più autorevoli specialisti dell'argomento e del periodo storico, studi che costituiscono la spina dorsale del catalogo che accompagna l'evento, edito a cura del Museo Gypsotheca Antonio Canova di Possagno (Treviso), partner dell'iniziativa. Catalogo che, peraltro, si presenta sorprendente per cura ed eleganza del design del prodotto editoriale.

Mai come in questo caso i saggi permettono di penetrare contenuti e situazioni di un itinerario espositivo e tematico di non facile divulgazione, ma soprattutto un orizzonte di ricerca e studi forse ancora decisamente di nicchia; laddove la visita alla mostra, seppur attraverso la focalizzazione sulla parabola del Fanoli, ragguagliava il visitatore circa il più generale contesto del nuovo procedimento di stampa. Tant'è che il visitatore veniva accolto da un torchio litografico e da alcune matrici in pietra, così come da apparati didattici a introduzione di quanto si sarebbe approfondito nelle sale del piano nobile. Qui il percorso muoveva dell'*Apprendistato in Accademia* (I), con l'esposizione di un nucleo di opere su tela prodotte dal giovane Fanoli nelle aule dell'Accademia di Venezia, al frangente degli anni Venti e Trenta quando l'artista si dedica prevalentemente alla pittura e si cimenta in diversi generi artistici (II. *Fanoli e la pittura*); mentre nelle ultime tre parti, dagli anni Trenta in poi, il *focus* insiste sul percorso e sul ruolo dell'autore in relazione all'arte litografica, muovendo dalla commissione venuta da Spiridione Papadopoli, circostanziatamen-

te riferita in relazione a contesto culturale e protagonisti coinvolti nell'impresa (III. *Il Pantheon degli uomini illustri per il conte Papadopoli. Scultura, incisione e letteratura in rapporto al Washington di Antonio Canova*), passando per la ricostruzione del contesto che vede Fanoli, ancora all'inizio degli anni Trenta, diventare uno dei massimi artefici della nuova tecnica di stampa, in particolare per ciò che concerne la ritrattistica e l'editoria d'arte, grazie alla collaborazione con alcuni dei più noti stampatori ed editori dell'epoca, come Galvani di Venezia, Lemerrier e Goupil a Parigi; cui dovrà essere aggiunta la parentesi londinese del 1849, che lo vede in contatto con il circolo preraffaellita (IV. *Fanoli e la litografia tra Venezia, Parigi e Londra. Il legame con la maison Goupil*). Nell'ultima sezione, vero epicentro della mostra, viene ripercorsa l'impresa delle cinque litografie dedicate alle opere di Antonio Canova, che il Fanoli intraprende su sollecitazione di Leopoldo Cicognara tra il 1841 e il 1846 (V. *Le cinque tavole delle opere di Antonio Canova*). Sezione questa che si apriva con la presentazione, in anteprima, dei risultati del restauro conservativo e diagnostico dell'*Autoritratto come scultore*, che Canova realizza nel corso di un «soggiorno forzato a Possagno» (p. 116) nel 1799, e ivi conservato nel Museo Gypsotheca Antonio Canova. Nel corso di tali mirate indagini è stato possibile accertare l'esistenza di uno strato pittorico precedente, non percepibile a occhio nudo, ma anche che «l'artista usava utilizzare miscele di pigmenti molto complesse, inserendo sia materiali utilizzati nei secoli precedenti, inusuali all'epoca a lui contemporanea, sia pigmenti scoperti a inizio del Settecento, come il blu di Prussia» (p. 116). Per ovvi motivi la tela venne reimpiegata prediligendo l'andamento verticale in luogo del formato orizzontale che contraddistingueva la composizione sottostante, dove è dato distinguere due personaggi a mezzo busto nell'atto di dirigere lo sguardo verso sinistra; l'uno è barbuto e attempato, l'altro ha un aspetto più giovane e dolente, tanto da fare pensare all'iconografia dell'*Ecco Homo* a due figure. Una situazione molto intrigante che apporta ulteriori dati alla conoscenza dell'attività pittorica di Canova, anche se nel corso dell'evento è mancato – forse per scelta – un intervento consultivo a riguardo; quindi, anche se ci si immagina che ciò possa prendere forma in una sede apposita, viene da dire che non sarebbe stato inutile leggere un primo riscontro tecnico dei dati raccolti, perché è evidente che l'artista potrebbe avere deciso di riusare una tela con una prima stesura o addirittura una tela antica; magari proprio una di quelle che sappiamo acquistate come materiale da reimpiegare nei suoi «esercizi pittorici ispirati all'antica pittura veneziana», *divertissement* al limite tra il gioco erudito e la falsificazione antiquariale (fanno fede in questo senso gli studi di Fernando

Mazzocca in particolare in relazione al neo acquisito *Autoritratto di Giorgione*).

Venendo alla pubblicazione che accompagna l'evento, due sono i nuclei che la costituiscono, il primo ordinato attorno agli studi storico-critici, il secondo consacrato alle *Opere*, a sua volta suddiviso in cinque parti, per l'appunto descrittive degli snodi del percorso espositivo e delle relative sezioni. Quattro gli studi storico-critici che aprono il catalogo e approfondiscono le tematiche perno della mostra, a firma di Antonella Bellin, Roberto De Feo, Elena Catra e Sileno Salvagnini.

Il contributo di Bellin che apre il catalogo, si addentra nel contesto della formazione del giovane Fanoli in seno all'Accademia di Venezia, dove l'artista entra nel 1823 e dove potrà studiare grazie a un sussidio del comune di Cittadella, ma soprattutto grazie all'interessamento di Leopoldo Cicognara, figura centrale per il divenire della carriera del futuro litografo. La ricostruzione della studiosa, che muove da scandagli negli archivi dell'Accademia veneziana ma soprattutto da competenze di studio e ricerche specifiche rispetto all'argomento, porta il lettore nel contesto dell'*iter* della formazione accademica del tempo e ripercorre il processo che, tra menzioni e premi, porterà il nostro (iscritto alla Scuola di Pittura), nel corso dell'ultimo anno e su sollecitazione di Cicognara, «a riflettere seriamente sulle sue qualità di disegnatore che per il ferrarese erano nettamente superiori a quelle di pittore» (p. 24); qualità che nello studio vengono esemplificate sia dall'abile disegno con *Allegoria della notte*, sia dal di poco precedente (1830) disegno della *Maddalena* di Tiziano (opera a quel tempo in Collezione Barbarigo, venduta nel 1850 all'Ermitage di San Pietroburgo: p. 25, nota 26). Da quest'ultima prova grafica - ben più cruciale della prima per la carriera di Fanoli (a quel tempo sempre studente della Scuola di Pittura e non di quella d'Incisione) - grazie all'appoggio di Cicognara, verrà tratta la nota litografia (cat. 28, p. 99) convogliata nel primo fascicolo dell'impresa editoriale dalla Litografia Galvani, *Quaranta quadri fra i più celebri della scuola veneziana*. Impresa, si potrebbe dire, esemplificativa della collaborazione tra l'Accademia veneziana e la realtà territoriale in quanto il tipografo Angelo Gaspari aveva voluto che «i disegni per la traduzione in incisione delle opere» fossero demandati «agli studenti più meritevoli dell'Accademia» con la supervisione di Cicognara, autore dei relativi testi. Il saggio appronta poi un percorso all'interno della produzione pittorica del cittadellense, una produzione a tratti forse ingenua (come sottolineato da Vittorio Sgarbi, p. 11) e dipendente dal suo maestro Teodoro Matteini (Pistoia 1754 - Venezia 1831), professore di pittura e figura centrale per la definizione dell'impronta didattica dell'Accademia in quegli anni.



