

CRITICA D'ARTE

23-24

NONA SERIE - ANNO LXXXII - TRIMESTRALE - N. 23-24, luglio-dicembre 2024





Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS
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 LXXXII
n. 23-24, luglio-dicembre 2024

Direzione e proprietà
Edizioni Fondazione Ragghianti
Studi sull'arte - ETS
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
Adriano Amendola, Gianluca Belli,
Claudia Bolgia, Cristina Casero, Marco
Collareta, Cristiano Giometti, Francesco
Gurrieri, Mattia Patti, Chiara Savettieri,
Michele Tomasi, Annalisa Viati Navone

Executive editor
Giorgia Gastaldon

**Revisione linguistica degli abstracts
in inglese**
Caterina Guardini

Segreteria
Laura Bernardi

Comitato scientifico
Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni,
Julia Barroso, Johannes Beltz, Fabio
Benzi, Andrea Branzi †, Marco Brizzi,
Giorgio Busetto, Antonino Caleca,
Francesco Paolo Campione, Richard
Yerachmiel Cohen, Lorenzo Cuccu,
Gigetta Dalli Regoli, Enrico Maria
Dal Pozzolo, María 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, 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 € 45,00 - Estero € 60,00
Prezzo di ogni fascicolo doppio:
Italia € 85,00 - Estero € 105,00
Abbonamento annuo:
PRIVATI
Italia € 125,00 - Estero € 160,00
ISTITUZIONI
Italia € 165,00 - Estero € 198,00

CRITICA D'ARTE

nuova serie

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

Hanno collaborato a questo numero

Paola Betti, Antonella Capitanio, Mattia Ciani, Marco Collareta, Martina Corgnati, Francesca Funis, Raffaele Piero Galli, Beatrice Lampariello, Alessandro Leri, Ilia Rodov, Chiara Savettieri, Anna Saviano, Michele Tomasi, Carolina Trupiano Kowalczyk, Simona Vergassola, 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'IVA di questa rivista è condensata nel prezzo di vendita ed è assolta dall'editore ai sensi dell'art. 01/00, D.M. 9 aprile 1993.

ISSN 0011-1511

La nona 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, note a piè di pagina escluse, 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, note a piè di pagina escluse, con un massimo di cinque immagini). La rivista inoltre accoglie, nella sezione *Osservatorio*, proposte di interventi su temi di politica e attualità culturale, universitaria, attività espositiva, 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.

Sono accettati 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 corredate da nome e cognome, qualifica, breve biografia e indicazione dell'eventuale afferenza e dei principali argomenti di ricerca dello/a scrivente. Il Comitato editoriale esaminerà le proposte pervenute a 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 d'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*.

«Critica d'Arte» è rivista di classe A per l'area disciplinare 08/E2 (Restauro e Storia dell'architettura).

I libri di cui gli autori o gli editori intendano 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: «Israelites crossing the Red Sea», Hispano-Moresque Haggadah, Spain, 1275-1325, London, British Library, Or. 2737, fol. 86v.

CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

nuova serie

indice

saggi

- | | |
|-----|---|
| 5 | Editoriale |
| 7 | L'oratorio di Sant'Andrea in Casanova:
i recenti ritrovamenti pittorici e documentari.
Osservazioni preliminari
<i>Martina Corgnati - Alessandro Leri</i> |
| 25 | Jacometto Veneziano <i>ante</i> Vittore Carpaccio.
Affinità tecnico-stilistiche e nessi critici
<i>Carolina Trupiano Kowalczyk</i> |
| 45 | La chiesa romanica di San Pier Scheraggio
nei progetti dei Medici
<i>Francesca Funis</i> |
| 63 | Il riscoperto disegno preparatorio
del <i>Giudizio Universale</i> di Ercole Ramazzani e
alcuni confronti con la pianta di Arcevia
dell' <i>Historiarum libri duo</i> di Pietro Ridolfi
<i>Simona Vergassola</i> |
| 77 | Ancora su Giovanni Coli e Filippo Gherardi
<i>Paola Betti</i> |
| 95 | Osservazioni su alcune fonti figurative di
Giovanni Camillo Sagrestani
<i>Mattia Ciani</i> |
| 105 | «Così a volte guardo con occhio archeologico
le città moderne». <i>L'insula</i> nella ricerca di Aldo Rossi
(1968-1977)
<i>Beatrice Lampariello - Anna Saviano</i> |
| 123 | The <i>Index of Jewish Art</i> , I:
Iconographic Repertory and Ethnic Art
<i>Ilia Rodov</i> |



FONDAZIONE
CENTRO STUDI
SULL'ARTE
LICIA E CARLO LUDOVICO
RAGGHIANTI - ETS

note

137 Gentile da Fabriano. Lettera di congedo
Raffaele Piero Galli

145 Biblioteca

osservatorio

153 La rivincita delle dimenticate. Considerazioni
attorno a *Roma pittrice*
Chiara Savettieri

Editoriale

Brillantemente avviata con il giovanile saggio su *I Carracci e la critica d'arte*, la distinzione tra ciò che è arte e ciò che non è arte nell'espressione visiva o figurativa che dir si voglia costituisce il filo portante del pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti. Se le sue origini vanno ricondotte alla distinzione tra poesia e non poesia proposta da Benedetto Croce, i suoi sviluppi trovano un'importante conferma nonché uno stimolante incentivo all'approfondimento nella distinzione operata da Julius von Schlosser tra stile e linguaggio in seno alla storia dell'arte. Attraverso questo concreto filtro ermeneutico, Ragghianti accede ai risultati migliori della grande Scuola di Vienna, identificati da lui, più che con l'opera da tempo ammiratissima anche in Italia di Franz Wickhoff, con quella tanto più filosoficamente fondata di Alois Riegl. È sul fitto e dinamico intreccio tra suggestioni riegliane e suggestioni crociane che nasce e cresce nel Nostro un modo di confrontarsi con l'arte e la sua storia che ha ancora molto da dire a quanti continuano a credere nell'utilità d'interrogarsi su quel che vanno facendo.

La riflessione di Ragghianti intorno alla natura propriamente linguistica dell'operare artistico fornisce la solida base di ogni ulteriore considerazione. Più che un'eredità della teoria classica dell'*ut pictura poesis*, va ravvisata in essa la ripresa della teoria medievale del 'visibile parlare', ovviamente spostata dal tradizionale orizzonte comunicativo al nuovo orizzonte espressivo. Sta di fatto che nell'ottica ragghiantiana esigono pari attenzione non soltanto le arti imitative, ma anche quelle astratte. O meglio, costituiscono motivo d'eguale interesse tutti quei dati di «forma e colore, sul piano o nello spazio», che sono riconoscibili come prodotti dell'uomo anziché della natura.

Se non è difficile riconoscere l'impatto di Riegl in questo chiaro superamento delle remore di Croce nei riguardi, per esempio, dell'architettura, il simmetrico e non meno importante impatto di Croce su un *punctum dolens* della visione di Riegl si registra nel radicale rifiuto ragghiantiano di ogni preconfezionata necessità storica. Come il filosofo napoletano distingue in Hegel ciò che è vivo da ciò che è morto, così lo storico lucchese fa sua l'ampiezza di raggio del suo ammirato faro viennese senza per questo cadere nella trappola di un'idea di sviluppo che rischia di non lasciare spazio alla libertà dell'individuo. Il parallelismo con un allievo diretto di Schlosser, Ernst H. Gombrich, risulta al riguardo evidente. Per entrambi gli storici, l'artista opera non come cieco strumento di forze razziali, nazionali, religiose etc., ma come uomo cosciente che responsabilmente si confronta con ciò che l'ha preceduto, con ciò che vede intorno a sé, con ciò che si aspetta che il mondo diventi. Ogni momento è il momento tragico della scelta, e nella storia c'è posto sia per chi ha futuro sia per chi non ne ha.

Quanto appena detto ha evidentemente molto a che fare con la personale vicenda umana di Ragghianti, ma interessa ora soprattutto per meglio intendere la distinzione tra ciò che è arte e ciò che non è arte, dalla quale siamo partiti. Mentre infatti ciò che è arte coincide in larga misura con l'originalità stilistica di un dato artista, il fatto che tale originalità stilistica eserciti o non eserciti un qualche influsso sul fare arte di uno o più altri artisti va imputato al giudizio storico su questi ultimi e non al giudizio estetico sul primo. Permane insomma in Ragghianti, non meno che in Croce, una latente tensione tra arte e storia, fastidioso residuo dualistico per i più zelanti adepti dello

storicismo hegeliano, fresca boccata d'aria, invece, per quanti intendono la ricerca storica come imparziale rendiconto di 'ciò che propriamente è accaduto'. Cercheremo di segnalare in un prossimo editoriale alcune positive conseguenze di un simile atteggiamento critico, oggi così palesemente minoritario nell'ecumene degli studi.

Marco Collareta

L'oratorio di Sant'Andrea in Casanova: i recenti ritrovamenti pittorici e documentari. Osservazioni preliminari

Martina Corgnati, Alessandro Leri

*Ornatrice templi tu scis tribuendo decorem...
ornatum quia te decet esse per usum
(Ancella che adorni il tempio, tu sai qual è il
tuo compito dispensando bellezza)*
Ariberto di Intimiano¹

L'architettura dell'oratorio

L'oratorio di Sant'Andrea in Casanova è situato sulla riva sinistra del lago di Como, fra Argegno e Menaggio, nella piana di Casanova o Canova, alle falde meridionali del Monte Galbigo nel territorio dell'odierno comune di Tremezzina.

Si tratta di un piccolo edificio a navata unica, lungo poco meno di dodici metri² e orientato, con una qualche approssimazione, est-ovest, distante circa mezzo chilometro dalla parrocchia di Santo Stefano posta al centro di Lenno, oggi frazione di Tremezzina ma un tempo centro principale e sede della pieve. Sul lato orientale della chiesa si apre un'unica abside semicircolare, decorata all'esterno da una fila continua e aggettante di semplici archetti formati da piccoli conci di pietra e collocati su mensole a tronco di piramide appiattita, mentre sull'angolo settentrionale della facciata si innalza un campanile alto e sottile, dalle forme tipicamente romaniche (figg. 1-2).³ Nella stessa zona non sono infrequenti strutture simili, con campanili addossati o compresi nelle facciate di edifici medio-piccoli, come San Martino a Piuro, Santi Cosma e Damiano a Corogna di Albavilla e Sant'Eufemia di Incino d'Erba.⁴ Probabilmente contemporaneo e quasi identico a quello di Sant'Andrea, ma posto all'esterno della struttura in corrispondenza dell'angolo nord-est, è il campanile della chiesa di Santa Maria di Loppia presso



1. Oratorio di Sant'Andrea in Tremezzina, lato meridionale. Fotografia di Alessandro Leri, 2023.

2. Oratorio di Sant'Andrea in Tremezzina, facciata e campanile. Fotografia di Alessandro Leri, 2023.

Bellagio,⁵ oggi compresa nel giardino di Villa Trivulzio, ma un tempo annessa a un monastero femminile.⁶

La chiesa di Sant'Andrea presenta due ingressi, posti rispettivamente sul lato occidentale e su quello meridionale, entrambi sollevati dal piano di calpestio da un gradino di pietra e sormontati ciascuno da un architrave in granito.⁷ Quello collocato sul lato meridionale è nobilitato da conci disposti in modo da formare un piccolo arco e da delimitare una lunetta, un tempo decorata.⁸

Intorno alla chiesa si apre un piazzale, oggi lastricato, utilizzato tradizionalmente come area cimiteriale; questo spiega la presenza di reperti ossei (teschi), posti in corrispondenza di una finestra rettangolare aperta a sud e oggetto di un particolare attaccamento e devozione popolare.⁹

Il paramento murario è in *opus mixtum*, con abbondante presenza di pietra di Montrasio, grossolanamente squadrata in conci irregolari allineati su tracce segnate nella malta, ma anche di tufo, facile da lavorare e relativamente poco costoso.¹⁰

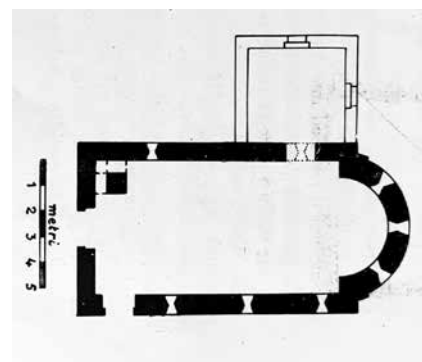


3. Frederick Juengling (Lipsia, 1846 - New York, 1889), in «L'Illustrazione Italiana», 1878.

Le aperture, non tutte coeve alla costruzione, consistono nei due ingressi menzionati e, sul lato meridionale, di tre monofore ad arco e due finestrelle rettangolari collocate più in basso, una delle quali consente di vedere dall'esterno i teschi. La parete settentrionale invece, come di consueto, è interrotta da un minor numero di aperture per proteggere l'edificio sul lato esposto a monte; adesso, infatti, vi si trova un'unica monofora vicino all'angolo occidentale, mentre in origine ne esisteva una seconda, tamponata nella prima metà del XVIII secolo in occasione della costruzione di una piccola sacrestia, sporgente dal perimetro originario della chiesa (fig. 4).¹¹

Nell'abside si aprono tre monofore, con doppio strombo obliquo e ghiera formata da conci di pietre grandi e regolari. Nella parete sovrastante si trova un piccolo oculo posto in corrispondenza del colmo del tetto.

L'interno, coperto a capriate sostituite più volte nel corso del tempo, presenta una divisione fra presbiterio e navata costituita da un gradino e da due moderne lastre in granito (fig. 5); l'abside e l'arcone orientale sono nudi, con



4. Oratorio di Sant'Andrea in Tremezzina, pianta, da M.C. Magni, *Architettura romanica comasca*, Ceschina, Milano 1960.



5. Oratorio di Sant'Andrea in Tremezzina, interno prima del restauro. Fotografia di Alessandro Leri, 2023.

6. Oratorio di Sant'Andrea in Tremezzina, fascia di affreschi medievali visibile prima del restauro. Fotografia di Alessandro Leri, 2023.



pietre a vista e la calotta ricoperta di intonaco grigio, mentre le altre pareti conservano due importanti strati di affreschi sovrapposti, riportati alla luce da diverse campagne di restauro, l'ultima delle quali iniziata nell'autunno 2024.¹²

Un frammento di questi dipinti era già stato rinvenuto nell'intervento conservativo del 1934 quando, sulla parete meridionale in prossimità dell'angolo sud-est, era stata liberata una prima striscia di intonaco decorato con quattro figure di sante a mezzobusto, disposte in sequenza continua ad altezza d'uomo e sormontate da un'ulteriore fascia dove era visibile la base di una colonna tortile (fig. 6). Già questo primo elemento lasciava presagire che altri affreschi si trovassero nascosti sotto al brutto rivestimento color senape steso a conclusione di quel restauro, come in effetti è stato recentemente dimostrato. Si tratta di una decorazione significativa e relativamente anomala nel panorama della pittura murale comasca, di cui si propone qui una prima analisi critica e contestualizzazione storica, suffragata dalla documentazione inerente alle visite pastorali, studiata di recente da Alessandro Leri.



7. Affreschi di Sant'Andrea, ghiera a dentelli opposti, particolare. Fotografia di Alessandro Leri, 2023.

Gli affreschi: lo stato dell'arte

Come si è già detto, prima dell'attuale restauro l'unica porzione di affresco medievale visibile era disposta lungo una fascia di intonaco sottile,¹³ posta al di sopra del paramento murario di cui costituiva il secondo strato di copertura.¹⁴ Essa recava l'immagine di quattro sante con grandi aureole rotonde collocate in clipei, a loro volta inseriti in ghiera tricolori a dentelli opposti (fig. 7),¹⁵ collegate l'una all'altra da un elemento nastriforme e da triangoli di risulta decorati ciascuno da tre foglie a cuore col vertice rivolto verso gli angoli. In un solo punto, sopra alle figure, emergeva un frammento approssimativamente rettangolare, la base di una colonna tortile pertinente a un'altra scena evocativa forse, di un ciclo narrativo.

Questo piccolo affresco non aveva specialmente attirato l'attenzione storico-critica; dopo coloro che avevano accennato solo all'architettura dell'ora-

torio,¹⁶ si occupava per primo degli affreschi Oleg Zastrow nel 1982, ritenendoli coevi alla costruzione e quindi eseguiti entro l'XI secolo, anzi fra gli esempi più antichi di pittura murale del territorio.¹⁷ Tornando sull'argomento l'anno successivo, lo studioso descriveva le immagini in maniera più dettagliata, aggiungendo che «le linee dei volti, delle capigliature e delle scollature delle vesti sono tracciate con tratti fortemente calligrafici, molto precisi ed eseguiti con notevole decisione e sicurezza [...] va annotata la singolarità di questo fregio, con clipei includenti busti di sante, a cui non fa riscontro diretto, iconograficamente, nessuna analoga testimonianza esistente nel territorio [...] Insolita e pregevole l'esecuzione dei volti [...] per nulla accomunabili a più tarde espressioni di modi pittorici nel territorio, i quali saranno influenzati da nuove ondate di forme bizantine».¹⁸ Considerata anche la prevalenza di tinte luminose, rossicce, gialle, aranciate, con lumeggiature bianche e nere, Zastrow qualificava il contesto «sensibilmente aulico e per nulla tardo, forse non posteriore al primo scorcio del secolo XI».¹⁹ Un'ipotesi che, lo studioso ne era ben consapevole, avrebbe portato a una necessaria retrodatazione dell'intera chiesa.

Nel 1994 Saverio Lomartire dedicava alcune righe agli affreschi di Sant'Andrea nell'ambito della sua comprensiva panoramica sulla pittura in Lombardia,²⁰ definendoli una teoria di busti di santi entro clipei ma «con perdite così gravi che si può solo congetturarne una collocazione ancora entro il XII secolo»,²¹ e proponendo anche, per la fascia superiore istoriata, un paragone con il frammento pittorico di Santa Maria in Monticello ad Arsago Seprio.

Infine Fabio Scirea, nel suo repertorio di elementi decorativi della pittura lombarda, individuava nell'oratorio lariano tre elementi aniconici interessanti: la colonna a torciglione, le ghiere tricolori a dentelli opposti,²² e i cuori, o meglio le fogliette cuoriformi, in triangolo di risulta; a suo parere l'esecuzione degli affreschi andava collocata appena dopo la costruzione della chiesa, quindi intorno alla metà o comunque entro la fine dell'XI secolo.

L'ultima campagna di restauro, ancora in corso, oggi permette invece, anzi impone, di aggiornare queste poche riflessioni. Infatti, l'eliminazione dell'intonaco moderno intorno al frammento già noto e sull'intera parete meridionale ha evidenziato la presenza di altri elementi architettonici posti su una fascia più alta, fra cui colonne, forse un altare, e, ancora più in alto, fra le monofore, di altre scene dipinte, di cui due si leggono con maggiore chiarezza: la prima comprende due figure, poste sullo sfondo di una fascia colorata ocra-arancio. Una di loro è una monaca mentre l'altra un santo o una santa dagli abiti sontuosi, che solleva una mano con gesto monitorio in direzione di un elemento circolare che potrebbe essere un mostro o un serpente. Più a oriente, sopra alle teste clipeate, si nota un'altra scena costituita da due figure femminili che si abbracciano, sormontate da una fascia decorativa a meandro. Una, la più grande, indossa un lungo abito scuro e presenta un volto dai tratti raffinati, con l'arco sopraccigliare unito da un segno diritto e la bocca piccola a cuore, mentre l'altra, più minuta, sembra inginocchiarsi per abbracciarla: una Visitazione?²³ Allo stato attuale dei lavori di restauro è impossibile dirlo, così come è impossibile indovinare il significato dell'altra figura di santa o santo dalle braccia allargate posta più a occidente sulla stessa parete, vicino a una colonna sormontata da un semplice capitello cubico, d'aspetto vagamente 'ottoniano'. Certo, invece, è che la teoria di sante clipeate continua verso occidente, includendo almeno altre due figure, oltre a quelle note, una delle quali oggi amputata dalla finestra rettangolare aperta in un qualche momento successivo alla realizzazione dei dipinti. Le sante si mostrano rigidamente frontali, ieratiche, e sono delineate con un tratto leggero ed elegante.

In corrispondenza di una monofora ad arco lo strato di intonaco affrescoato gira nello strombo, confermando l'anteriorità dell'apertura rispetto agli affreschi e la sua pertinenza alla costruzione originaria. Molto interessanti

gli elementi decorativi qui presenti: alberelli o arbusti delineati da un tratto ocreo, tre per lato, con una sorta di fiore che spunta a destra di ognuno. Si tratta di ornamenti molto particolari che, a nostra conoscenza, non trovano alcun riscontro nell'area e nel periodo considerati, fra XI e XII secolo. La sommità dell'arco è impreziosita da un elemento più complesso ma di difficile lettura a causa delle ampie lacune. Al di sopra della fascia a meandro, a circa 50-60 centimetri di distanza dalle attuali capriate, la decorazione affrescata si interrompe.

Su questo primo strato pittorico, secoli dopo, ne è stato steso un altro su un intonaco più spesso e granuloso,²⁴ costituito dall'imitazione di semplici conci squadrate e, sulla parete occidentale sopra all'ingresso principale, una croce con bracci di lunghezza uguale che si diparte da un piccolo cerchio centrale ed è inserita in un elemento quadrilobato da cui, a sua volta, si allargano sedici raggi guizzanti piuttosto corti. Per fissare questo ulteriore strato l'intonaco affrescato di epoca medievale era stato intensamente picchettato, danneggiando le immagini e rendendone così molto difficili la lettura e l'interpretazione. È probabile che alla fine dei restauri diventi più semplice la comprensione dell'intero ciclo, probabilmente esteso a tutte le pareti della chiesa e all'abside, dove purtroppo è però completamente scomparso.²⁵

Analisi storiche: visite pastorali e restauri

Fra XI e XII secolo il territorio di Lenno, con le sue numerose frazioni fra cui Tremezzina, Ossuccio e Balbiano, è teatro di significative trasformazioni istituzionali e politiche, che includono anche la fondazione di nuove strutture ecclesiastiche e militari. Questi cambiamenti sono almeno in parte dovuti alla sua prossimità con l'Isola Comacina, dove nel 1031 il vescovo di Como, Litigerio, fonda la grande e prestigiosa basilica di Sant'Eufemia,²⁶ in seguito (1169) distrutta dai comaschi nel complicato contesto delle rappresaglie contro Milano e i suoi alleati, dopo il saccheggio di Como e l'occupazione della zona di Borgovico da parte degli isolani nel 1127.²⁷ Rase al suolo alcune fortificazioni, numerose chiese e diversi centri abitati, molti degli importanti tesori che l'isola custodiva vengono messi in salvo sulle sponde occidentali del lago; in particolare le reliquie di sant'Eufemia, trasferite nell'omonima chiesa di Balbiano che per l'occasione assume il nome di Isola,²⁸ e quelle del vescovo Agrippino con relativa lapide.²⁹ Inoltre, probabilmente fra anni Settanta e Ottanta dell'XI secolo, in quota sul fianco meridionale del Monte Galbiga, a circa cinque chilometri dal centro di Lenno, viene fondata l'abbazia di San Benedetto in Val Perlana, la cui struttura architettonica sembra rifarsi a quella di Sant'Eufemia³⁰ o, secondo Monti, di Sant'Abbondio a Como.³¹ A essa viene annesso un monastero, forse di osservanza cluniacense, come sostiene di nuovo Monti,³² mentre in basso, nell'abitato fra Lenno e Ossuccio, negli ultimi decenni del XII secolo sorge un secondo monastero, questa volta femminile, dedicato ai Santi Giovanni e Paolo, Faustino e Giovita delle monache di Campo, situato appunto in località Campo a Tremezzina, dove oggi si trova la villa privata nota come Villa Monastero Pax.³³ Tale monastero si era insediato sulla riva del lago dopo il forzato trasferimento, nel 1169, di un'istituzione preesistente sull'Isola Comacina e menzionata nel 1101 in un testamento.³⁴ L'oratorio di Sant'Andrea sorge a poca distanza, direttamente alle spalle di Campo, sulla strada che porta verso la montagna, a San Benedetto e agli alpeggi: una posizione comoda per monache e monaci, pastori e fedeli, su una via di collegamento fra diverse comunità religiose. L'area è rurale e ricca di sepolture, ancora non studiate; Sant'Andrea, che vi sorge, forse aveva funzione di oratorio più che di chiesa ed era annesso alla pieve o a un monastero. Purtroppo, come accade di frequente, non si dispone di alcuna informazione in merito alla sua origine, ma benché non tutti concor-

dino, il riferimento più plausibile per la struttura architettonica, specie per il campanile, è l'XI secolo. Maria Clotilde Magni, che nel 1960 aveva studiato la chiesa, definiva la sua struttura molto semplice ma più 'libera' rispetto ad altri edifici dell'XI secolo nella zona, come il San Fedelino di Novate e San Martino di Serravalle. Scorsa brevemente la scarsa letteratura di riferimento che, quanto a datazione, oscillava fra seconda metà del XII secolo (Monti)³⁵ e l'anno Mille (Arslan),³⁶ la studiosa, valutando l'equilibrio delle aperture strombate, le proporzioni dell'abside e il campanile che «pare segua la faticosa strada della regolarità», concludeva che «il S. Andrea sia da datare nei primi anni tra il 1025 e il 1050, un momento di grande importanza per l'architettura comasca quando si maturano altre e più complete soluzioni conseguenti a questo momento di fermenti».³⁷

Quest'indicazione appare ancora oggi sostanzialmente plausibile benché le arcatelle dell'abside, aggettanti e disposte in una fascia continua priva di specchiature, non trovino paralleli così precoci e sembrano indicare invece una fase più tarda, certamente non anteriore al XII secolo. Con certezza sappiamo soltanto che nelle visite pastorali Sant'Andrea viene definito «figliale», cioè dipendente in modo diretto dalla pieve di Santo Stefano a Lenno:³⁸ forse però non era sempre stato così. Le visite iniziano nel 1593, quando il vescovo di Como Feliciano Ninguarda si reca a Lenno per una prima ricognizione dei luoghi sacri ivi esistenti.³⁹ Fra essi il prelado visita «l'oratorio o capella antica di santo Fidele detta di S. Andrea. Ha una cappelletta in mezza volta antichissima con alcune figure guaste, con uno altare consacrato aggrandito con tavole alla forma. Il resto è tutto sotto il tetto senz'altro. Ha un campanile con pilastro in chiesa vicino alla porta grande con una campana. Ha due porte, una grande vicina al campanile et una laterale di contro al campanile, sopra la quale di fuori sono fatte le pitture del frontespicio».⁴⁰ L'abside della chiesa era dunque dipinto, così come la lunetta della porta meridionale all'esterno. Purtroppo Ninguarda non si sofferma affatto sul ciclo di affreschi, ma menziona invece la doppia dedicazione dell'oratorio, a San Fedele oltre che Sant'Andrea, eliminata definitivamente a cavallo del XVII secolo. È abbastanza interessante che anche la pieve di Ossuccio, posta a breve distanza, cambi intestatario da San Sisino o Sisinnio a Sant'Agata poco dopo il 1600,⁴¹ più o meno nello stesso momento in cui anche nell'oratorio di Casanova rimane solo la dedicazione a sant'Andrea, protettore dei pescatori, dipinto anche sull'altare di San Benedetto a Civate,⁴² mentre san Fedele, popolarissimo nel comasco, scompare. Peraltro, «l'importanza della festa di Sant'Andrea compare in un calendario liturgico della pieve di Bormio, la cui redazione fu continuata dalla fine del XIV fino al XVI secolo inoltrato».⁴³ Questa indicazione è preziosa anche per i territori più a valle, perché potrebbe costituire la testimonianza di un culto locale o di uno speciale significato attribuito alla data del 30 novembre, la festa di sant'Andrea per l'appunto, che in un dato momento, ma non prima delle soglie dell'Età moderna, si sarebbe affermato anche a Lenno. In ogni caso, il vescovo Filippo Archinti, che visita l'oratorio nel giugno 1600, non menziona più san Fedele ma soltanto l'apostolo Andrea, notando peraltro lo stato di grave degrado in cui versa l'edificio e ordinando che «li muri s'imbianchino et al tetto si facci la soffitta. Alle fenestre si mettano li telari et l'impannate. Si depinga la facciata della Chiesa di rosso con l'immagine del Santo a chi è dedicata».⁴⁴ È possibile che, in risposta a questa disposizione, all'interno venga eseguita la seconda decorazione, a concii squadrati. Nel 1670 però l'arcivescovo Torriani segnala soltanto la mancanza dell'icona, cioè di un'immagine devozionale, senza parlare delle pareti, ma raccomandando di riparare pavimento e coperture, assai male in arnese.⁴⁵ In quei decenni comunque vengono murate anche le finestre ad arco, dato che l'arcivescovo Carlo Stefano Anastasio Ciceri, il 7 settembre 1684, trova un'unica apertura a illuminare l'ambiente⁴⁶ e ordina di aprirne un'altra per fornire aria e luce, necessarie ai muri

neri e ammuffiti dell'interno: «Paretēs parum mundi et nudi (praecipue) ob iniurias temporum».⁴⁷ Questa nuova apertura praticata alla fine del XVII secolo è quindi quella rettangolare in basso, sulla parete meridionale, che taglia gli affreschi antichi (fig. 8).