Il legame di Fanoli con l'ambiente lagunare viene quindi scandagliato da Roberto De Feo che ripercorre la ragnatela dei rapporti e delle commissioni venute dall'illustre famiglia veneziana dei Papadopoli. Accuratamente viene ricostruito l'ambiente socio-culturale gravitante attorno ai fratelli Spiridione e Antonio, che aveva punti di riferimento ineludibili negli «intellettuali di origine ellenica residenti nelle Province Venete», come, per esempio, lo storico Giovanni Veludo e il filosofo Andrea Mustoxidi. Altresì viene ripreso il discorso, per l'appunto avviato dal saggio della Bellin, in relazione all'operare dell'artista attorno agli anni Trenta sul fronte «della grafica dove si dedica in particolare alla ritrattistica» (p. 53), come esemplificato dalla litografia, parte del percorso espositivo (cat. 20), con il *Ritratto di Spiridione Papadopoli e della moglie Teresina Mosconi*, posta in apertura del componimento stampato in occasione delle nozze dei due (1831). Solo nel 1862 si giungerà alla pubblicazione delle sei litografie riproducenti *Sei statuette di Illustri uomini*, che Bartolomeo Ferrari aveva scolpito «tra il 1837 e al massimo nei primi mesi del 1842» (p. 40) in marmo di Carrara per volere di Antonio; commissione quest'ultima, per la quale, come dichiara lo studioso, rimangano aperti termini e motivazioni prime, malgrado «le strette assonanze che si possono riscontrare con precisi modelli figurativi» (p. 38) inducano a credere che il conte in persona possa essere intervenuto rendendo indicazioni al Ferrari. La commissione a Fanoli delle sei litografie e relativo frontespizio da parte di Spiridione, quindi la descrizione delle stesse da parte di Pietro Giordani, viene da De Feo circostanziata nel dettaglio, ben oltre il culto canoviano di cui quest'ultimo si fece patrocinatore (fu lui a riportare il vulgato parallelismo tra la statua di Washington di Canova e le sculture di Ferrari) e sul quale, al contrario, puntava

l'esposizione. I rapporti tra Fanoli e l'illustre famiglia erano iniziati ben prima, almeno attorno al 1831 (per via della testé citata impresa stampata in occasione delle nozze), forse grazie alla mediazione di Luigi Carrer (1801-1850), amico fraterno di Fanoli (p. 35). Di certo però «l'opera che gli accrebbe la fama, e durerà finché non si annienti in noi il senso del bello, è la collezione di tutti i lavori dell'immortale Canova, divisa per soggetti»; queste parole di Napoleone Pietrucci (1858) chiudono il saggio susseguente di Elena Catra; scritto che per l'appunto si addentra in quella parte dell'attività di Fanoli che lo vede impegnato nell'opera di divulgazione delle opere di Antonio Canova: frangente indubbiamente più noto e conosciuto che ne giustifica la menzione in compendi e manuali dedicati alla storia dell'incisione e lo determina quale capitolo imprescindibile anche nei più blandi percorsi didattici inerenti la storia della tecnica litografica. Se più in generale si può dire che il progetto di queste tavole, a distanza di anni, persegue la via avviata dallo stesso Canova in relazione alla promozione della conoscenza delle sue creazioni, ci viene ben spiegato come, nel particolare, esso delucida ancora una volta sul ruolo avuto da Cicognara nel quadro della carriera di Fanoli e ulteriormente circa quella «rete di contatti e conoscenze illustri» (p. 53) che i saggi di Bellin e di De Feo hanno ricostruito; *entourage* dove per l'appunto si cadenzano le ragioni delle dediche delle stesse.

La reputazione di Fanoli - «senza paragone il principe della litografia a matita» - come appunto lo definisce Camillo Doyen (1877; nel testo riportata a p. 59), uno dei suoi principali e precoci estimatori, è legata alle peculiarità tecniche del suo lavoro e alla frequentazione dei laboratori oltralpini dei grandi stampatori contemporanei; è questo l'orizzonte storico-culturale nel quale si addentra il saggio di Sileno Salvagnini, ove grazie all'esposizione di esempi specifici si viene guidati nell'analisi delle imprese fanoliane, quindi nella comprensione dell'uso innovativo, personale e creativo del suo processo litografico: utilizzato per l'appunto in un momento di transizione rispetto all'irrompere sulla scena artistica della fotografia. Momento per l'appunto che viene ricomposto rispetto all'operare di Fanoli adducendo testimonianze della critica coeva e dell'insegnamento disciplinare, cui l'artista fu dedito (in seno alla cattedra di Litografia dell'Accademia di Brera, prima a essere istituita in Italia sin dal 1820) dal 1861 all'anno della morte. Rispetto all'ambito della formazione dei giovani allievi, quindi alla pratica del disegno e alle sue applicazioni in ambito professionale, rimangono di rilievo le considerazioni di Salvagnini in relazione a Fanoli e al mondo dell'Istruzione italiana coeva, per l'appunto nel pieno della Riforma Casati: ristrutturazione con la quale di fatto si «cristallizza la scuola in base al censo»; con-

siderazioni con le quali lo studioso chiude il contributo, gettando nuova luce sulla personalità del cittadellese, di certo non insensibile rispetto alla questione sociale. Una prospettiva che porta a guardare la personalità dell'eminente litografo con largo interesse anche in relazione alla storia della didattica accademica e i suoi risvolti sociali, oltretutto come caso d'eccellenza della litografia italiana dell'Ottocento.
[ch. g.]

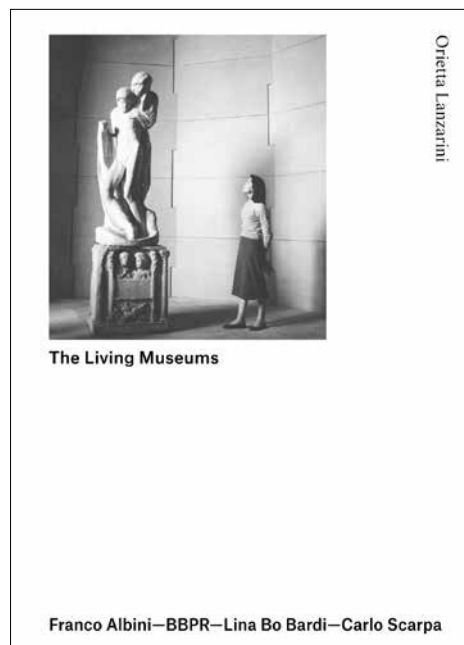
Orietta Lanzarini, *The Living Museums*. Franco Albini – BBPR – Lina Bo Bardi – Carlo Scarpa, traduzione di Elisabetta Zoni, prefazione di Stefano Collicelli Cagol, Nero, Roma 2020, pp. 272, € 25,00

La riflessione sul ruolo del museo del XXI secolo si è accompagnata negli ultimi anni a una non casuale ripresa degli studi sulla cosiddetta 'stagione eroica' della museografia italiana, quella che nel corso del secondo dopoguerra portò alla realizzazione di alcuni dei più sorprendenti e innovativi interventi di riallestimento di molte collezioni della nostra penisola.

The living museums, pubblicato da Orietta Lanzarini per l'editore Nero, con il supporto della Fondazione San Paolo di Torino e del Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale dell'Università degli Studi di Udine, rappresenta un contributo prezioso alla nutrita messe di studi dedicati a questo magico momento dell'architettura museale. Il libro, edito in italiano e in inglese e accompagnato da un utile apparato di illustrazioni nonché da un'appendice di testi d'autore (Argan, Bo, Albini, Scarpa, BBPR), prende in analisi quattro episodi specifici, che propone ad esempio per avanzare una serie di considerazioni di grande interesse metodologico e interpretativo. Attraverso una rilettura della bibliografia esistente e una discreta selezione di documenti d'archivio, Lanzarini considera i casi della sistemazione del Castello Sforzesco condotta dal Gruppo BBPR (1947/1956), il rivoluzionario progetto firmato da Lina Bo/Pietro Maria Bardi per il MASP di San Paolo del Brasile (1947-1950/1957/1968), la collaborazione Albini/Marcenaro per Palazzo Bianco a Genova (1949-1951) e infine il Museo Canoviano di Possagno commissionato a Carlo Scarpa (1955-1957). La cronologia parallela aiuta a collocare le varie esperienze e a comprenderne specificità e analogie, all'interno di una temperie culturale in cui l'autrice individua quale orientamento comune la finalità educativa e sociale del museo.

Il concetto di 'museo vivente', che come sappiamo domina la riflessione museologica del tempo e la accompagna per decenni (si intitola così un articolo di Ragghianti del 1959 per «seleArte» e più tardi la definizione ricorre nell'intervento *Il museo come elemento attivo nella società*, presentato da Franco Russoli al convegno romano del

1971), è il filo rosso che coniuga i casi di studio analizzati da Orietta Lanzarini, quale derivazione di una visione lucidamente espressa dal direttore del Castello Sforzesco Costantino Baroni già alla vigilia delle ricostruzioni post-belliche: «Nella nostra società non v'è posto per musei vecchi, immobili, ammufliti».



L'urgenza di rendere il museo un luogo significativo e familiare, in rapporto dinamico con la società moderna, è il tratto che si afferma nei progetti degli architetti considerati. Ciò che Lanzarini spiega e documenta con intuizioni inedite riguarda soprattutto la trama di riferimenti e connessioni che alimenta il fenomeno di ripensamento dello spazio espositivo: i richiami letterari (per esempio il convincente riferimento agli scritti di Massimo Bontempelli che emerge nelle proposte di Rogers), le analogie iconografiche e formali con la pittura e la scultura del Novecento (il Realismo magico; la Metafisica di De Chirico, i cui manichini vengono ricomposti nelle combinazioni supporto/reperito progettate al Castello Sforzesco dal BBPR; le esperienze di Oskar Schlemmer al Bauhaus, le cui figure epiche sembrano evocate nelle macchinose invenzioni allestitivo di Franco Albini; o ancora le convergenze ortogonali di De Stijl, chiaramente sottese alle geometrie ambientali di Scarpa).

Nel fermento che si sostanzia intorno alla nuova idea di museo, emergono una trasversalità e una internazionalità che confermano il desiderio di sprovvincializzare l'approccio museografico italiano, da una parte compensando il ritardo accumulato rispetto al processo fiorito con il congresso di Madrid del 1934, dall'altra conquistando un posizionamento più avanzato, soprattutto nel comprendere il rapporto dinamico che in tale contesto è possibile stabilire tra progresso, tecnologia e patrimonio. Lo sguardo di Scarpa, di Bo e di Albini conosce orizzonti

vastissimi: arriva a Le Corbusier, ma anche a Mies van der Rohe e a Wright. Lanzarini ricorda come il rapporto tra materiali industriali e ambienti espositivi (da intendersi come richiamo all'attualità e dunque come gancio di coinvolgimento per il pubblico e i cittadini) emerga con chiarezza nel panorama italiano già in alcune celebri mostre degli anni Trenta, ove ricorre ad esempio l'uso dei tubi innocenti quali supporti essenziali per i materiali esposti. La ricerca di questa estetica minimalista ed efficientista, allusiva ai processi produttivi della grande industria, si ritrova puntualmente – seppure con sfumature estetiche differenti – nelle proposte di Albini (il celebre supporto mobile del monumento funebre di Margherita di Brabante), dei BBPR, di Scarpa e della geniale e controcorrente Lina Bo, che nel suo laboratorio d'oltreoceano (il Museo di San Paolo del Brasile) arriva a sperimentare forme di democrazia espositiva così coraggiose da anticipare soluzioni di allestimento ancora oggi sorprendenti (così lo scardinamento degli assetti cronologici, la celebrazione del mestiere dell'arte, la ricerca di connessioni con la dimensione quotidiana delle fasce più svantaggiate della popolazione).

Nella diversità delle loro proposte, durante gli anni Cinquanta architetti e storici dell'arte (spesso alleati su uno stesso fronte) puntano a conquistare una nuova immagine del museo e una sua nuova funzione, che si traduce di fatto nel promuovere un più diretto rapporto con la storia e una più autentica familiarità con il patrimonio culturale. Lanzarini ci mostra come le maniglie metalliche adottate da Albini in Palazzo Bianco, ed esplicitamente richieste da Caterina Marcenaro, sono pensate a imitazione delle prese lucenti poste sugli sportelli dei primi elettrodomestici della società dei consumi («una maniglia per la mano positiva dell'uomo di oggi, disabituato a indulgere a storici ricami»). Ma non meno importante è tutto il lavoro condotto sulla essenzialità dell'opera e sulla sua potenza espressiva, dimostrata ampiamente dal dibattito sulla rimozione delle cornici, un confronto che coinvolse Roberto Longhi e poi lo stesso Cesare Brandi, con posizioni critiche anche divergenti. A proposito della mostra su Bellini organizzata in Palazzo Ducale a Venezia, già nel 1949 proprio Longhi esprimeva il suo consenso alla rimozione delle cornici, osservando come in tal modo «l'opera d'arte parla da sola come se fosse ancora nello studio dell'artista». Ed ecco che nei progetti museografici del Dopoguerra le opere sembrano fluttuare nel vuoto, sospese, disgiunte dalle pareti perimetrali: creazioni assolute, sublimi, isolate nella loro muta presenza. Orietta Lanzarini illustra e ragiona sulle modalità di sperimentazione del rapporto tra opera e ambiente espositivo, confrontando le scelte adottate e soprattutto cercando di dimostrarne gli effetti sull'esperienza di fruizione che ne deriva. Lo fa sia

rispetto ai criteri di elaborazione narrativa (che nel Castello Sforzesco si risolvono in sezioni autonome, mentre per Scarpa si articolano sempre come discorsi continuativi, addirittura scomponibili in componenti narratologiche, come ha osservato Filippo Bricolo in uno studio di alcuni fa), sia in merito all'interesse dell'architetto per le specificità espressive degli oggetti. A Milano, per esempio, vengono elaborate alcune 'prove' di allestimento (documentate da schizzi) che riguardano principalmente il rapporto di equilibrio tra i reperti (è il caso, molto eloquente, del cosiddetto *Ritratto di Teodoro*). Diversamente, Albini in Palazzo Bianco ignora del tutto le caratteristiche tecniche o formali delle opere esposte (addirittura, arriva a progettare l'allestimento prima che le casse contenenti la collezione vengano aperte). Ai suoi occhi, l'opera è un mero ingombro spaziale, un corpo di cui tenere conto quale presenza fisica. E in questo, Albini ci appare diametralmente opposto alla sensibilità di Scarpa, che della singola opera vuole riscoprire la vita e la pura essenza: a Possagno, Scarpa persegue il preciso intento di creare un ambiente capace di valorizzare la forma autentica dell'arte di Canova, attualizzandola nel presente e addirittura spogliandola dei suoi tratti più effimeri, quelli imposti dal 'gusto dell'epoca' e non diretta derivazione del suo genio (come un regista cinematografico, Scarpa ricorre alla luce per evidenziare le parti delle sculture che ritiene più espressive, escludendo piedi, mani e teste).