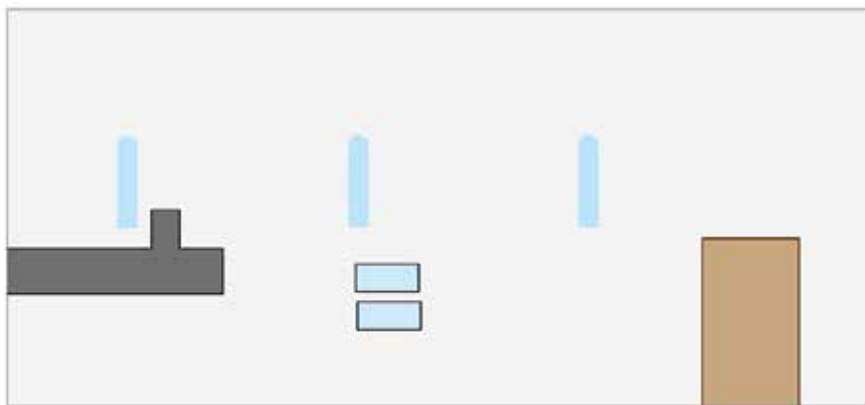
Il 24 luglio 1699 il vescovo Bonesana, constatando il cattivo stato della chiesa, rileva che sotto all'emiciclo dell'abside è contenuta un'immagine di sant'Andrea dipinta su tela e posta entro una cornice di gesso e che l'interno è illuminato da due sole finestre,⁴⁸ probabilmente, cioè, quelle rettangolari. Dopo il 1838 la tela dedicata all'apostolo viene «rinnovata perché del tutto sparuta»,⁴⁹ e sostituita con un'altra, di qualità assai mediocre, tuttora presente all'interno dell'edificio. La sacrestia viene costruita nella prima metà dell'XVIII secolo e la sua esistenza apprezzata dall'arcivescovo Agostino Maria Neuroni, che compie la sua visita il 25 aprile 1752.⁵⁰

Nel 1909 l'oratorio viene dunque vincolato e tre anni più tardi notificato «per importante interesse»; nonostante ciò, nella prima metà del 1934 vi vengono effettuati restauri impegnativi, decisi in autonomia dall'arciprete con l'avvallo sommario del reverendo canonico Baserga, referente per la Curia Arcivescovile,⁵¹ ma senza consultare la Soprintendenza, in quel momento scrupolosamente diretta da Ettore Modigliani. In quest'occasione vengono ripristinate le pareti, rafforzato il campanile e sistemato il piazzale antistante, dove un tempo insisteva l'area cimiteriale ormai abbandonata.⁵² Soprattutto in quegli anni si interviene in maniera radicale sul tetto, sostituendo quasi tutte le travi lignee delle capriate interne, eliminando il plafone che le nascondeva, coprendo gli affreschi esistenti, quelli barocchi a finto bugnato, e riaprendo le aperture originarie, cioè le cinque finestre ad arco tamponate in epoca imprecisata.

Modigliani, però, se ne accorge subito e riprende i responsabili per le scelte fatte, in particolare per l'intonaco: «E come se non bastasse, senza alcuna autorizzazione, si è ridipinto tutto l'interno in modo così volgare e grossolano da parere adatto più che a una semplice e antica chiesa ad una birreria di paese».⁵³ Le risposte del fabbriciere e dell'ispettore ai Monumenti della Provincia di Como⁵⁴ sono di grande interesse perché descrivono nei dettagli i lavori effettuati nell'edificio, il suo stato precedente⁵⁵ e il fatto che, rimuovendo l'intonaco, fosse riemersa la fascia di affreschi medievali con le teste clipeate. Per questo, nell'agosto 1934, il vescovo ordina di «cancellare la decorazione color caffè-latte nel vaso della chiesa e color azzurro e i fronzoli contenuti nell'abside, per essere costituita con una tinta confacente all'antichità del monumento e tale da accompagnarsi ai frammenti di pitture venuti alla luce».⁵⁶

In conclusione: l'oratorio di Sant'Andrea viene costruito, almeno in parte, nell'XI secolo come cella alle dipendenze di un monastero o come oratorio funerario o cappella rurale. La sua prima decorazione, coeva o successiva all'edificio ma eseguita entro il XII secolo, consisteva in un ciclo 'al femminile' dedicato, per quanto si può capire, a sante e monache: un repertorio ico-

8. Rilievo della parete meridionale dell'oratorio di Sant'Andrea. In grigio: affreschi medievali visibili prima dell'inizio dei restauri; in azzurro, con contorno nero: finestre; in azzurro, senza contorno: finestre a monofora; in marrone: porta d'ingresso (scala 1:100).



nografico molto originale non solo nel contesto comasco ma anche ticinese e alto-lombardo.⁵⁷ Qualunque fosse la sua affiliazione originaria, entro il 1593 esso era già sottoposto alla parrocchia di Lenno; nel XVII secolo le finestre ad arco vengono tutte murate e, in momenti diversi, vengono aperte le due rettangolari sulla parete meridionale; contemporaneamente, o forse nel secolo successivo, le travi vengono coperte da un soffitto di malta e l'ambiente decorato con cornici di gesso e affreschi a finto bugnato, elementi cancellati poi nei restauri del 1934.

Gli affreschi di Sant'Andrea in Casanova. Confronti e analisi preliminari

Allo stato attuale è impossibile definire con una qualche attendibilità il contenuto iconografico del ciclo originale dell'oratorio di Sant'Andrea, che rivestiva senz'altro abside,⁵⁸ parete meridionale e controfacciata,⁵⁹ ma che probabilmente si estendeva anche sulla parete settentrionale.

Non vi è però alcun dubbio che vi prevalgano nettamente o esclusivamente le figure femminili: nella fascia inferiore sante a mezzo busto, frontali e nobilitate da clipei rotondi, almeno cinque, e più in alto altri personaggi protagonisti di scene vivaci, sullo sfondo di diversi elementi architettonici posti tutti allo stesso livello, sopra una fascia divisoria rossa e verde; fra essi una colonna tortile (fig. 9), forse la base di un altare, e una colonna con capitello cubico. Fra le sante raffigurate potrebbero trovarsi le cinque vergini sagge della parabola di Matteo,⁶⁰ presenti anche, come nota Lomartire, nella cripta dell'abbazia benedettina di San Pietro a Civate,⁶¹ oppure sant'Eufemia, assai popolare nella zona, o invece le sante Liberata, Faustina e Paola, fondatrici del monachesimo benedettino a Como, le cui reliquie vengono deposte nel duomo della stessa città dal vescovo Rainaldo nel 1082.⁶² In ogni caso, le scene poste nei registri superiori sembrano pertinenti a un ciclo narrativo 'al femminile'; se questa connotazione iconografica verrà confermata alla fine dei restauri, essa costituirebbe un indizio molto forte a favore dell'esistenza di un legame dell'oratorio con un monastero femminile.⁶³ In ogni caso si tratta di un programma assai originale in area lombarda: un'elegante fascia continua di sante clipeate sormontate da un ciclo narrativo.

Teorie di sante, in clipei o a figura intera, si erano viste al piano superiore della torre di Torba⁶⁴ e al San Salvatore di Brescia, ma entrambe sono assai precedenti. Un insieme di figure femminili dipinte si trova anche nell'abside sinistra della vicina chiesa di San Giorgio a Borgovico, oggi ricostruita al Museo Civico di Como, che però Rossino ha convincentemente riferito alla prima metà del XIII secolo (fig. 10)⁶⁵ e che è legato in modo specifico alle reliquie presenti nella chiesa.

Va ricordata invece «la particolare attenzione offerta alle figure femminili di sante»⁶⁶ manifestata da Ariberto di Intimiano con la celebrazione di Aquilina, Nicea, Margherita e Giuditta negli affreschi del Galliano, dove il ciclo narrativo si accompagna a clipei con busti di vescovi fra gli archi delle navate che Marco Rossi ha associato anche ad «alcuni *Santi* affrescati in San Satiro a Milano [...] si potrebbe quindi pensare a un rinnovamento della decorazione del sacello di San Satiro promossa proprio da Ariberto, in occasione della riconsacrazione effettuata probabilmente nel 1036».⁶⁷

Questi grandi testi pittorici, che comprendono anche gli affreschi ottoniani di Sant'Ambrogio a Milano, quasi completamente perduti,⁶⁸ costituiscono l'ideale contesto di riferimento per le decorazioni figurate di Sant'Andrea che, seguendo Zastrow, dovevano dar luogo a un ambiente «sensibilmente aulico».⁶⁹ Non è un caso: anche nelle vicine valli ticinesi si osserva una tenace dipendenza dal contesto milanese che continua fino al XII secolo, come Irene Quadri ha recentemente dimostrato.⁷⁰ In particolare, nell'oratorio lariano si rinvengono una sensibilità analoga a quella evidente sulle pareti di Santa Maria



9. Affreschi di Sant'Andrea, particolare di elemento architettonico con colonna tortile. Fotografia di Alessandro Leri, 2023.

10. Santa, affresco dall'abside sinistra della chiesa di San Giorgio a Borgovico, Como, Musei Civici. Fotografia di Martina Corgnati.

11. Oratorio di Sant'Andrea in Tremezzina, sante clipeate, particolare. Fotografia di Alessandro Leri, 2023.



Assunta a Sorengo o nella chiesa dei Santi Gervasio e Protasio di Cadempino, entrambe erette nel luganese e caratterizzate da intensi legami con Milano.⁷¹ Anche a Sant'Andrea va infatti segnalata la sottile ma significativa affinità con il programma del Galliano: sulla parete meridionale si individua infatti una simile disposizione a fasce sovrapposte, probabilmente quattro, di cui lo zoccolo è completamente perduto,⁷² sormontato dalle sante clipeate, a loro volta sovrastate da scene narrative, inquadrare da cornici e da elementi architettonici e concluse da una fascia a meandro, proprio come al Galliano. I volti, quando ancora leggibili, sono ovali, marcati da un tratto di contorno scuro, netto ma sottile, gli occhi grandi, espressivi e rotondi, eleganti tratti curvilinei per le sopracciglia, il naso a canula, diritto, che termina con due rigonfiamenti simmetrici per le narici, e la bocca minuta, a cuore (fig. 11). Caratteristica è anche la punta che il velo delle sante delinea al centro della loro fronte, quasi ad 'arco carenato': una terminazione molto pronunciata che si trova, seppur meno evidente, in alcune figure degli affreschi di San Giacomo di Spurano (fig. 12), lo straordinario ciclo decorativo del piccolo edificio posto sulla riva del lago, a poche centinaia di metri di distanza da



Sant'Andrea, di cui è probabilmente contemporaneo,⁷³ oppure, ma molto più tardi, a Borgovico.⁷⁴ Altre fisionomie in qualche misura confrontabili si rintracciano anche nel sacello di San Satiro, nei vescovi clipeati del Galliano e nel *San Maurizio* oggi conservato nel municipio di Cuveglio (Varese).⁷⁵

La frontalità delle figure è testimoniata anche in codici miniati dell'epoca, quali il celebre *Libro di Preghiere* dell'arcivescovo milanese Arnolfo II, soprattutto per le pose frontali dei santi «d'ispirazione bizantina, ieratici e monumentali»,⁷⁶ gli accurati dettagli grafici, il colore trasparente e acquarellato, che però sulle pareti di Sant'Andrea potrebbe risultare tale anche a causa delle perdite dei dettagli, delineati a secco, subite nel tempo.

Nell'oratorio si respira comunque un'aria 'milanese', nel senso della Milano del grande Ariberto di Intimiano: raffinata, volutamente arcaica, in fecondo dialogo con la tradizione. L'atmosfera non implica però una datazione così precoce e infatti le immagini ritrovate sulle pareti di Sant'Andrea mostrano anche somiglianze interessanti con alcune figure inerenti al grande complesso monumentale di Civate, recentemente studiato nell'importante volume di Marco Rossi:⁷⁷ per esempio con la santa Agnese dipinta nella cripta di San Pietro, che pure ha il volto più tondeggiante e severo, e con alcuni personaggi di San Calocero. Affinità precise si individuano poi in alcuni dettagli decorativi della collegiata di San Salvatore a Barzanò, come ha notato Fabio Scirea, soprattutto la doppia dentellatura delle ghiere e le delicate foglie cuoriformi policrome nei triangoli di risulta fra i clipei (fig. 13):⁷⁸ foglie di grande raffinatezza che, in quella disposizione, non ci sembra siano documentate da altri esempi in arte lombarda e che evocano una lingua più antica e aulica,

12. Figura di orante, affresco, San Giacomo a Spurano, Ossuccio (Como), particolare. Fotografia di Martina Corgnati.



13. Affreschi di Sant'Andrea, foglie cuoriformi nei triangoli di risulta, particolare. Fotografia di Alessandro Leri, 2023.

14. *Pace di Chiavenna*, particolare dell'angelo annunciante, smalti, Chiavenna, Museo della Collegiata. Fotografia di Martina Corgnati.



accennata, per esempio, ma non in forma tripartita, negli smalti figurati della *Pace di Chiavenna*,⁷⁹ un oggetto che riporta alle sfere più alte della committenza milanese dell'XI secolo, e forse, di nuovo, allo stesso Ariberto (fig. 14).

Tutti questi elementi, tenuto conto della persistenza di forme e modelli, concorrono a proporre provvisoriamente una datazione degli affreschi superstiti in Sant'Andrea compresa fra gli ultimi decenni dell'XI secolo e la prima metà del XII, una fase la cui ricchezza, nelle aree lariane, prealpine, ticinesi e dell'Alta Lombardia, era già stata ampiamente segnalata, fra gli altri da Giovanni Valagussa trent'anni fa, a partire dal Galliano sino agli affreschi di San Martino ad Aurogo di Piuro (Villa di Chiavenna).⁸⁰

L'ipotesi qui avanzata non contrasta con la plausibile datazione di buona parte della struttura architettonica del piccolo oratorio; tuttavia, si tratta di tentare ancora di avanzare qualche spiegazione per un ciclo di soggetto così spiccatamente femminile e di rintracciare qualche circostanza storica che lo giustifichi, in attesa che la fine dei restauri permetta una migliore lettura degli affreschi stessi e, auspicabilmente, la comprensione del loro contenuto iconografico.

Un momento significativo è certamente quello che vede il trasferimento delle benedettine del monastero dei Santi Faustino e Giovita dall'Isola Comacina a Campo di Lenno nel 1169. Tuttavia l'oratorio, o cella che fosse, certamente esistente, avrebbe potuto essere stato affidato alla tutela delle benedettine già in precedenza, quando queste risiedevano sull'Isola Comacina, o addirittura si potrebbe pensare che la sua tutela spettasse alle monache di Santa Maria di Loppia a Bellagio, dal campanile così suggestivamente simi-

le. A un utilizzo monastico fa pensare anche il doppio ingresso, anomalo in un edificio così piccolo. «La consuetudine», scrive Paolo Piva, «di aprire un portale su un fianco della chiesa (specie se a nord) – un “portale dei morti”, utilizzato per condurre il defunto al cimitero e diverso dal “portale dei vivi” in facciata –, potrebbe talvolta giustificare l’ipotesi di un’abside e/o navata destinata agli uffici funebri, commemorativi e d’intercessione».⁸¹ Il doppio portale potrebbe quindi rispondere a un uso funerario dell’edificio, ipotesi pertinente data l’abbondante presenza di tombe negli immediati paraggi, oppure potrebbe essere spia di un’antica divisione interna della chiesa, magari ottenuta soltanto con semplici paratie lignee, fra uno spazio monastico riservato e uno spazio accessibile anche ai laici.⁸² Questa divisione è documentata per esempio a San Pietro in Vallate, fondazione cluniacense posta all’ingresso della Valtellina, donata all’ordine da una coppia di benefattori dell’Isola Comacina, Otto e Boniza, entro il 1078.⁸³ Anche in questo edificio, benché in origine molto più grande e a due navate, spicca l’ingresso meridionale sormontato da una lunetta identica a quella di Sant’Andrea e, come ha approfondito Paolo Piva, una ripartizione interna connessa alla presenza monastica.