Living Museums è infine attraversato da una serie di suggestioni sulla questione – assolutamente cruciale – del rapporto tra museo e storia. Il libro si chiude in effetti proprio con una riflessione sulla capacità del passato di dare senso al presente. Gli allesti-

menti museali esaminati nel libro sono dei formidabili contesti di manipolazione e di esercizio sul rapporto con il tempo, sul ruolo dell'arte come documento della storia, sulla libertà che è possibile riconoscere al pubblico nella formulazione della memoria collettiva e nel processo di appropriazione del patrimonio. Lina Bo, calata nella difficile realtà del Brasile, si confronta con la storia in quanto spazio di crescita, arrivando a superare il problema della filologia e interrogandosi sul valore dell'esperienza: «La storia non è maestra [...] Importantissimi sono l'esame, l'osservazione e la vigilanza. Il resto non vale». Ma anche nel contesto stratificato e ancora fortemente ideologico della vecchia Europa, Rogers giungerà a vincere la sua battaglia in favore di un museo 'astratto', purificato cioè dal citazionismo, dal gusto *d'après*, dall'artificio della ricostruzione in stile. Si afferma un'idea di museo universale capace di parlare a tutti e di resistere nel tempo.

Due episodi, vorrei aggiungere, poterono incidere sul capitolo milanese di tale conquista: uno interno e di diretta esperienza per i BBPR attivi al Castello Sforzesco, ovvero l'allestimento della *Pietà Rondanini*, affrontato come problema di enunciazione formale di un'opera di per sé universale in cui il tema del rapporto con la modernità sembra manifestarsi nello stesso linguaggio espressivo; l'altro indiretto ma cronologicamente parallelo, e cioè l'arrivo di *Guernica* a Milano, nel 1953, e della sua esposizione nella Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale, ancora segnata dalla distruzione dei bombardamenti di dieci anni prima. La questione dell'universalità del messaggio e dell'intento didattico del gesto espositivo si traducono con tali esperienze in imprese di fortissimo impatto culturale, politico

(ed emotivo), rigenerando anche l'impegno della critica e della storia dell'arte. Sono anni fecondissimi anche per il dibattito metodologico, costantemente alimentato da posizionamenti politico-sociali, da riflessioni sull'arte della contemporaneità, da interventi che investono il campo della tutela e del restauro (ne è singolare testimonianza il *Viaggio in Italia* di Guido Piovene, nel quale ricorrono i riferimenti ai nuovi musei, agli interventi conservativi, ai duelli eruditi tra Longhi e Venturi).

Non meno importante è il tema del pubblico, del rapporto che il museo deve saper attivare con i visitatori. Lanzarini si sofferma a ragione sull'effetto prodotto in Palazzo Bianco dalla rimozione delle panche fisse un tempo presenti nelle sale e dalla loro sostituzione con le cosiddette tripoline, delle comode sedie in legno e cuoio naturale che ciascuno poteva spostare e disporre di fronte alle opere. Un gesto di scelta e di pura democrazia che scardina le regole del gioco e che lascia al pubblico la possibilità di valutare l'opportunità, la convenienza e la temporalità di una fruizione ravvicinata. È forse l'aspetto più pragmatico del grande progetto di Albini e Marcenaro. Eppure, come sottolinea Lanzarini, «superare ogni barriera è un atto propedeutico al funzionamento dei meccanismi educativi introdotti nel museo riformato». Ed è questo il risultato più significativo e durevole della stagione eroica della museografia italiana: se la geniale trovata del 'cannone della Brabante' di Albini, perdente olio dopo poco tempo, è stata al fine rimossa finendo col chiudere la sua felice esperienza di macchina espositiva, rimane indelebile la visione attualissima di un Museo Vivente, che resta – almeno in parte – ancora da realizzare.

[i. b.]

Desiderio e possesso: collezionare opere d'arte

Claudia Conforti

Attestatosi nel Rinascimento tra le panoplie di massima efficacia per la gara di rango e l'acquisizione di consensi politici e sociali, il collezionismo, caratterizzato da un affascinante polimorfismo, è proseguito fino a oggi. L'architettura, le arti figurative e le arti congeneri, tutte intrinsecamente connesse allo sviluppo delle tecniche, diventano vessilli di una nuova araldica, che si manifesta nella capacità di acquisire manufatti preziosi, di assicurarsi l'opera di artisti di vaglia, promuovendo, insieme alla fruizione estetica, la crescita delle conoscenze e delle pratiche fabbrili.

Nel Quattrocento il collezionismo artistico assurge a Firenze e nelle città-stato italiane a strumento di un'ideologia pervasiva, secondo cui il primato artistico e culturale sopravanza, nella 'reputazione', quello conquistato con le armi. All'esplosione politica e culturale, chiamata Rinascimento, siamo debitori della pratica del collezionismo: di quello artistico in particolare, che ancor oggi raccoglie innumerevoli adepti. Giovanni Rucellai (1403-1481), dovizioso mercante e appassionato collezionista, coevo di Cosimo il Vecchio de' Medici, nel suo *Zibaldone Quaresimale* enuncia alcune ragioni del collezionismo scrivendo che le opere d'arte «m'anno dato e danno grandissimo chontentamento e grandissima dolcezza, perché raghuardano in parte all'onore di Dio e all'onore della città e a memoria di me».¹

Amare, desiderare, scegliere, acquisire, riunire, conservare, ordinare, allestire ed (eventualmente) esporre sono le azioni che accompagnano la passione collezionistica.

È storicamente ricorrente nel collezionista l'istanza di estendere al pubblico il piacere della fruizione della sua raccolta e di proiettarne la durata nel tempo ben al di là dell'esistenza terrena del proprietario. In passato il collezionista faceva ricorso al fedecommesso per vincolare gli eredi all'integrità e all'inalienabilità della raccolta.² Donazioni, legati, Fondazioni dedicate svolgono oggi il ruolo che in passato fu, in parte, dei fedecommessi.

Questo breve scritto è dedicato alla Fondazione Biscozzi | Rimbaud di Lecce, una collezione privata di arte contemporanea che, gestita appunto da una Fondazione, svolge ora un ruolo di servizio e di piacere pubblico.

Da Milano a Lecce: «una raccolta improvvisata e casuale»

Tutto ebbe inizio da «un'intrusione del caso» nell'operosa esistenza di Luigi Biscozzi (Salice Salentino 1934 – Milano 2018).³ Affermato tributarista di Milano, all'epoca (1969) partner e responsabile del settore fiscale della Società di revisione Peat Marwick & Mitchell, il giovane leccese, per liberarsi di un venditore di libri porta a porta, acquistò due litografie di circa cinquanta per settanta centimetri. Una, di Renzo Vespignani, raffigura un paesaggio corrusco: un cielo tempestoso si fonde all'orizzonte con acque turbolente; in primo piano ciottoli, che sembrano uova primordiali, corrugati da carcasse di granchi. L'altra, di Ugo Attardi, esibisce la figura intera di una donna discinta, seduta, colta in una pausa dell'abbigliarsi. Gli occhi sono sottolineati dal trucco, i capelli biondi acconciati in torreggiante chioma cotonata alla moda degli anni Sessanta. Il volto è assorto, lo sguardo perso. Raffiche nervose di

1. Ugo Attardi, *Figura di donna con paesaggio*, 1968, Lecce, Collezione Biscozzi | Rimbaud. © Ugo Attardi, by SIAE 2022.



colore azzurro-giallo-rosso suggeriscono campiture e volumi dell'ambiente. Un rettangolo carminio, compendiato da una vistosa maniglia, delinea l'infisso di una finestra spalancata su Roma, come denunciano l'inconfondibile abside borrominiana della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini e l'antistante ponte Amedeo di Savoia. Una pallida falce di luna è ritagliata nel blu marezzato del cielo. Le due litografie sono accomunate dalla pervasiva 'melancolia' della caducità della vita.

Quell'«intrusione del caso» rivelò a Biscozzi l'irresistibile attrazione che le arti esercitavano su di lui. Un'attrazione probabilmente risvegliata e lievitata dalle frequentazioni, nel leggendario bar Jamaica di Brera, di fotografi della talentosa avanguardia milanese, come Ugo Mulas e Mario Dondero.

L'attrazione per le arti trasformerà un'ulteriore «intrusione del caso» in un formidabile sodalizio amoroso: l'incontro a Parigi nel 1970 con Dominique Rimbaud, che diventerà la compagna della vita. Da quell'incontro si spalanca un orizzonte condiviso di mostre, di gallerie, di curiosità e di passioni

intrecciate, di acquisti e di amicizie, sotto il segno dell'arte e della promessa di felicità che essa porta in dote. In definitiva si materializzano le circostanze della formazione di quella «raccolta improvvisata e casuale», come la chiama affettuosamente Biscozzi, su cui è imperniata la Fondazione leccese.⁴ La collezione, frutto della complicità amorosa e della curiosità intellettuale della coppia, perlustra idealmente i sentieri artistici che hanno solcato il Novecento in sonora simultaneità e in graffiante contraddizione. Realismo, figuratività, astrazione, informale, segnico, materico, concettuale, Arte Povera e tanti altri movimenti/atteggiamenti, la cui durata è sempre più contratta mano a mano che avanza il 'secolo breve', fanno esplodere gli statuti delle arti e le problematiche critiche delle avanguardie storiche.⁵ È l'instabilità della continua metamorfosi a spadroneggiare nella pratica artistica del secondo Novecento: essa alimenta il rinnovamento ossessivo delle forme nella pittura, nella grafica e nella scultura. I coniugi sono complici nell'aspirazione a fissare, con gioiosa umiltà, i lineamenti artistici di un trentennio tra i più turbolenti e creativi della contemporaneità.⁶ Nella scelta delle opere Dominique e Luigi ricapitolano in termini compendiari alcune linee espressive fondamentali della pratica artistica tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta, con lo sguardo rivolto soprattutto all'Italia e alla Francia. Ogni opera della raccolta illustra il segmento di una linea continuamente spezzata e programmaticamente inconclusa. Non compaiono nella collezione opere *totem*, quelle amate dal pubblico superficiale, in quanto concludono la maniera di un artista in termini di segni e di linguaggio tanto pedissequi e riconoscibili, da essere consoni a un *brand* commerciale, più che all'universo delle arti. Tra gli artisti convocati a rievocare le convulsioni di quel torrenziale trentennio la collezione, che assomma a circa duecento opere, annovera Filippo de Pisis, Arturo Martini, Enrico Prampolini, Josef Albers, Alberto Magnelli, Luigi Veronesi, Fausto Melotti, Alberto Burri, Piero Dorazio, Renato Birolli, Tancredi, Emilio Scanavino, Pietro Consagra, Kengiro Azuma, Dadamaino, Agostino Bonalumi, Mario Schifano e altri ancora. Di ogni opera, del suo autore, delle sue ascendenze stilistiche e teoriche, delle tecniche e del contesto critico e culturale dà conto, nel catalogo della Fondazione, il curatore Roberto Lacarbonara, che dipana con limpidezza l'avventura intellettuale e sentimentale dei collezionisti. La narrazione di Lacarbonara si colora di ragguagli e precisazioni vergati da Biscozzi, che rammenta, in vividi inserti quasi vasariani, aneddoti esplicativi: l'accidentalità per cui il manifesto della Biennale del Dissenso del 1977 entrò nella collezione; la tragica fine del giovanissimo pittore salentino Carlo Barbieri, annegato in una piscina romana nell'estate del 1938, mentre festeggiava con amici la vendita di un quadro.

L'approdo espositivo

Le parole di Giovanni Rucellai, citate all'inizio, illuminano la scelta del luogo espositivo della raccolta Biscozzi-Rimbaud: «si collezionano opere d'arte per lasciare una degna memoria di sé, ma anche per onorare la città che ci ha dato i natali o che ci ha accolto amorevolmente».

Biscozzi è nato a Salice Salentino, a pochi chilometri da Lecce. Terminati gli studi superiori nel capoluogo, si trasferisce a Milano, dove si laurea alla Bocconi e intraprende una brillantissima carriera. A Milano Biscozzi muore nel settembre del 2018, dopo avere istituito (febbraio 2018), insieme alla moglie, la Fondazione che da loro prende nome. La raccolta non andrà tuttavia ad aggiungersi alle collezioni private di arte contemporanea di Milano, che trovano apici nella Villa Necchi Campiglio, con ben tre importanti nuclei collezionistici meneghini, e nella Casa Museo Boschi Di Stefano, la cui genesi ha molte analogie con quella che stiamo narrando.⁷

Luigi e Dominique destinano la collezione «iniziata per caso, senza alcuna



2. La facciata della Fondazione Biscozzi | Rimbaud a Lecce. Fotografia di Dario Borruto.

3. L'edificio della Fondazione Biscozzi | Rimbaud a Lecce prima dei lavori di ristrutturazione.

pretesa né particolare competenza o scopo specifico»,⁸ a Lecce, città con la quale Biscozzi ha contratto un debito di riconoscenza: la sua bellezza lo ha orientato nella prima fase di formazione.

Nel capoluogo salentino inizia pertanto la ricerca di un edificio che possa accogliere le opere, ordinate da un programma museologico elaborato congiuntamente dalla coppia e da Paolo Bolpagni, curatore della collezione e direttore tecnico-scientifico della Fondazione.

La sede è individuata in una timida costruzione, quasi diruta, in prossimità di Porta Napoli. Essa prospetta su una piazzetta triangolare che, intitolata a Giorgio Baglivi, è dominata dalla facciata ideata (1703) da Giuseppe Cino (1645-1722) e terminata (1724) da Mauro Manieri (1687-1743/1744?) della chiesa di Santa Maria della Provvidenza, detta anche delle Alcantarine, dal monastero, distrutto agli inizi dell'Ottocento, che la corredeva.⁹ Sul fronte orientale della piazzetta, al di là del passaggio che la salda a piazza Cloe Elmo, si innalza un edificio a due piani, i cui muri allattati a calce denunciano un recente accurato restauro, curato dagli architetti Fabrizio e Marco Arrigoni di Viareggio.¹⁰ L'edificio è conforme a un tipo edilizio ricorrente a Lecce, nel quale l'abitazione, al primo piano, convive con un'attività artigianale (nel caso specifico una tipografia), cui è riservato esclusivamente il piano terra, che non ha collegamenti verticali diretti con il piano domestico. Per transitare dall'uno all'altro è necessario uscire nella corte, dove, addossate al muro perimetrale, si snodano due rampe di scala, il cui pianerottolo di arrivo a mignano è sorretto da una muscolare mensola con un mascherone apotropico. La trasformazione di questa unità edilizia in Fondazione-Museo (con inaugurazione avvenuta il 2 marzo 2021) ha richiesto l'inserimento di una nuova scala posta all'interno. Allogata in un cavedio perimetrale, illuminata dall'alto, la scala prende le mosse da un gradone di pietra a lastra, incastrato