L’ipotesi, suggestiva, è quindi che anche a Casanova l’oratorio fosse stato costruito nella seconda metà dell’XI secolo con funzioni funerarie e decorato entro qualche decennio⁸⁴ da maestranze di alto livello e aggiornate almeno sul contesto lombardo-ticinese per conto di un monastero femminile dotato di mezzi e competenze. Può darsi anche che i monaci di San Benedetto vi esercitassero una qualche tutela, che però viene a mancare quando, nel 1449, il monastero stesso è assorbito dai cistercensi dell’Acquafredda e viene poi dato in commenda,⁸⁵ mentre Sant’Andrea diventa ‘filiale’, essendo affidato alla parrocchia di Lenno. Certo è che, alle soglie dell’Età moderna, comincia una veloce decadenza che interessa anche l’oratorio e le sue consuetudini, già da tempo perdute quando nel 1593 il vescovo Ninguarda lo visita per la prima volta.

Note

Allo stato attuale (marzo 2025) le autorità ecclesiastiche competenti non permettono la pubblicazione di fotografie inerenti agli affreschi medievali scoperti durante la presente campagna di restauro. Questo contributo è quindi illustrato soltanto con immagini realizzate prima dell’avvio dei lavori.

Alessandro Leri ha dedicato a Sant’Andrea in Tremezzina la sua tesi di laurea in *Discipline per la valorizzazione del Patrimonio Culturale*, presso l’Accademia di Brera, Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell’Arte, a.a. 2022-2023, relatore Martina Corgnati.

¹ È un frammento dell’iscrizione posta sull’abside della basilica del Galliano. Si veda M. Rossi, *Milano e le origini della pittura romana lombarda*, Scalpendi, Milano 2018, p. 45.

² Il lato meridionale presenta una lunghezza di 11,40 m, quello occidentale di 6,70 m. Si veda M.C. Magni, *Architettura romanica comasca*, Ceschina, Milano 1960, p. 29.

³ Questa torre è il soggetto di un’incisione in stile pittoresco del 1878 del pittore tedesco naturalizzato americano Frederick Juengling (Lipsia, 1846 – New York, 1889), pubblicata sul periodico «L’Illustrazione italiana» del 1878. Juengling, che probabilmente non ave-

va mai visto la chiesa lariana, ne offre una veduta abbondantemente ‘d’invenzione’ in cui il campanile appare annesso a un edificio diruto e diverso da quello attuale (fig. 3).

⁴ Altri campanili che insistono sull’angolo nord-occidentale dell’edificio si trovano a Castelletto di Brenzone, chiesa di San Zeno in provincia di Verona, e a San Maurizio di Roccaforte Mondovì (Cuneo).

⁵ <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/CO180-00310/> (consultato il 24 gennaio 2025).

⁶ M. Longatti, S. Xeres, *Fondazioni monastiche in diocesi di Como dalle origini al XII secolo*, in «Archivio Storico della Diocesi di Como», IV, 1990, p. 83.

⁷ Le ragioni del raddoppiamento, incongruo in una struttura così piccola, non sono chiare ma hanno probabilmente a che fare con qualche particolare utilizzo liturgico o con aspetti funzionali. Si veda oltre.

⁸ Si veda oltre.

⁹ G. Pagani, *Lenno in Tremezzina, dalla sua storia le radici per il futuro*, Edlin, Milano 2000, p. 25.

¹⁰ Magni, *Architettura romanica comasca* cit., p. 29.

¹¹ Si veda oltre.

¹² Il restauro, ancora in corso nel momento in cui scriviamo quest'articolo, è realizzato da Pepearle di Angela Cal, che si ringrazia sentitamente.

¹³ Le misure approssimative prima dell'avvio dei restauri erano 282 centimetri di lunghezza per 110 centimetri di altezza.

¹⁴ Il primo è costituito da un semplicissimo intonaco grigio, molto liscio e sottile quasi come uno strato di stucco probabilmente costituito da sedimenti fluviali molto omogenei, aderente al paramento murario. Grazie ad Angela Cal per le informazioni.

¹⁵ F. Scirea, *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo*, Jaca Book, Milano 2012, p. 62.

¹⁶ W. Arslan, *L'Architettura romanica milanese*, in *Storia di Milano*, Milano 1954, vol. III, p. 425; S. Monti, a cura di, *Atti della visita pastorale diocesana di Feliciano Ninguarda vescovo di Como: 1589-1593, annotati e pubblicati dal sac. dott. Santo Monti e pubblicati per cura della Società Storica Comense negli anni 1892-1898*, 2 voll., New Press, Como 1992 (rist. anast. edizione del 1903); A.K. Porter, *Lombard Architecture*, Yale University Press, New Haven 1917, vol. II, p. 234; Magni, *Architettura romanica comasca* cit., pp. 29-30, tavv. 14-15.

¹⁷ O. Zastrow, *L'arte romanica del comasco*, Editrice Stefanoni, Lecco 1982, p. 182, tav. 149.

¹⁸ Id., *Affreschi romanici nella provincia di Como*, Banca Popolare di Lecco, Lecco 1983, pp. 204-5 e tavv. 51-2-3.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ S. Lomartire, *La pittura medievale in Lombardia*, in C. Bertelli, a cura di, *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Electa, Milano 1994, p. 79.

²¹ *Ibidem*.

²² Che lo studioso associa a quelle dell'emiciclo meridionale della pieve di Almenno, della cupola di San Salvatore a Barzanò, di Sant'Eusebio a Pavia e della cripta di Epifanio in San Vincenzo al Volturno. Si veda Scirea, *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo* cit., p. 62.

²³ Quest'immagine presenta una somiglianza formale molto evidente con la scena della Visitazione dipinta nella chiesa di Santa Sofia a Benevento (IX secolo); quest'aspetto non presuppone però una coincidenza di soggetti ma dimostra piuttosto la viva attualità del riferimento alla tradizione antica.

²⁴ L'osservazione è confermata dalle responsabilità della Soprintendenza, dottoresse Ilaria Bruno e Sonia Segimiro, che ringraziamo sentitamente.

²⁵ Evidenze della presenza degli affreschi si trovano sulla controfacciata ma al momento, marzo 2025, non sulla parete settentrionale.

²⁶ Per un inquadramento generale sulla basilica e le importanti fondazioni dell'Isola, cfr. R. Cassanelli, *La basilica di Santa Eufemia e l'Isola comacina*, in P. Piva, a cura di, *Pittura murale del Medioevo lombardo*, Jaca Book, Milano 2006, pp. 117-120.

²⁷ D. Caporusso, *Appunti sulla storia dell'Isola Comacina*, in id., a cura di, *L'isola comacina e*

il territorio di Ossuccio, Edizioni ET, Milano 1998, p. 15. Le complicate vicissitudini storico-politiche che, in questo quadro storico, hanno interessato il capoluogo di Milano, l'Alta Lombardia e il Ticino, e che hanno inciso profondamente nel paesaggio di pievi, monasteri, celle e oratori della zona è stato recentemente ricostruito con grande attenzione e ampio respiro da Irene Quadri, nel suo volume sulla pittura medievale ticinese: id., *La pittura murale tra XI e XIII secolo in Canton Ticino. Tra gli intonaci medievali di un'altra Lombardia*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2020.

²⁸ L.M. Belloni, M. Belloni Zecchinelli, *Il territorio di Ossuccio. Cronache e ricerche archeologiche*, in Caporusso, *L'Isola Comacina e il territorio di Ossuccio* cit., pp. 99-102.

²⁹ Agrippino era stato inviato nel VI secolo a Como da Aquileia ed è figura fondamentale per la cristianizzazione della zona. Si veda A. Roncoroni, *L'epitaffio di S. Agrippino nella chiesa di S. Eufemia a Insola*, in «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», 162, 1980, pp. 99-149; Caporusso, *Appunti sulla storia dell'Isola Comacina* cit., pp. 15-24.

³⁰ S. Caldano, *San Benedetto in Val Perlana e l'architettura religiosa dell'XI secolo*, in G. Guarisco, a cura di, *Fernand de Dartein e l'architettura romanica comasca*, Ermes, Ariccia (RM) 2015, pp. 265-276. L'abbazia è menzionata per la prima volta in un documento del 1083 ed era stata fondata presumibilmente pochi anni prima cfr. Longatti, Xeres, *Fondazioni monastiche in diocesi di Como dalle origini al XII secolo* cit., pp. 80-81.

³¹ Monti, *Atti della visita pastorale diocesana di Feliciano Ninguarda vescovo di Como: 1589-1593...cit.*, pp. 243-244.

³² In quella fase i cluniacensi vedono una significativa espansione nell'aria lariana, come testimonia anche l'insediamento di Piona. Fondamentale anche ricordare la donazione di possedimenti terrieri all'abbazia di Cluny da parte dei coniugi Otto e Boniza, originari proprio dell'Isola Comacina, nel 1078, che interessa località vicine e lontane, poste cioè all'ingresso della Valtellina. Si veda Monti, *Atti della visita pastorale diocesana di Feliciano Ninguarda vescovo di Como: 1589-1593...cit.*, pp. 243-244. Non sono però tutti d'accordo: la presenza dei cluniacensi sui monti di Ossuccio è contestata infatti in Longatti, Xeres, *Fondazioni monastiche in diocesi di Como dalle origini al XII secolo* cit., pp. 80-81.

³³ <https://www.lombardiabeniculturali.it/istituzioni/schede/11500662/?view=toponimi&hid=3003019> (consultato il 24 gennaio 2025).

³⁴ Sull'Isola Comacina nel XIII secolo «fu eretta una chiesa ad aula biabsidata che il Monneret de Villard [*L'Isola Comacina. Ricerche storiche ed archeologiche*, in «Rivista archeologica della Provincia e antica Diocesi di Como», 70-71, 1914, pp. 3-323] identificò in quella di San Faustino (e Giovita), documentata già nel 994. Egli considerò le due absidi iscritte in relazione al doppio culto.

In un documento del 1101 si fa riferimento a un monastero di San Faustino. Tuttavia esiste una discrasia fra la cronologia di X secolo del primo documento e quella tardiva della chiesa ancora esistente, presso la quale scavi e sondaggi non hanno ancora documentato un'aula preesistente», come nota giustamente Paolo Piva in *San Pietro di Vallate, San Pietro a Bormio e il problema delle chiese a due navate*, in V. Mariotti, a cura di, *La Valtellina nei secoli. Studi e ricerche archeologiche*, SAP, Mantova 2015, vol. I, p. 69.

³⁵ Monti, *Atti della visita pastorale diocesana di Feliciano Ninguarda vescovo di Como: 1589-1593...*cit., p. 243.

³⁶ Arslan, *L'Architettura romanica milanese* cit., p. 425.

³⁷ Magni, *Architettura romanica comasca* cit., pp. 29-30, tavv. 14-15.

³⁸ Il Monti la definisce 'pertinente' alla pieve di Lenno. Si veda id., *Atti della visita pastorale diocesana di Feliciano Ninguarda vescovo di Como: 1589-1593...*cit., p. 235.

³⁹ *Ibi*, pp. 234 e sgg.

⁴⁰ Ninguarda in *ibi*, p. 247.

⁴¹ Belloni, Belloni Zecchinelli, *Il territorio di Ossuccio* cit., pp. 99-102.

⁴² Come ricorda il Toesca, si veda id., *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Einaudi, Torino 1966-1987, p. 27.

⁴³ Piva, *San Pietro di Vallate, San Pietro a Bormio e il problema delle chiese a due navate* cit., p. 58.

⁴⁴ F. Archinti, *Pievi del lago*, giugno 1600, in CENTRO STUDI NICOLÒ RUSCA, ARCHIVIO STORICO DELLA DIOCESI DI COMO (d'ora in poi ASDCo), *Visite pastorali*, cartella 20, fasc. 2, p. 6.

⁴⁵ A. Torriani, *Lenno-Menaggio-Valle Intelvi-Isola-Bellagio*, 1670-1675, in ASDCo, *Visite Pastorali*, cartella 56, fasc. 1, p. 4.

⁴⁶ La feritoria orizzontale della parete meridionale.

⁴⁷ C. Ciceri, *Moltrasio, Isola, Lenno, Bellagio*, 1684, in ASDCo, *Visite Pastorali*, cartella 67, fasc. 3, p. 151.

⁴⁸ F. Bonesana, *Isola, Lenno*, 1699, in ASDCo, *Visite Pastorali*, cartella 84, fasc. 2, p. 61.

⁴⁹ C. Romanò, *Dongo, Menaggio, Mandello, Bellagio, Tremezzo, Isola, Lenno*, 1838, in ASDCo, *Visite Pastorali*, cartella 203, fasc. 4, p. 176.

⁵⁰ A. Neuroni, *Lenno, Bellagio, Isola*, 1752, in ASDCo, *Visite Pastorali*, cartella 137, fasc. 1, p. 23.

⁵¹ Curia Vescovile di Como, rev. Baserga all'Arciprete di Lenno, in ARCHIVIO PARROCCHIALE DI LENNO (d'ora in poi APL), *Edifici Ecclesiastici*, cartella 'Sant'Andrea in Tremezzina', 1934.

⁵² In riferimento a questi lavori esiste una nota spese di quasi 2428 lire per l'acquisto di materiali necessari. Impresa Costruzione Cetti Giacomo alla Fabbriceria della Parrocchia di Lenno, n. 19 27, *Per riparazioni diverse alla chiesa di sant'Andrea*, in APL, *Edifici Ecclesiastici*, cartella 'Sant'Andrea in Tremezzina', 1934.

⁵³ Ettore Modigliani all'Arciprete di Lenno, Direzione della R. Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna, raccomandata, 13 luglio 1934, XII, protocollo 2311, in APL, *Edifici Ecclesiastici*, in cartella 'Sant'Andrea in Tremezzina', 1934.

⁵⁴ In APL, *Edifici Ecclesiastici*, cartella 'Sant'Andrea in Tremezzina', 1934.

⁵⁵ L'Ispettore [firma illeggibile] al Sig. Cap. Felice Marmori, R. Ispettorato ai Monumenti e Scavi di Como, 23 luglio 1934, XII, in APL, *Edifici Ecclesiastici*, cartella 'Sant'Andrea in Tremezzina', 1934.

⁵⁶ Vescovato di Como all'Arciprete di Lenno, 22 agosto 1934, in APL, *Edifici Ecclesiastici*, cartella 'Sant'Andrea in Tremezzina', 1934.

⁵⁷ Come è chiaro fra l'altro in Lomartire, *La pittura medievale in Lombardia* cit., e in Quadri, *La pittura murale tra XI e XIII secolo in Canton Ticino* cit., per il Ticino.

⁵⁸ All'interno dell'abside non c'è più alcuna traccia della decorazione originale e nemmeno di quella barocca. Ninguarda però aveva notato proprio lì le figure, già 'guaste'. Ninguarda in Monti, *Atti della visita pastorale diocesana di Feliciano Ninguarda vescovo di Como: 1589-1593...*cit., p. 247.