in un setto murario che, issato su uno zoccolo a risega, schermo la biglietteria. Da lì parte la rampa di invito a quattro gradini, compattati in un unico volume plastico. Il misurato equilibrio omaggia le armoniose invenzioni con cui Carlo Scarpa (1906-1978) seppe tradurre in poesia la prosaica funzionalità delle scale del negozio Olivetti a Venezia (1958) e del Museo di Castelvecchio a Verona (1964). Una snellissima asta di ferro patinato si innesta tra il pianerottolo d'avvio e la rampa di invito; essa è agganciata dal guizzo avvolgente di una barra piatta di ferro brunito, che configura il corrimano. Questo snodo distributivo è risolto con pungente eleganza, tutta modulata dal contrasto tra la gagliarda materialità della pietra compattata e l'esilità dei rarefatti inserti in ferro, che adattano la trasparenza a schermo spaziale. La trasparenza è convocata anche a smembrare i gradini della scala nuova, ricondotti a un nudo parallelepipedo di pietra, incastrato alle estremità nelle pareti. I vuoti intercalati ai gradini diventano dispositivi di diffusione luminosa. Il corrimano, ispirato a quelli dei palazzi rinascimentali fiorentini (Medici, Strozzi, Gondi etc.), è incassato in un'asola scavata nel sodo murario, dentro la quale corre una piattina di ferro che fa le veci del rocco allungato di pietra serena del modello rinascimentale. L'aerea trama lineare degli elementi di ferro brunito riquadra i pannelli espositivi, modella i supporti delle opere e gli infissi, sottolinea i varchi tra le sale e configura i corrimani. È essa stessa un'opera d'arte che, mentre istituisce una continuità percettiva tra gli ambienti, instaura un'intima risonanza tra le opere e l'allestimento.

L'edificio della Fondazione ha una pianta allungata assimilabile a un rettangolo con i lati lunghi irregolari. Il fronte sulla piazza è ridefinito dall'intervento degli architetti Arrigoni, facendo emergere un'aggregazione di volumi semplici, a loro volta smembrati in piani che, distinti da lievi aggetti, sono tutti ugualmente allattati, secondo l'edilizia consuetudinaria del luogo. Il nitore delle superfici esalta l'astrazione geometrizzante cui i progettisti fanno ricorso per non cadere nel tranello del mimetismo pittoresco e nel folklore della chimerica spontaneità costruttiva. Un sottile filo storicista percorre la concezione del progetto e omaggia gli esperimenti delle avanguardie storiche europee. In particolare la lezione di Theo van Doesburg, di Jacob J.P. Oud, di Gerrit Thomas Rietveld, in definitiva del gruppo De Stijl, le cui sperimentazioni architettoniche ed espositive ancor oggi irradiano vitalità. La parte di sinistra del fronte è padroneggiata da un avancorpo a base quadrata, modulato da reiterati quanto lievi aggetti e rientranze. Il suo cospicuo e regolare spessore murario fa sospettare una vecchia torre (forse un residuo dell'antico convento delle Alcantarine), inglobata nella costruzione più recente. I piani di questa parte di facciata, accordati da sapienti dissonanze, sono vergati da due riquadri ciechi di antiche finestre murate, enfatizzate da risoluti scuretti perimetrali, dal vano verticale e traforato della porta, corredata da un riquadro lucifero soprastante che, privo di infisso, assume a sua volta l'evidenza di un piano a incasso. Nella trama dei piani incastrati, rarefatti inserti lapidei sottolineano le linee orizzontali: quattro sinuose mensole di pietra sorreggono una cornice lievemente modanata, su cui grava, con modesto sporto, un piccolo parallelepipedo angolare. Il profilo sommitale del corpo a torre è rimarcato da una risentita cornice marcapiano che, mentre denuncia la quota del solaio della terrazza di copertura, imprime dinamismo alla scomposizione impressa al blocco murario, i cui spigoli sono intaccati da due maschere apotropaiche. A contrasto del pieno di sinistra la porzione di destra della facciata articola il vuoto della corte su due profondità. Anteriormente si dispiega la quinta muraria che chiude il cortile; alle sue spalle si assesta la facciata del piano superiore, che sopravanza il colmo del muro di cinta e conclude il vacuo della corte. Anche qui abili scomposizioni squadernano i piani che, successivamente incastrati, marciano la propria autonomia. Perfetti nella cadenza e nel dettaglio plastico, conferiscono un composto dinamismo all'edificio. Piccole mensole semplificate coronano la quinta muraria del cortile



e sostengono un passaggio sommitale, rimarcato da una cornice sgusciata e schermato da una spoglia balaustra ad aste di ferro. A sottolineare la gerarchia degli elementi di facciata, tra le mensole stilizzate si stacca una turgida

4. Il 'Cortile dell'arancio amaro' della Fondazione Biscozzi | Rimbaud a Lecce. Fotografia di Dario Borruto.

5. La sala di lettura della Fondazione Biscozzi | Rimbaud a Lecce (in primo piano un'opera di Piero Dorazio, *Gemelli*). Fotografia di Dario Borruto. © Piero Dorazio, by SIAE 2022.

6. L'ingresso al vano scala della Fondazione Biscozzi | Rimbaud a Lecce. Fotografia di Dario Borruto.





mensola intagliata in risentito aggetto, che richiama lo sguardo sull'asse del soprarco del portale di ingresso, inciso nello spessore dell'intonaco.

La scomposizione geometrica, che riformula l'impaginato dell'edificio, disciplina anche il lastricato in chiara pietra di Soletto del cortile, dove minute beole poligonali sono disposte a *opus incertum*, con le fughe ortogonali intercalate da diagonali che, mentre impediscono lo slittamento delle lastre, ne dinamizzano l'assetto. Questo sistema pavimentale è replicato nella corticella posteriore. Dotata di una lineare seduta in pietra, leggermente staccata dal suolo da un profondo scuretto, la piccola corte è reclusa da luminose pareti a lastre lapidee regolari, che denunciano la nuova fattura. La sua originaria destinazione di orto-giardino è affidata a un albero di arancio amaro, che cresce su un quadrato erboso, ritagliato nella pavimentazione. Le due corti, anteriore e posteriore, opposte e comunicanti attraverso i vani voltati a stella del piano terra, erano, e sono, un efficace dispositivo di ventilazione naturale, che è stato mantenuto e riattivato. Il lastricato di pietra di Soletto si estende anche alle sale interne, destinate alla biglietteria con *bookshop*, alla biblioteca, a un'aula didattica, allo spazio per mostre temporanee, ai depositi e agli annessi di servizio. In questi ambienti le lastre pavimentali, di tre altezze diverse alternate in filari, sono disposte con fughe regolari parallele. La finezza di trattamento del lastrico lapideo, cui è percettivamente affidata la continuità spaziale di tutto il piano terreno, è un omaggio squisitamente mediterraneo e ideale alle fantasiose variazioni geometriche con cui l'architetto greco Dimitris Pikionis (1887-1968) reinventò (1954-1958) i memorabili sentieri lapidei che ascendono al Partenone.

7. La scala della Fondazione Biscozzi | Rimbaud a Lecce. Fotografia di Dario Borruto.

8. La sala d'accoglienza dell'esposizione permanente della Fondazione Biscozzi | Rimbaud a Lecce (in primo piano *Impasse sans images* di André Lansky, sul fondo *Giotto giallo e verdame* di Vittorio Martino). Fotografia di Dario Borruto. © André Lansky, Vittorio Martino, by SIAE 2022.