⁵⁹ Dove i restauri li stanno riportando alla luce.

⁶⁰ Matteo, 25, 1-13.

⁶¹ Lomartire, *La pittura medievale in Lombardia* cit., p. 71.

⁶² Come testimonia un'iscrizione posta sugli affreschi strappati dalla chiesa di San Giorgio a Borgovico e oggi conservati al Museo Civico di Palazzo Volpi. Si veda: <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/CO180-00018/> (consultato il 24 gennaio 2025); B. Cignitti, *Liberata e Faustina*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Città Nuova, Roma 1967, vol. VIII, col. 10; Longatti, Xeres, *Fondazioni monastiche in diocesi di Como dalle origini al XII secolo* cit., pp. 74-75.

⁶³ L'esistenza di celle, oratori e spazi esterni a monasteri femminili è stata studiata e provata in casi diversi. Qui si rimanda soltanto a K. Bodarwé, «Kirchenfamilien» - Kapellen und Kirchen in frühmittelalterlichen Frauengemeinschaften in K. Bodarwé, Th. Schilp, a cura di, *Herrschaft, Liturgie und Raum. Studien zur mittelalterlichen Geschichte des Frauenstifts Essen*, Essen 2002, pp. 111-131; G. Blennemann, *Raumkonzept und liturgische Nutzung: Eine Spurensuche zur Frühgeschichte der Metzger Frauenklöster Sainte-Glossinde und Saint-Pierre-aux-Nonnains*, in J.F. Hamburger, C. Jäggi, S. Marti, H. Rockelein, a cura di, *Frauen, Kloster, Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters* (Beiträge zum Internationalen Kolloquium vom 13. bis 16. Mai 2005 anlässlich der Ausstellung *Krone und Schleier*), Turnhout 2007, pp. 319-326; E. Destefanis, *Ad portam monasterii. Accessi e spazi liminari nei monasteri dell'Occidente altomedievale (secoli VI-IX)*, in E. Destefanis, C.M. Lambert, a cura di, *Per diversa temporum spatia: scritti in onore di Gisella Cantino Wataghin*, Mercurio, Vercelli 2011, pp. 51-84; E. Destefanis, *I monasteri fem-*

minili e i loro rapporti con il mondo ecclesiastico nell'Italia altomedievale, in «Studi medievali» 59, 2018, pp. 469-504; S. Ferrari, *Esperimenti urbani: insediamenti e spazi alle origini dei monasteri femminili*, in «Fenestrella», vol. 3, 2022, pp. 143-168.

⁶⁴ In proposito, e sugli apparati decorativi che accompagnano queste immagini, la bibliografia è imponente; per confronto si veda comunque J. Mitchell, *Ornament as Index: Dado as Agent in Early Middle Ages*, in F. Marazzi, M. Cuomo, a cura di, *La pittura parietale aniconica e decorativa fra Tarda Antichità e Alto Medioevo*, Volturnia, Cerro al Volturno (IS) 2021, pp. 347-371.

⁶⁵ B. Rossino, *Pittura, reliquie, culto dei santi in San Giorgio di Borgo Vico a Como (XIII secolo)*, in Piva, *Pittura murale del Medioevo lombardo* cit., pp. 165-183. Sulla chiesa si veda anche E. Rurali, *San Giorgio in Borgovico*, in R. Casanelli, P. Piva, a cura di, *Lombardia romanica. Paesaggi monumentali*, Jaca Book, Milano 2011, pp. 108-109.

⁶⁶ Rossi, *Milano e le origini della pittura romanica lombarda* cit., p. 50.

⁶⁷ *Ibi*, p. 55.

⁶⁸ *Ibi*, pp. 17-20.

⁶⁹ Zastrow, *Affreschi romanici nella provincia di Como* cit., p. 205.

⁷⁰ Quadri, *La pittura murale tra XI e XIII secolo in Canton Ticino* cit., pp. 28-39.

⁷¹ *Ibi*, p. 30 e schede 1 e 4.

⁷² Per affinità con altri edifici coevi si può immaginare che si trattasse di un velario o di finte lastre lapidee.

⁷³ Anche in San Giacomo di Spurano si notano ricordi del Galliano, in particolare nella ben nota, monumentale figura di san Cristoforo.

⁷⁴ Una terminazione appuntita del velo o della scriminatura dei capelli al centro della fronte è molto diffusa in area catalana, per esempio nelle pitture absidali di Sant'Quirze de Pedret, dell'ultimo quarto dell'XI secolo, e da quel momento entra stabilmente nel repertorio della pittura cosiddetta romanico-catalana, comparando anche nel secolo successivo in numerosi dossali, *antependia*, absidi e pitture murali.

⁷⁵ A. Spiriti, *Cultura figurativa in Valcuvia. Casalzuigno, Cuveglio, Cuvio*, ISAL, Milano 1996, p. 66; Rossi, *Milano e le origini della pittura romanica lombarda* cit., p. 68 e Lomartire, *La pittura medievale in Lombardia* cit., p. 69.

⁷⁶ Rossi, *Milano e le origini della pittura romanica lombarda* cit., p. 34.

⁷⁷ Questo articolo è stato consegnato alla redazione poche settimane prima dell'uscita del volume di Marco Rossi, *Immagini svelate*, dedicato proprio agli affreschi lombardi fra Galliano e Civate e che da questo momento costituisce il punto di riferimento imprescindibile per gli studi sulla pittura medievale lombarda, ma che non è stato possibile prendere in considerazione prima della stesura di questo testo: M. Rossi, *Immagini svelate. Pittura romanica a Galliano e Civate*, Viella, Roma 2025.

⁷⁸ Scirea, *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo* cit., p. 62.

⁷⁹ Accanto alla figura dell'angelo annunciante.

⁸⁰ G. Valagussa, *Tra il IX secolo e il Duecento; tra il mito carolingio e la tradizione lombarda*, in M. Gregori, a cura di, *Pittura in Alto Lario e in Valtellina*, Cariplo, Milano 1995, p. 7.

⁸¹ Piva, *San Pietro di Vallate, San Pietro a Bormio e il problema delle chiese a due navate* cit., p. 72.

⁸² E. Destefanis, *Accessibilità ed esclusione negli spazi culturali: il ruolo degli arredi liturgici fissi e mobili*, in A. Coscarella, P. De Santis, a cura di, *Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione*, atti del X congresso nazionale di Archeologia cristiana (Università della Calabria, 15-18 settembre 2010), Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti, Università della Calabria, Arcavacata di Rende (CS) 2012, pp. 137-153.

⁸³ *Ibi*, p. 49.

⁸⁴ Un'altra occasione interessante per la realizzazione del ciclo di affreschi potrebbe essere stata la *traslatio* delle reliquie di santa Faustina e Liberata avvenuta nel 1096, nella fase in cui priorati e abbazie benedettine e cluniacensi andavano moltiplicandosi in tutta la zona.

⁸⁵ Monti, *Atti della visita pastorale diocesana di Feliciano Ninguarda vescovo di Como: 1589-1593... cit.*, p. 243.

Sinossi

Il piccolo oratorio di Sant'Andrea in Casanova (Como), costruito nell'XI secolo e varie volte rimaneggiato in fasi successive, conserva un interessante ciclo di affreschi, che era noto soltanto in minima parte prima dell'avvio di una campagna di restauro ancora in corso. Le immagini portate alla luce finora attestano una decorazione ambiziosa e di carattere piuttosto aulico, che comprende una teoria di sante clipeate e scene narrative, riferite in prevalenza a figure femminili. Il presente contributo ne propone una lettura preliminare, in attesa del completamento dei restauri, suffragata dall'analisi delle visite pastorali e di altri documenti inediti.

Summary

The small oratory of Sant'Andrea in Casanova (Como), built in the eleventh century and remodelled several times in successive phases, preserves an interesting cycle of frescoes that was only partially known before the start of an ongoing restoration campaign. The images brought to light so far attest to an ambitious decoration of a rather aulic nature, comprising a theory of saints, portrayed within clipeo frames, and some narrative scenes, mainly referring to female figures. This contribution proposes a preliminary reading of the frescoes, pending the completion of restoration, supported by the analysis of pastoral visits and other unpublished documents.

Jacometto Veneziano *ante* Vittore Carpaccio. Affinità tecnico-stilistiche e nessi critici

Carolina Trupiano Kowalczyk

Ancora oggi il profilo di Jacometto Veneziano appare sfuggente, misterioso. Presumibilmente nato a Venezia verso il 1435 e morto prima del 1497, è ampiamente citato dalle fonti contemporanee come ritrattista del patriziato veneziano, autore di opere su tavola e su carta, «de chiaro et scuro dacquarella negra», disegnatore di libri «inminiati sottilissimamente et perfettamente»,¹ ma non gli è stato finora riconosciuto in modo convincente alcun disegno, né sono stati proposti validi nessi critici.² Lungo il secolo scorso e di recente gli è stata avanzata l'attribuzione di diverse tavole dipinte, tutti ritratti a mezzo busto, la cui tipica levigatura delle superfici e l'accentuato realismo espressivo riconducono inscindibilmente all'insegnamento di Antonello da Messina (circa 1430-1479), a Venezia tra il 1475 e il 1476. Sul piano paesaggistico Michelangelo Muraro suggerisce interessanti nessi tra Jacometto e la *Caccia agli aironi* poco prima che Carlo Ludovico Ragghianti ne scoprisse il legame con le *Cortigiane* di Vittore Carpaccio. Muraro era inoltre convinto che Jacometto fosse il maestro di Carpaccio, ma la sua proposta, avanzata nel 1963,³ non ha mai avuto sviluppo critico e neppure è stata rilevata l'importanza dell'intuizione di Ragghianti. Si vuole qui, alla luce del progresso nella configurazione di entrambe le personalità artistiche, portarne alla luce i nessi tecnico-stilistici che, già intuiti nei dipinti, trovano ora possibili motivi di confronto anche nella produzione grafica.

Ritratti in miniatura e su carta nelle case patrizie. Marcantonio Michiel

Il ritratto piccolo di esso M. Pietro Bembo, allora che giouine staua in corte dil Duca d'Urbino, fu di mano de Rafael d'Urbino in m(inia)ta.

Il ritratto de listesso allhora che l'era de anni undici fu di mano di Iacometto in profilo.

Il ritratto in profilo di Gentil da Fabriano fu di mano di Jacomo Bellino.

[...]

Li dui quadretti di capretto imminiati furono di mano di Julio Compagnola; luno è vna nuda tratta da Zorzi, stesa e volta, et l'altro una nuda che da acqua ad vno albero, tratta dal Diana, cun dui puttini che zappano.

Il quadretto piccolo in più capitoli che contiene la vita di... fu di mano di Jacometto.

[...]

Il ritratto di M. Carlo Bembo puttino fu di mano di Jacometto, fatto allhora chel nacque, essendo M. Bernardo ambassator al Duca Carlo circha el 1472.⁴

Ci troviamo a Padova, a casa di *misser* Pietro Bembo quando Marcantonio Michiel (Venezia 1484-1589), umanista e letterato veneziano, conoscitore d'eccezione, fine collezionista,⁵ ne descrive l'erudita raccolta. Michiel, rappresentante della Repubblica Serenissima, visitò l'Istria e la Dalmazia, la Lombardia e la Toscana, risiedette a Roma e Napoli, compilò la *Notizia d'opere del disegno*. Fonte di notizie freschissime e fulminanti giudizi di valore, tra le sette collezioni private ricordate da Michiel, la dimora di Bembo riflette gli interessi del nobile umanista: le *Commedie* di Terenzio, sculture e bronzi antichi, e la galleria di ritratti realizzati dai maggiori pittori contemporanei. Accanto a Bellini, Raffaello e Campagnola spicca il nome di Jacometto e questa citazione risulta una delle rarissime testimonianze non solo della sua

attività in Veneto, ma anche della sua esistenza. Eppure, il fatto che Michiel, che scrive tra il 1521 e il 1543, ne conoscesse le opere, che elenca numerose e con ammirazione, è sintomo della considerevole fama dell'artista, ben noto nella prima metà del Cinquecento. L'apprezzamento per il genere è strettamente legato all'Arte fiamminga, che prediligeva il ritratto a olio su tavola, di profilo e preferibilmente di piccole dimensioni, prezioso ricordo miniato. Il ritratto del giovane Bembo per mano di Raffaello è «piccolo» e «in miniata», quello di mano di Jacometto, raffigurante lo stesso patrizio, undicenne, fu eseguito nel 1481 «di profilo», come quello di Jacopo Bellini raffigurante Gentile da Fabriano, secondo l'uso comune prima del sostanziale influsso di Antonello da Messina. Inoltre, Michiel ci riferisce che il ritratto del neonato Carlo Bembo fu eseguito da Jacometto attorno al 1472, preziosa indicazione per ricostruire una cronologia.

La dimora di Antonio Pasqualino è una vera pinacoteca patrizia, con la galleria di ritratti sacri e profani con opere fiamminghe, tardogotiche e moderne, selezionate per pregio artistico e virtuosismo tecnico. È qui che Michiel vede «Li molti disegni furono de man de Jacometto». Seppur non ci fornisca nessun'altra indicazione, è plausibile pensare che si trattasse di ritratti, considerando due fattori: la linea della produzione dell'artista e la prevalenza del genere nella casa del patrizio, che possedeva la «testa del gargione che tiene in mano la frezza» di Giorgione, «la testa per al naturale ritratta da vn huomo grossier, cun un capuzzo in capo et mantello nero, in profilo» e un ritratto di giovane chierico di Gentile da Fabriano, i ritratti di Alvise Pasqualino e di Michele Vianello «di man [de] Antonello, fatti ambedoi l'anno 1475 [...] hanno gran forza et gran vivacità, et maxime in li occhii». ⁶ Gli interessi iconografici del Bembo e del Pasqualino per le fisionomie dei personaggi sono sintomo di un gusto che mostra il carattere peculiare del collezionismo veneto.

Nel 1528, presso Zuanantonio Venier «El quadretto delli animali de chiaro et scuro fo de man de Jacometto», e a casa di Gabriele Vendramin, che visita nel 1530, annota, «El retratto de Francesco Zanchi brauo, de chiaro et scuro dacquarella negra» e «El libretto in caureto in ottauo cun li anemali et candelabri de pena, fo de mano de Jacometto». ⁷ È eccezionale che Michiel ci dia la precisa indicazione della tecnica, probabilmente colpito dall'audace gioco chiaroscurale del disegno, eseguito ad acquarello su carta. Seppur risulti difficile l'identificazione di queste opere, a causa delle stringate descrizioni e della vulnerabilità dei supporti che ne può aver provocato la scomparsa, possiamo affermare con certezza che Jacometto eseguiva ritratti su carta; potevano essere copie eseguite a ricordo del ritratto su tavola, oppure vere opere da collezione.

Profilo di un poliedrico artista del Quattrocento veneziano. Jacometto

Miniatore, disegnatore, ritrattista, Jacometto padroneggiava una tecnica volta alla perfezione, dove i confini tra le arti erano sottilissimi, intimamente connessi nella Venezia del Quattrocento, e dove egli eccelleva, come riferisce Michele de Placiola nella lettera del 10 settembre 1497 a Ermolao Barbelino, consigliere di Francesco Gonzaga a Mantova, tesa a esaltare le virtù da miniatore del giovane Giulio Campagnola: «ha una man mirabile de lauto, minia eccellentemente, le cui miniature non sono inferiore a quelle del q. Jacometo che fo el primo homo del mondo». ⁸ Le indicazioni di Michele de Placiola sono due: Jacometto è un noto ed eccellente miniatore e a quella data era già deceduto.

Gli studiosi hanno tentato di attribuire all'artista alcuni incunaboli miniati, tra cui lo *Psalterium* della Bodleian Library di Oxford (*Can. Lit.*, 410), accostato a «Li quattro principii de uno officio in capretto inminiati sottilissimamente et perfettamente forono de mano de Jacometto, andati per diuerse

mani d'antiquarii longamente, ma fatti al p[rim]o per M. Zuan Michiel, stimati sempre almeno d[ucati] 40», che si trovavano a casa di Francesco Zio.⁹ Le iniziali che aprono i trentasette libri della *Historia Naturalis* di Plinio il Vecchio della collezione di Holkham Hall (ms. 394), tradotta in italiano da Cristoforo Landino e stampata a Venezia nel 1476 da Nicolas Jenson, dopo un primo riconoscimento a Jacometto¹⁰ sono invece stati riferiti alla cerchia del Maestro dei Putti, sotto la cui identità si celerebbe il nome di Maestro delle Sette Virtù, uno dei maggiori decoratori di libri attivi a Venezia tra ottavo e nono decennio del Quattrocento; in seguito a Martino da Modena.¹¹ Quando Michiel, nella collezione di Andrea Oddoni, segnala «Li 4 principii del officiol fo de mano de Jacometto i qual solea hauer Francesco Zio», e subito sotto, «El Davit nel principio de laltro officiol fo de man de Benedetto Bordon»,¹² viene immediato il riferimento al *David allo scrittoio*, già presso la Fondazione Giorgio Cini nell'Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia (fig. 1), dal raffinato cromatismo sui toni del blu e bruno,¹³ un tempo attribuito a Jacometto ma, a causa sempre dell'assenza di prove grafiche a confronto, ora assestata sull'anonimo Maestro del Plinio di Londra.¹⁴ Benedetto Bordon (Padova 1445-1450 o 1460-1530) è l'altro miniatore nominato da Michiel. Di umili origini padovane, divenne disegnatore, geografo e editore, formatosi



1. Anonimo miniatore attivo a Venezia alla fine del XV secolo, *Davide nello studio*, tempera su pergamena, mm 145×117, già Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte (inv. 22114).

2. Jacometto Veneziano, *Ritratto di Alvise Contarini*, New York, The Metropolitan Museum of Art. © Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze.



sotto l'influsso di Mantegna è autore, tra gli altri, di due incunaboli miniati, *Digestum novum glossatum* e *Gregorii IX Decretales cum glossa*, stampati da Niccolò Jenson nel 1477 e 1479,¹⁵ e di numerosi *offizioli* di piccole dimensioni destinati alla devozione privata, proprio come il *David allo scrittoio* già Cini. Il disegno che, eseguito su pergamena, non è compreso entro un'iniziale e non reca al *verso* alcuna traccia di testo, non fu realizzato in qualità di illustrazione libraria ma come un minuscolo foglio da collezione. Lo stringato linearismo e la vivacità cromatica, una certa rigidità nei caratteri 'bizantini' del volto, il profondo paesaggio che si intravede nello sfondo, riportano in auge l'ipotesi che sia stato eseguito da un artista che, a Venezia tra il 1475 e il 1480, fosse profondamente coinvolto nelle dinamiche di mecenatismo. Rimane il fatto che il capolavoro di Holkham, che coniuga la componente archeologica con l'espressione allegorica dell'antichità, una 'grazia dolcemente veneziana ed un gusto gentile dell'aneddoto', preziose visioni di piante e animali oppure figure intente nelle attività della filatura e mietitura



3. Jacometto Veneziano, *Ritratto della monaca di San Secondo*, New York, The Metropolitan Museum of Art. © Image copyright The Metropolitan Museum of Art/ Art Resource/Scala, Firenze.

modellate con una linea netta e incisiva, presenta un'altissima qualità, con stringenti similitudini con il retro dei ritratti descritti da Michiel nell'agosto del 1543, a casa di Michele Contarini alla Misericordia a Venezia:

vno ritratto piccolo di M[isser] Aluixe Contarini con M[isser]... che morse già anni, et nelinstesso quadretto v'è al incontro ritratto d'una monacha da San Secondo, e sopra la coperta de detti ritratti una carretta in un paese, e nella coperta de cuoro de detto quadretto fogliami di oro maxenato, di mano di Jacometto, opera perfettissima.¹⁶

Si tratta delle due tavolette raffiguranti *Alvise Contarini* e una *Monaca di San Secondo* ora nella Collezione Robert Lehman, Metropolitan Museum of Art, New York (figg. 2-3).¹⁷ Dipinte a olio, di piccole dimensioni, erano forse in origine unite secondo l'uso quattrocentesco dei ritratti matrimoniali, ammettendo che il ritratto femminile non rappresenti una religiosa, ma una dama veneziana, come suggerirebbero le spalle scoperte e, nel retro del ritratto



4. Jacometto Veneziano, *Allegoria della fedeltà (retro)*, New York, The Metropolitan Museum of Art. © Image copyright The Metropolitan Museum of Art/ Art Resource/Scala, Firenze.

di Alvise, la presenza del cerbiatto in catene a cui si accompagna la scritta «AIEL», in greco: la fedeltà in amore è legata alla virtù della continenza (fig. 4). Databili intorno al 1485, i dipinti mostrano una perfetta definizione dei profili, ricostruiti con puntualità fiamminga, cui si unisce una minuzia descrittiva, colori vivaci e limpidi, e offrono una preziosa testimonianza del ritratto-emblema, frutto di stretti rapporti con la cultura umanistica veneta. Sono uno dei capisaldi nel catalogo di Jacometto, che si rivela colto ritrattista. Nel *Ritratto virile* della National Gallery di Londra,¹⁸ dipinto a olio e tempera su tavola, sul retro vi è l'iscrizione: «Felices ter et amplius / quos / irrupta tenet copula», verso tratto dalle *Odi* di Orazio (I, 13, vv. 17-18). Una simile ostentazione di cultura umanistica si riscontra anche nel retro del *Ritratto di donna* del Philadelphia Museum of Art, dove un'iscrizione recita: «VLLLLF / delitiis animum / exple / post mortem / nulla volup / tas», un classico epigramma sulla *vanitas* della vita umana, i cui piaceri vanno assaporati in fretta. La tavola ritrae una donna non più giovane, dal doppio mento e il lungo naso appuntito, associato alla mano di Jacopo de' Barbari ma più verosimilmente opera di Jacometto.¹⁹ Nel *Ritratto di giovane* della National Gallery di Londra,²⁰ una piccola tavola dipinta a tecnica mista, è inconfondibile la lezione antonelliana, interpretata con segno nitido e incisivo, metallico, che fiancheggia suggerimenti belliniani. Ulteriore possibile aggiunta al catalogo è il *Ritratto di uomo in nero* della stessa collezione londinese che, riferito ad Alvise Vivarini da Bernard Berenson,²¹ in seguito a un seguace belliniano da Charles Henry



5. Jacometto Veneziano, *Ritratto di fanciulletto*, collezione privata.

Collins Baker,²² è oggi ritenuto del maturo Jacometto (1490 circa) da Antonio Mazzotta,²³ che ne evince la qualità dietro la perdita di materia a causa di una drastica pulitura novecentesca e quell'«effetto denso» delle campiture cromatiche sul volto che conferiscono la tipica levigatezza, i tratti sagomati, incisivi, di carattere, che non nascondono i difetti umani: emblematico del realismo veneziano secondo l'insegnamento fiammingo. Pure di Jacometto è il *Ritratto di fanciulletto* in collezione privata (fig. 5), proveniente dalla Collezione Contini Bonacossi di Firenze, descritto come «fantin veneziano lieto e innocente» da Roberto Longhi, che lo attribuisce a Carpaccio giovane del 1480, a cui seguirono i dubbi di Giuseppe Fiocco, l'attribuzione di Vittorio Sgarbi a Jacometto e infine la conferma di Mauro Lucco e la proposta che sotto le spoglie dell'artista si celasse la personalità del siciliano Jacobello, il figlio di Antonello da Messina.²⁴ È Angelini a proporre nuovamente il nome di Veneziano per il *Ritratto di giovane uomo di casa Mellini*, Parigi, Museo del Louvre (fig. 6),²⁵ caratterizzato dai lineamenti incisivi, la bella sagomatura della mascella, il copricapo rosso, i lunghi capelli ondulati, gli occhi verdi, spalancati, profondi, entrambi degli anni 1475-1480. Nel retro della piccola tavola una stupenda allegoria, un paesaggio con un castello, animali e un arancio su cui sono appesi due stemmi, uno dei quali è identificato con quello di Giulio Mellini (fig. 7). Recente l'attribuzione del duplice *Ritratto di Luca Pacioli e Guidobaldo da Montefeltro*, capolavoro del 1495, per lungo tempo riferito a Jacopo de' Barbari, Napoli, Museo di Capodimonte,²⁶ che ribadisce il nesso tra l'umanesimo matematico di Urbino dei Montefeltro, nato all'insegna della prospettiva pierfrancescana, e i nuovi sviluppi della cultura veneta, di cui era interprete Pacioli, frequentatore di artisti abili nella ritrattistica in prospettiva geometrica, proprio come fu il nostro Jacometto.



6. Attribuito a Jacometto Veneziano, *Ritratto di giovane uomo di casa Mellini*, Parigi, Musée du Louvre. © RMN-Grand Palais / photo: Daniel Arnaudet / Dist. Foto SCALA, Firenze.

Il profilo di madonna nell'ambito della miniatura

È riferito a un anonimo veneto il *Ritratto d'uomo* presso la Biblioteca Trivulziana di Milano,²⁷ un foglio staccato che mostra un'immagine efficace e realistica, il volto pensieroso e arguto di tre quarti, entro un'edicola squarcionese adorna di festoni su un fondo blu, caratteri per i quali si data l'opera dopo il 1475, anno del soggiorno di Antonello. L'intervento veneziano fu richiesto anche per la *Passio Sanctii Mauricii* (1452-1453),²⁸ dove, tra le quattro illustrazioni a piena pagina, risalta sul fondo blu il ritratto di profilo del committente Jacopo Antonio Marcello (f. 38v), con il volto severo, le labbra sottili, il naso dritto, i capelli resi con linee sottilissime, la veste rossa di broccato con dettagli dorati: è stata recentemente confermata la mano di Giovanni Bellini in collaborazione con il padre Jacopo.²⁹ La miniatura risentiva profondamente della pittura contemporanea offrendo, nel momento dell'esaurimento del gusto padovano, un'alternativa stilistica vincente fino alla metà del Cinquecento.

È questo l'ambiente in cui fu presumibilmente commissionato il *Ritratto di dama di profilo* (fig. 8),³⁰ disegno «in carte di chiaro scuro» secondo la tecnica indicata da Vasari.³¹ Realizzato a pietra nera e lumi di biacca su carta azzurra, ritagliato in forma circolare e bordato a foglia d'oro a fini collezionistici solo più tardi, nel Settecento, come si evince dalla superficie discontinua del bordo della carta e dall'interruzione del disegno a sinistra, mancante della parte finale della nuca, potrebbe trattarsi di una copia su carta eseguita dall'artista per sé stesso o per il committente, di cui non è noto l'originale dipinto.³²

Il foglio di proporzioni miniaturali raffigura il volto di una donna, che presenta i classici canoni di bellezza rinascimentale: la pelle è chiara e liscia, con l'ovale del volto ben definito e il collo scoperto, per farlo apparire più longilineo; la fronte alta denota un profilo di carattere, con gli occhi vividi, le labbra serrate, il mento prominente. La capigliatura è formata da due

grandi trecce che si legano al principio della nuca, che viene racchiusa da una reticella a quadri – acconciatura delle donne sposate del ceto patrizio, che consisteva in una cuffia traforata realizzata con stoffe preziose e arricchita di pietre o perle, già in voga dalla fine del Trecento a Venezia, quando Helisabeta, moglie di un illustre «cittadino originario» sfoggia una splendida 'pelanda' frastagliata di velluto cremisi ornata dalla candida pelliccia e l'originale «acconciatura di fettucce rosse e perline dorate».³³ La moda veneziana, già decisamente svincolata da quella del resto d'Europa, vuole i capelli biondi o ramati, grazie a infusi di camomilla e lunghe esposizioni al sole, raccolti sulla sommità in un 'bovolo' a tronco di cono o in una ciambella, e incornicia il viso con fitti ricciolini, più lunghi sulle orecchie:³⁴ non una moda esclusiva delle corti centro-italiane. Il tratteggio 'zebrato' modula il volto e le lumeggiature conferiscono una preziosa vibrazione alla superficie



7. Attribuito a Jacometto Veneziano, *Allegoria con putti e stemma Mellini* (retro), Parigi, Musée du Louvre. © RMN-Grand Palais / photo: Mathieu Rabea / Dist. Photo SCALA, Firenze.



8 Qui attribuito a Jacometto Veneziano, *Ritratto di dama di profilo*, collezione privata.

azzurra, procedimento tipico in Carpaccio, apparendo pittorica; la resa incisiva e in parte meccanica, di impostazione rigida e tradizionale, contribuisce all'effetto di bidimensionalità, che ritroviamo nei libri miniati e, raggiungendo l'elegante risultato di minuscole proporzioni, fa propendere chi scrive verso un'attribuzione di ambito veneto-padovano. È da ritenersi invece arbitraria l'attribuzione all'ambito di Pisanello (1390-1455) per la sua attività di disegnatore di medaglie, che partiva dal presupposto che il foglio fosse in origine di forma circolare;³⁵ mentre l'accostamento alla cerchia milanese di Ambrogio de Predis (1455 circa – dopo il 1508), che incarnò i vertici della ritrattistica ufficiale di ascendenza numismatica con l'aulica rappresentazione di profilo, non trova riscontro nello stile grafico dei suoi, improntato sulla fine linearità, il tratto sfumato, altamente naturalistico, sviluppato su fogli di medio e grande formato. La problematicità della questione, a causa dell'assenza di prove grafiche a confronto, rimane aperta: si vuole tracciare una via che possa portare nuovi elementi alla discussione critica. La proposta che l'opera possa essere *trait d'union* tra Jacometto e Carpaccio si basa sulle stringenti comunanze tecniche e stilistiche nell'ambito del ritratto su carta, che di conseguenza avvalorano il legame tra i due artisti, in realtà evidente già ai contemporanei. Girolama Corsi, nelle *Rime* che compone dopo il 1487, anno del suo trasferimento da Firenze a Venezia e Padova, dedica un sonetto *Ad Jacometum pictorem*, elogiando entrambi gli artisti: il primo, che alternava i colori alla «dolce lyra», il secondo, di cui ammira uno splendido ritratto, «che un legno un vivo corpo pare»,³⁶ attestandosi come probante testimonianza del loro rapporto, oltre che del legame con l'ambiente culturale padovano a cui lei apparteneva.