9. L'esposizione permanente della Fondazione Biscozzi | Rimbaud a Lecce (in primo piano *Filtro* di Francesco Lo Savio, sul fondo *Oracolo di Chelsea Hotel* di Pietro Consagra). Fotografia di Dario Boruto. © Pietro Consagra, by SIAE 2022.

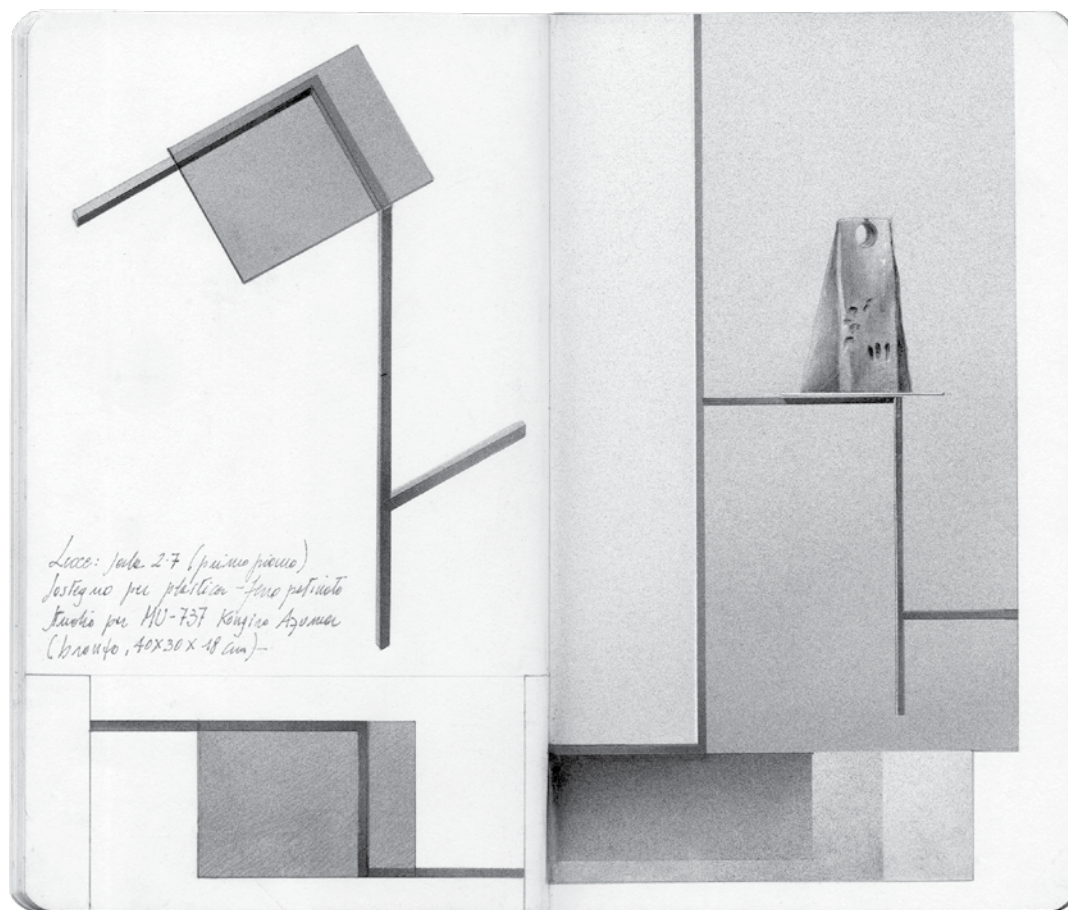
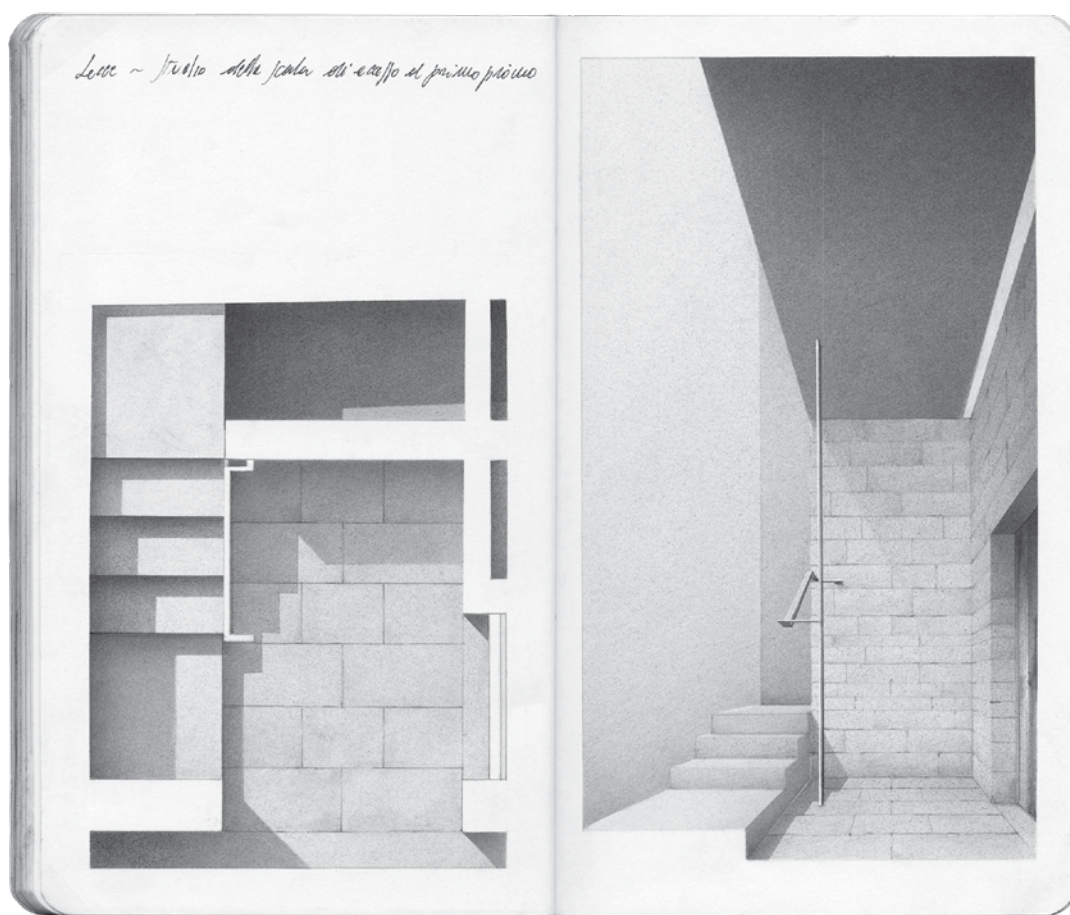
nella pagina seguente:

10. La nuova scala interna della Fondazione Biscozzi | Rimbaud a Lecce. Arrigoni Architetti, dai *quaderni neri*.

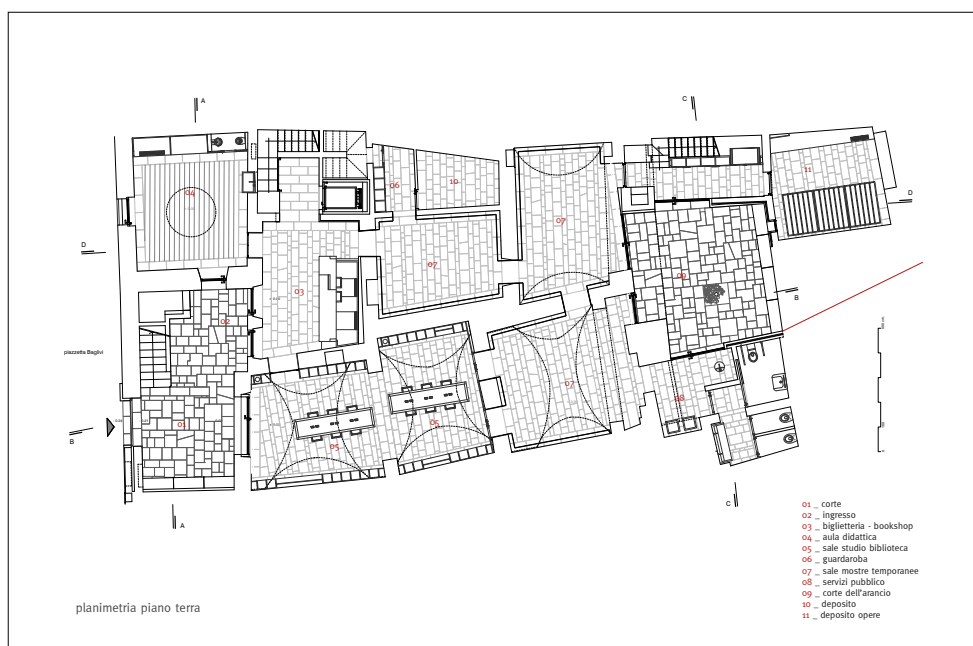
11. Kengiro Azuma, *MU 737*, studio del sostegno Arrigoni Architetti, dai *quaderni neri*.



Il ricorso alla scomposizione in piani dei volumi, che configura l'edificio della Fondazione, dichiara il rifiuto dei progettisti di nostalgie folcloriche e di monumentalità, pretese che sarebbero in obiettivo contrasto con le affabili dimensioni dell'edificio, con la sua ferilità costruttiva e, non da ultimo, con la natura felicemente rapsodica della collezione. L'attitudine compositiva che guida il restauro architettonico si rispecchia nel garbo sofisticato dell'allestimento delle dodici sale espositive.¹¹ Ideati entrambi dagli architetti Fabrizio e Marco Arrigoni, i due processi procedono di pari passo, attribuendo consistenza spaziale alla filigrana museologica elaborata congiuntamente da Paolo Bolpagni e dai coniugi committenti. Il percorso espositivo si dipana ad anello, seguendo un filo latamente cronologico, che accosta spazial-



12. Planimetria del piano terra. Disegno di Arrigoni Architetti.



mente le opere sulla base di dichiarate o evocate appartenenze a specifici movimenti e correnti. Le opere, prevalentemente quadri in genere di medie dimensioni, godono di uno spazio espositivo allargato. Non rammemorano affatto una quadreria borghese, come probabilmente era la collezione negli anni milanesi, ma dichiarano inequivocabilmente la natura di pubblica galleria. Il visitatore deve avere l'agio di osservare ogni singola opera senza interferenze né rumori semantici. Ma al tempo stesso gli è concessa la possibilità di confrontare, ad adeguata vicinanza, le opere tra di loro, anche quelle collocate nelle sale precedente e successiva. Questa opzione comparativa, che aiuta l'apprezzamento critico, è assicurata dalla serrata concatenazione visiva tra le sale, ottenuta operando meditati tagli nei muri divisorii e creando mirate infilate prospettiche, che dilatano percettivamente i singoli ambienti, di dimensioni domestiche. Le scatole murarie sono dissimulate da pannellature bianche che, riquadrate da cornici di ferro bruno, mettono in scena una sequenza variabile di piani e contribuiscono a porre in risalto le vaghissime volte a stella di copertura, virtuosismo costruttivo salentino. Le pannellature espositive supportano anche i dispositivi di illuminazione artificiale, che concorrono con la luce naturale alla perfetta godibilità delle opere e degli ambienti. Le finestre sono sapientemente ritagliate in funzione dell'illuminazione ma anche del piacere della veduta esterna: quadri mutevoli che si aggiungono ai quadri immutabili. Un'aerea trama lineare è tessuta dagli elementi di ferro bruno che riquadrano i piani espositivi, modellano i supporti delle opere plastiche, conformano gli infissi, sottolineano i varchi tra le sale e configurano i corrimani. Essa stessa è un'opera d'arte che assicura la fluidità percettiva tra gli ambienti e sigilla l'intima risonanza tra le opere e l'allestimento, tra i collezionisti e i loro sensibili interpreti.

Note

¹ Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone, vol. I (Il Zibaldone Quaresimale. Pagine scelte a cura di Alessandro Perosa), The Warburg Institute, London 1960, pp. 23-24, dove il Rucellai elenca anche i nomi «de' migliori [sic] maestri» di scultura, pittura, tarsie e commessi, dei quali possiede opere.

² Il fedecommesso, abolito già dalla Rivoluzione francese, in Piemonte fu cassato dal Codice Civile nel 1865. Esso è uno strumento giuridico con cui le potenti schiatte italiane (ed europee) in età moderna tentano di conservare integro il patrimonio immobiliare, quello fondiario e le collezioni. La pubblici-

stica sull'argomento è vastissima, pertanto mi limito alla voce in *Enciclopedia del Diritto* (EDD), vol. XVII, Giuffrè, Milano 1968, p. 103; si veda anche G. Rossi, *I fedecommissi nella dottrina e nella prassi giuridica di ius commune tra XVI e XVII secolo*, in <<https://www.academia.edu>> (consultato il 3 novembre 2022).

³ La citazione è tratta da L. Biscozzi, *Pro/Memoria*, in R. Lacarbonara, a cura di, *Fondazione Biscozzi | Rimbaud. La collezione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2020, p. 19.

⁴ *Ibi*, p. 23.

⁵ La definizione, ormai corrente per il XX secolo, è tratta da Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Milano 1995; ed. orig. *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Random House, New York 1994.

⁶ Sull'uso degli aggettivi moderno e contemporaneo nella storiografia artistica si veda P. Bolpagni, *Alle origini del contemporaneo. Le ultime acquisizioni della Collezione Biscozzi Rimbaud: Martini, de Pisis, Veronesi*, in Lacarbonara, *Fondazione Biscozzi | Rimbaud. La collezione* cit., pp. 11-12.

⁷ Una vicenda collezionistica del Novecento italiano che trova analogie con la nostra, non fosse altro che per la comune origine lecce-

se dei due collezionisti, ha infatti come protagonista anch'essa un colto e appassionato leccese, l'ingegnere Amedeo Lia (Presicce 1913 – La Spezia 2012), che trascorse la vita alla Spezia, dove accumulò un cospicuo patrimonio e una variegata collezione d'arte, con cui onorò la città che lo aveva accolto, fondando (1996) il Museo Lia della Spezia.

⁸ *Ibi*, p. 23.

⁹ Su Giuseppe Cino e la chiesa in questione vedi R. Poso, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI), vol. XXV, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1981, anche *online*.

¹⁰ Il termine allattato è correntemente adottato nel linguaggio di cantiere salentino e indica i muri pitturati annualmente a latte di calce.

¹¹ Sui concetti di allestire e di mostrare si vedano F. Dal Co, *Mostrare, Allestire, Esporre*, in S. Polano, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano 1988, in part. pp. 12-13; S. Polano, *Mostrare. Pretesti e trascrizioni*, in *ibi*, pp. 37-53; A. Huber, *Branding Fondazione Praga. Una collezione di strategie*, in M. Doimo, M. Pogacnik, a cura di, *Fare mostre. Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, MIM Edizioni / IUAV, Milano-Udine 2020, pp. 43-59.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI DICEMBRE 2022
DALLA TIPOGRAFIA ABC DI CALENZANO (FIRENZE)
PER CONTO DI
EDITORIALE LE LETTERE