Lo stile di Jacometto è statico e frontale, ove la ricerca espressiva lascia spazio alla fine elaborazione tecnica e accuratissima ricerca del dettaglio: un ancora vivo nesso con l'arcaico che rivela la sua appartenenza a una generazione precedente e che non possiamo rintracciare nei 'moderni' Alvise Vivarini (1442/1453-1503/1505), Bartolomeo Montagna (circa 1450-1523), Cima da Conegliano (1459/1460-1517/1518), Marco Basaiti (circa 1470 – post 1530) e Giorgione (1477-1510), ma semmai nel 'fiamminghismo' di Antonello da Messina. Tutti questi nomi furono proposti per un altro foglio: il *Ritratto di giovane di tre quarti*³⁷ dell'Albertina di Vienna. Se per primo Adolfo Ventu-

ri vi vede la mano dell'artista siciliano, come poi Licia Collobi Ragghianti, Fiorella Sricchia Santoro lo attribuisce a Jacometto e con il suo nome viene catalogato da Veronika Birke e Janine Kertész. In realtà il foglio, eccezionalmente di grandi dimensioni, mostra una vivida plasticità della resa e un naturalismo dell'incarnato, con il volto espressivo, voltato a sinistra, la cui moderna modulazione delle luci conduce chi scrive a ritenerlo frutto di una sensibilità più tarda, accostabile alla cerchia di Alvise Vivarini, come già suggerito da Hans Tietze e Erica Tietze-Conrat.

La vicinanza tra Antonello e Jacometto era così palese e quest'ultimo era talmente celebre per il genere del ritratto che perfino Michiel pensava fosse un suo merito il volto del *San Girolamo nello studio* ora alla National Gallery di Londra (fig. 9),³⁸ o forse ritoccato da Memling «pittore antico Ponentino [...] benché el volto è finito alla italiana; sicché pare de man de Jacometto [...] et tutta lopera per sottilita, colori, disegno, forza e rileno, è perfeta».³⁹ La luce che entra dalla bifora nel fondo, e si specchia sulle volte a crociera illuminando la preziosa figura del santo, rende immobile e immutabile lo spazio che, libero da articolazione costruttiva, è puramente illusionistico, privo di piani e punti di riferimento,⁴⁰ caratteri comuni all'arte dei libri miniati. Perfettamente calcolato il contrasto tra il minutissimo paese e lo sfumato all'orizzonte, mentre al centro il volto del santo è un vero ritratto in miniatura, che lo coglie di profilo, assorto e serio.

Jacometto e Carpaccio

Le parole di lode e stupore pronunciate a fine Ottocento da John Ruskin⁴¹ annunciano una fase critica intensa e particolarmente benevola verso l'arte di Vittore Carpaccio, che ebbe il suo picco negli anni Cinquanta del Novecento.⁴² Carlo Ludovico Ragghianti fu il primo ad avere l'intuizione che la *Caccia agli aironi* (fig. 10), oggi al J. Paul Getty Museum di Los Angeles, allora nel mercato antiquario, priva di un'attribuzione certa, fosse la parte superiore delle *Cortigiane* del Museo Correr di Venezia, tra i più celebri dipinti di Carpaccio.⁴³ Accortosi del combaciare delle parti e del «giglio col relativo ramo che affonda nel vasetto sulla balaustra», lo scrive a Giuseppe Fiocco⁴⁴ che, presumibilmente, lo ferma nel pubblicare la notizia poiché aveva già reso nota l'attribuzione;⁴⁵ in realtà nel 1955 lo studioso aveva presentato la *Caccia in valle* con il suo verso a *trompe-l'oeil* come «primo paesaggio indipendente della pittura italiana», rivelandone il vivace realismo carpaccesco,⁴⁶ e nel 1958, su «Arte Veneta»,⁴⁷ aveva pubblicato l'immagine di una copia dell'epoca – si tratta «dell'apografo dalle "cortigiane" da te trovato nella collezione Aberconway» –, che ne attesta l'ampia decurtazione a sinistra, ma in nessuna di queste sedi suggeriva o dimostrava la correlazione tra le due tavole. L'opera viene per la prima volta riunita solo nel 1999, in occasione della mostra a Palazzo Grassi a Venezia, e ne viene ricostruita la storia critica.⁴⁸ Emerge, in modo definitivo e sostanziale, il ruolo principe che ebbe Ragghianti nella vicenda, una delle più celebri scoperte nella pittura veneziana, rilevandosi il primo a intuire l'affinità tra le due tavole. È immediatamente successiva la pubblicazione del suo articolo relativo al Carpaccio nel numero estivo di «seleArte»,⁴⁹ in cui lo studioso traccia il profilo dell'artista e le complesse cronologie della sua produzione, come pure si evince dall'esautiva mostra allora in corso a Palazzo Ducale.⁵⁰ Ragghianti spiega il procedimento artistico di Carpaccio che coniuga l'arcaismo di Gentile e le prospettive di Jacopo Bellini, riceve un innegabile 'colpo' da Antonello e cita Ercole de' Roberti; nell'architettura, quando non è fantasiosa, medioevale, ricca di orientismi immaginari, è impaginata secondo modelli bramanteschi e lombardi: «Sono componenti già ampie e significative, che indicano nel Carpaccio una cultura complessa e un progetto di sintesi cosciente che



9. Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio*, Londra, The National Gallery. © The National Gallery, London.



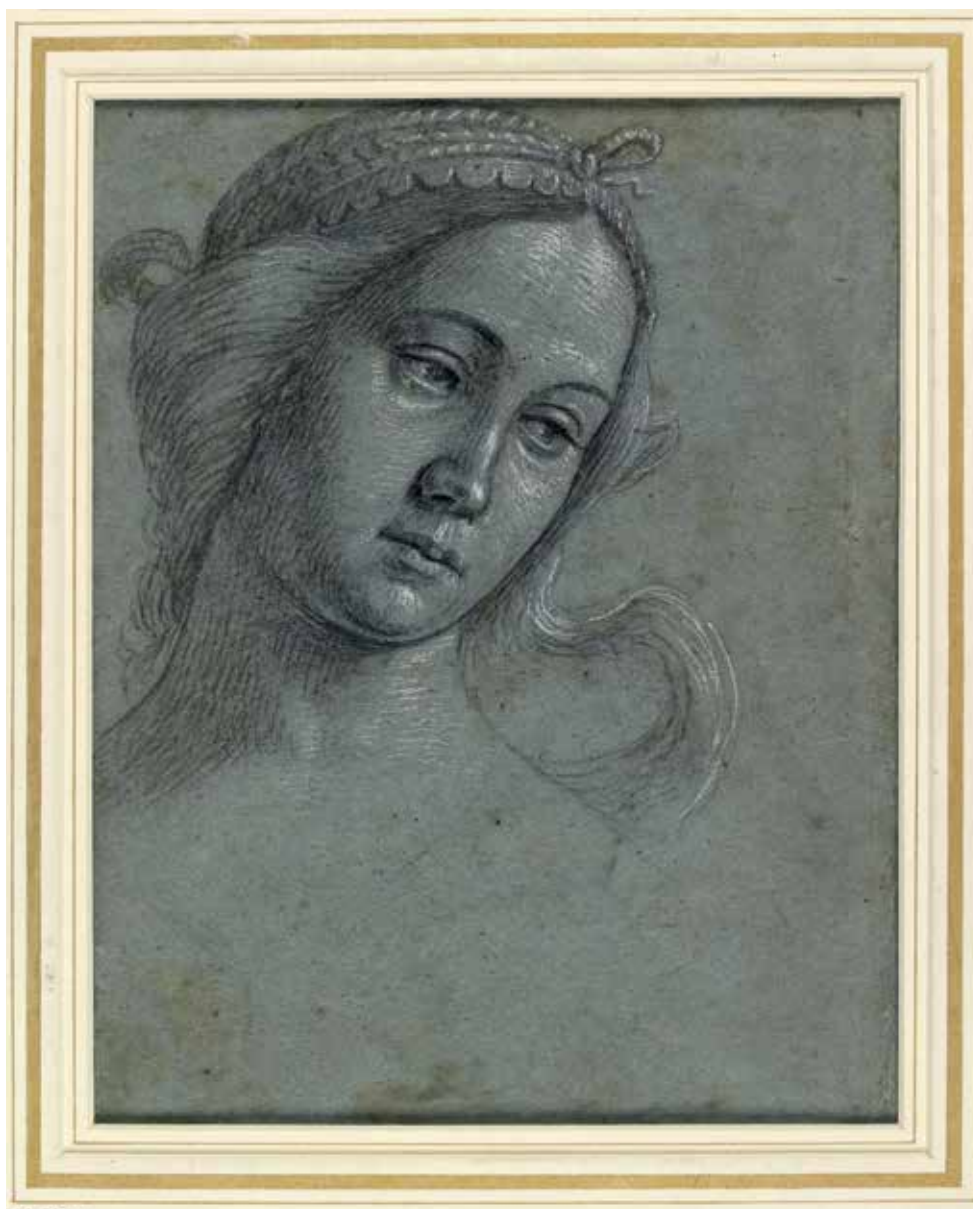
10. Vittore Carpaccio, *La Caccia agli aironi*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

lo solleva decisamente dal piano “lagunare” in cui è di solito ristretto». Lo storico dell’arte continua, spiegando nel suo articolo, che lo sfondo delle *Cortigiane* si prolunga nella *Caccia all’airone*, dove si prospetta il ritorno dei mariti – o amanti – allo sguardo pigro delle «donne di Carampane [...]». Ma soprattutto si tratta di uno dei quadri più meravigliosi e nuovi della pittura europea, che anticipa gli olandesi del Seicento nella trasfigurazione del visibile mediante l’architettura compositiva». ⁵¹

Michelangelo Muraro, durante le sue lezioni presso lo Smith College di Northampton del 1963, ⁵² propose per la prima volta un legame tra Vittore Carpaccio (Venezia 1460/1465 – Capo d’Istria 1525/1526), e Jacometto, più anziano di almeno un ventennio, suggerendo che quest’ultimo ne fosse stato il maestro. Lo studioso vede in Carpaccio quel senso volumetrico delle forme, sintetiche e permeate dalla luce plastica, nonché i rapporti con gli ‘ideali profani’ dei fiamminghi e l’accurata raffigurazione della realtà, che sono motivi principali nell’arte di Jacometto, che come lui è poeta e dipinge in «chiaro e scuro dacquarella negra».

«Tra i tanti nomi e le tante suggestioni proposte per ambientare e intendere l’arte del Carpaccio non mi pare sia stata mai avanzata quella che egli possa aver subito l’influenza e l’insegnamento di un artista ora misconosciuto, ma che ai suoi tempi era considerato “el primo homo del mondo”: Jacometto Veneziano», afferma Muraro. ⁵³

11. Vittore Carpaccio, *Volto di fanciulla di tre quarti (recto)*, Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford.



Rispetto alle opere note di Jacometto, «le figure rispecchiano una concezione simile, per la compattezza o la solidità delle forme, e per i valori plastici e chiaroscurali. Anche nella raffigurazione delle zazzere e dei berretti di pelo ci par di vedere persistere lo stesso caratteristico e straordinario senso di massa densa e greve». Continua rilevando le affinità stilistiche con l'arte di Jacometto, tramite lo stringente confronto con il *verso* del *Ritratto Contarini* (fig. 4):

sono due raffigurazioni in chiaroscuro di estremo interesse per noi. La “cerva” legata a una preziosa parete di marmo, ove nel mezzo di un cerchio si erge una scritta in greco, ci parla della cultura di Jacometto, delle sue fantasie umanistiche e, ancor più, del suo compatto e morbido senso della forma, per cui questo meraviglioso e armonioso animale ci fa pensare a Pisanello e ai più alti maestri fiamminghi. L’elegantissima “curva”, realistica e veridica incisione, più che le qualità della miniatura, rivela quelle del più sapiente impiego tecnico della pittura a olio. Quasi del tutto perduta, invece, la scena raffigurata sull’altro *verso* del Dittico Contarini. Essa sarebbe stata di fondamentale importanza per la storia del paesaggio, perché invero è una delle rarissime vedute che precede la *Tempesta* di Giorgione: ai piedi del profilo roccioso di un monte scosceso è seduta una donna; oltre il breve spazio ove casa riposa, ha inizio la distesa d’acqua di una piccola insenatura, ove si intravede una barca simile a quella in primo piano della *Caccia*.



12. Vittore Carpaccio, *Volto di fanciulla di profilo con stendardo (verso)*, Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford.

Sulla base delle indubbie affinità stilistiche dell'operare di entrambi gli artisti, Muraro invita a non trascurare il peso e il significato della presenza di Jacometto a Venezia intorno alla metà del Quattrocento, immediatamente prima dell'apparizione di Carpaccio, di cui non conosciamo la formazione.⁵⁴ Nel primo catalogo di disegni di Carpaccio (1977)⁵⁵ sempre Muraro traccia le tappe fondamentali della sua giovinezza: a quattordici anni Vittore è ospite dello zio Ilario a Padova, frate del convento francescano di Sant'Orsola; qui può aver appreso dall'ambiente di Squarcione e dai suoi seguaci ferraresi ed essere stato introdotto all'arte del ritratto da Jacometto, noto nell'ambiente padovano. Nel 1480 è forse con Gentile Bellini a Costantinopoli, come reciterebbe la notizia che vede accompagnato il fratello di Giovanni da un 'certo' «Vittore Scarpe, il quale diligentissimo pittore dei tempi suoi»,⁵⁶ e a lui succede come 'pittore di Stato' per le decorazioni marciarie, come racconta Sanudo nei suoi *Diari*.⁵⁷ Nel 1488 viene chiamato a decorare la scuola con le *Storie di sant'Orsola*, nel 1490 «Vetor Scarpazo» firma *Il Cristo e quattro discepoli* della Collezione Contini Bonacossi di Firenze, dove è chiaro l'insegnamento volumetrico e di colore di Antonello, lo sguardo verso Giovanni Bellini, la cura del dettaglio di Jacometto. Dal 1495, in concomitanza con la scomparsa del presunto maestro, lo stile cambia: nei dipinti di San Giorgio

degli Schiavoni si evince una maggiore caratterizzazione del personaggio, a discapito della folla, e una definizione prospettica di origine umanistica. Nelle opere grafiche,⁵⁸ per lo più eseguite su carta azzurra, la figura emerge con forza, è compatta, moderna, rivela nell'espressività un minor intento ritrattistico; si vede il declinare della sensibilità fiamminga verso una luminosità veneta, dove il tratteggio sagoma i volti con delicatezza. I disegni di Carpaccio rinvenuti sono di numero notevole grazie al suo metodo 'conservativo' fedele alla tradizione cenniniana, per cui ogni nuovo disegno che arricchiva il patrimonio della bottega poteva essere copiato in altri 'simili' per permettere l'esecuzione di repliche. Le testimonianze conservate sono perlopiù quelle destinate a enti ufficiali e religiosi, 'allegate' ai contratti di commissione, mentre sono quasi spariti (anche) dal panorama carpaccesco i soggetti profani, le fantasie erudite e i ritratti che, come scriveva uno scrittore contemporaneo, rendevano presenti i morti:

Victor mio chiaro, di tal nome degno...;
fra gli altri li mostra quel buon Vinciguerra,
che per te habiamo ancor vivo qui in terra.⁵⁹

La profonda corrispondenza tecnica e d'intenti, insieme alla partecipazione attiva allo stesso ambiente, trova riscontro nei rari disegni di ritratto di Carpaccio a noi pervenuti. Il *Volto di fanciulla di tre quarti* dell'Ashmolean, Oxford (fig. 11),⁶⁰ visto di fronte, mestamente rivolto verso il basso, lo sguardo melanconico, le labbra carnose, la fronte alta e liscia, la chioma racchiusa in una fascia bordata di pizzo che culmina con un fiocco sul vertice della nuca. I capelli, come sottilissimi fili dorati, ricadono ondulati, resi luminescenti dai tocchi di biacca, come i lineamenti del volto, che risaltano sulla carta azzurra per il vibrante effetto chiaroscurale. Nel *verso* dello stesso foglio vi è un secondo ritratto femminile, arricchito dalla presenza di uno stendardo (fig. 12). Questa volta di profilo, la ragazza dallo sguardo ugualmente docile è giovanissima, di una bellezza candida. I capelli sono raccolti da una fascia intrecciata come quella della 'dama veneziana', ma privi di retina e gioielli, poiché sono semplicemente annodati con un fiocco sulla nuca; ella è giovane e nubile. Sottili e brevi riccioli s'increspano sul volto, resi con la biacca come minuti fasci di luce, alternandosi al fitto tratteggio a penna e inchiostro, che modella tutto il volto. Ambedue i ritratti furono realizzati per i volti di sante nell'*Apoteosi di sant'Orsola e delle sue compagne* del 1491 e più tardi inseriti nella pala d'altare raffigurante la *Presentazione al tempio* del 1510, entrambe opere conservate alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.⁶¹ Quando Anton Maria Zanetti descrive i «sette quadri, fatti circa l'anno 1495, con le principali azioni di essa Santa, e delle tante vergini compagne» rimane stupito: «Espressioni molto naturali e piene di nativa bellezza si trovano nelle fisionomie dipinte in questi quadri in qualunque grado, e in ogni sesso. Avea il Carpaccio veramente nel cuore la verità. Fra le altre bellissime sono le teste delle Sante Vergini sulla tavola dell'altare; e sono quali esser deggiono appunto le fisionomie di umane persone beatificate».⁶²

Estremamente moderno, il ritratto sul *verso* mostra il gusto per l'essenziale di Vittore Carpaccio, ultimo effigiante del profilo della sua epoca. La rispondenza con il *Ritratto di dama* di Jacometto è lampante, dimostrando come egli abbia stilisticamente assorbito la lezione del suo predecessore – coniugandola alle 'nuove' espressioni raffaellesche da Perugino –⁶³ ci e si sia avvalso del medesimo efficace mezzo espressivo ma, visibilmente differenziandosi per eloquenza e modernità, mostra lo stacco di circa un ventennio dall'opera di Jacometto.

Ugualmente avviene nel doppio ritratto della Morgan Library & Museum.⁶⁴ Il volto di uomo maturo nel *recto* (fig. 13), colto di profilo verso sinistra, è altamente caratterizzato: lo sguardo fisso, le labbra chiuse, il naso lungo e

sottile, la barba ispida, vestito di una casacca e un aderente copricapo che scende sulla fronte, elementi che gli donano un'espressione severa. È sicuramente un ritratto, eseguito dal vivo, di un alto funzionario della Repubblica Serenissima. La barba, come le rughe attorno agli occhi e le pieghe della veste, sono rese con sottili tratti di biacca, che donano la particolare luminosità al ritratto, rendendo possibile l'emersione dei particolari sulla carta azzurra, perfettamente conservata. La scelta compositiva è in linea con quella di Jacometto, seppur innovata, con la ripresa del volto leggermente spostato verso sinistra, che conferisce una minor staticità e pone il personaggio in uno spazio reale, dinamico; così accade anche per la tecnica, che trova nell'uso alternato della pietra nera e biacca il miglior mezzo espressivo con un tocco che riesce a essere più fluido e vibrante.

Ragghianti associa al pittore altri due disegni raffiguranti due giovani uomini, poco dopo il passaggio dalla Collezione Oppenheimer a una raccolta privata italiana.⁶⁵ Seppur lo stile e la tecnica facciano propendere verso la sua scuola, come già supposto da Muraro, essi hanno però il pregio di mostrare l'uso comune della tecnica nelle botteghe veneziane, che prevedeva la pietra nera o il carboncino sfumato sulla carta azzurra porosa, insieme ai lumi di biacca, che conferiscono quel riconoscibile segno 'zebrato' «per le luci quasi galleggianti sui trapassi fugati delle superfici», per l'economia 'geometrica' della composizione, che gli ha valso la fama di artista povero intellettualmente, seppur gaio.⁶⁶ È proprio l'assenza di complessità strutturale belliniana o del legame con l'aulica tradizione fiorentina che al contrario gli attribuiscono le redini di quel bizantinismo veneto, legandolo a Gentile Bellini per la caratterizzazione della folla, a Jacometto per il ritratto a mezzo busto.



13. Vittore Carpaccio, *Testa di uomo con barba con cappello rivolto verso sinistra (recto)*, New York, The Morgan Library & Museum, Drawings and Prints.

Note

¹ Gli appunti di Marcantonio Michiel sono stati pubblicati per la prima volta nel 1896 da Theodor Frimmel, *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'Opere del Disegno)*, Graeser, Vienna 1896; questo saggio si riferisce alla ristampa del 2000, M. Michiel, *Notizia d'Opere del Disegno*, saggio introduttivo di C. De Benedictis, Edifir, Firenze 2000, pp. 55 e 57.

² Anonimo, *Ritratto di profilo di giovane donna con copricapo*, grafite e biacca su carta preparata in rosso, mm 237×135, Berlino (Kupferstichkabinett, n. KdZ 5145); il disegno fu riferito da Muraro prima a scuola nordica, poi a Jacometto; in realtà la tecnica con la preparazione in rosso fa propendere verso l'ambito centro-italiano; vedi M. Muraro, *I Disegni di Vittore Carpaccio*, La Nuova Italia, Firenze 1977, p. 30, fig. 122; H.-Th. Schulze Altcapenberg, *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, G & H Verlag/Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1995, p. 303, n. 208 (*Mittelitalien (?)*, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts).

³ M. Muraro, *Carpaccio. Lezioni per il corso A. 351 (Study of the Renaissance) dello Smith College di Northampton*, Venezia, luglio 1963, pp. 74-84.

⁴ Michiel, *Notizia d'Opere del Disegno* cit. p. 31.

⁵ J. Fletcher, *Marcantonio Michiel, 'che ha veduto assai'*, in «The Burlington Magazine», vol. 123, 943, October 1981, pp. 602-609.

⁶ Michiel, *Notizia d'Opere del Disegno* cit., p. 51.

⁷ *Ibi*, pp. 52, 55.

⁸ A. Luzio, *Giulio Campagnola, fanciullo prodigio*, in «Arch. Stor. dell'Arte», I, 1888, p. 184.

⁹ Michiel, *Notizia d'Opere del Disegno* cit. p. 55; O. Pächt, J.J.G. Alexander, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library, Oxford*, vol. II (*Italian school*), Clarendon Press, Oxford 1970, pp. 45-55.

¹⁰ Furono Pätz, Hassal e Mariani Canova, vedi G. Mariani Canova, *La miniatura veneta del Rinascimento*, Alfieri, Venezia 1969, pp. 42-44.

¹¹ L. Armstrong, *The Hand-Illuminated Printed Book*, in J.J.G. Alexander, a cura di, *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550*, catalogo della mostra (Royal Academy of Arts, London/Pierpont Morgan Library, New York), Londra e New York 1994-1995, pp. 171-173, cat. 84.

¹² Michiel, *Notizia d'Opere del Disegno* cit., p. 52.

¹³ Miniature attivo a Venezia alla fine del XV secolo, *Davide nello studio*, 1475-1480 circa, tempera su pergamena, mm 145×117, già Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte (inv. 22114); Mariani Canova, *La miniatura veneta del Rinascimento* cit., pp. 44, 112, 150, cat. 50.

¹⁴ Il disegno venne rubato il 6 giugno 1985 durante l'esposizione a Palazzo Cini; vedi M. Bollati, a cura di, *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, prefazione di

M. Boskovitis, Sylvestre Bonnard, Milano 2004, p. 37, n. 75; Toesca lo associa al belliniano Lazzaro Bastiani, vedi *Miniature Italiane della Fondazione Giorgio Cini dal Medioevo al Rinascimento*, schede di P. Toesca, presentazione di G. Fiocco, Neri Pozza, Vicenza 1968, p. 35, cat. 54; infine Armstrong attribuisce la miniatura al cosiddetto Maestro del Plinio di Londra, miniatore che prende il nome da un incunabolo conservato alla British Library di Londra (IV19662) contenente la *Historia Naturalis* di Plinio stampata a Venezia da Jenson nel 1472; vedi L. Armstrong, *Renaissance miniature painters & classical imagery. The Master of the Putti and his Venetian workshop*, Harvey Miller publishers, London 1981, pp. 43-44, 131-132, cat. 45.

¹⁵ Bollati, *Dizionario biografico dei miniatori italiani* cit., pp. 121-124; L. Armstrong, *Benedetto Bordon and the Illumination of Venetian Choirbooks around 1500: Patronage, Production, Competition*, in C. Beier, E. Theresia Kubina, a cura di, *Wege Zum Illuminierten Buch. Herstellungsbedingungen für buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit*, Böhlau Verlag, Wien/Köln/Weimar 2014, pp. 221-244.

¹⁶ Michiel, *Notizia d'Opere del Disegno* cit., p. 58.

¹⁷ Jacometto Veneziano, *Ritratto di Alvise Contarini e Ritratto della monaca di San Secondo*, olio su tavola (*recto*), olio e oro su tavola (*verso*), cm 10,2×7,3, New York, The Metropolitan Museum of Art (inv. 1975.1.85-86); R. Lauber, *Opera perfettissima. Marcantonio Michiel e la notizia d'opere di disegno*, in B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Marsilio, Venezia 2005, pp. 92, 96-97, figg. 19-20.

¹⁸ Jacometto Veneziano, *Ritratto virile*, olio e tempera su tavola, cm 26×19, Londra, National Gallery (inv. 3121); S. Momesso, scheda, in G. Beltrami, D. Gasparotto, G. Manieri Elia, a cura di, *Aldo Manuzio. Renaissance in Venice*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria dell'Accademia, 19 marzo – 19 giugno 2016), Marsilio, Venezia 2016, pp. 235-237, 240.

¹⁹ Jacometto Veneziano, *Ritratto di donna*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art (inv. 243); E.R. Knauer, *Portrait of a Lady? Some Reflections on Images of Prostitutes from the Later Fifteenth Century*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», XLVII, 2002, pp. 95-117.

²⁰ Jacometto Veneziano, *Ritratto di giovane*, olio e tempera su tavola, cm 22,9×19,7, Londra, The National Gallery (inv. NG 2509).

²¹ B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's sons, New York-London 1897, p. 148.

²² C.H. Baker, *Alvise Vivarini in the National Gallery*, in «The Burlington Magazine», vol. L, CCLXXXVI, January 1927, pp. 23-27.

²³ Attribuito a Jacometto Veneziano, *Ritratto di uomo in nero*, olio su tavola, Londra, The National Gallery (inv. NG2095); A. Mazzotta, *Ritratti veneziani per Jacometto, Marco Basaiti e Andrea Previtali*, in «Prospettiva», luglio-ottobre 2012, nn. 147-148, pp. 150-158.

²⁴ Jacometto Veneziano, *Ritratto di fanciulletto*, olio su tavola trasportato su tela, cm 30×20, collezione privata; già Collezione Contini Bonacossi; Milano, Sotheby's, 9 giugno 2009, lotto 15; R. Longhi, *Per un catalogo del Carpaccio* in «Vita artistica», III, 1932, p. 13; G. Fiocco, *Carpaccio*, Istituto geografico De Agostini, Novara 1958, pp. 8 e 34; V. Sgarbi, *Carpaccio*, Fabbri, Milano 1994, pp. 22 e 24; La proposta di Mauro Lucco di identificare l'artista con il figlio di Antonello da Messina, Jacobello di Antonello, non è supportata da alcun elemento (M. Lucco, a cura di, *Antonello da Messina: l'opera completa*, catalogo della mostra [Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo – 25 giugno 2006], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2006, pp. 24-25 e nn. 69-70, p. 334).

²⁵ Attribuito a Jacometto Veneziano, *Ritratto di giovane uomo di casa Mellini*, olio su tavola, cm 36×25, Parigi, Musée du Louvre (RF 1345); A. Angelini, *Jacometto Veneziano e gli umanisti. Proposta per il 'Ritratto di Luca Pacioli e di Guidobaldo da Montefeltro' del Museo di Capodimonte*, in «Prospettiva», 147/148, luglio-ottobre 2012, pp. 141-142, fig. 14.

²⁶ Attribuito a Jacometto Veneziano, *Ritratto di Luca Pacioli e Guidobaldo da Montefeltro*, olio su tavola, Napoli, Museo di Capodimonte (inv. Q 58); Angelini, *Jacometto Veneziano e gli umanisti*, cit., pp. 126-149, figg. 1-3.

²⁷ Mariani Canova, *La miniatura veneta del Rinascimento* cit., pp. 44 e 150, cat. 51, tav. 65.

²⁸ Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 940, f. 38b; Mariani Canova, *La miniatura veneta del Rinascimento* cit., p. 12, tav. I; M.-É. Gautier, a cura di, *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres*, Ville d'Angers; Actes Sud, Angers/Arles 2009.

²⁹ A. Mazzotta, *In his father's workshop: Giovanni Bellini's paintings for the Scuola di S. Giovanni Evangelista, Venice*, in «The Burlington Magazine», vol. 160, 1381, April 2018, pp. 283-290.

³⁰ Qui attribuito a Jacometto Veneziano (Venezia [?], 1435 circa – ante 1497), *Ritratto di dama veneziana di profilo*, 1470 circa, pietra nera, tocchi di penna e inchiostro, rialzi di biacca su carta azzurra, ritagliato in forma circolare, incollato su cartoncino e attorniato di una striscia di carta tinta oro, cm 8,5 Ø, già Roma, collezione privata; Firenze, collezione privata.

³¹ Vasari allude alle copie eseguite con la tecnica del chiaro scuro dall'artista Francesco Bonsignori a Mantova, tratte dai suoi stessi ritratti, dunque disegni su carta preparata o con fondo colorato e lumeggiature di bianco; Vasari dice inoltre che l'artista li conservava presso di sé: «de' quali si serbò copia Francesco in carte di chiaro scuro, le quali sono oggi in Mantova appresso gl'eredi suoi»; G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 11 voll., Sansoni, poi S.P.E.S., Firenze 1966-1971, vol. IV (testo), p. 583.

³² Sappiamo che i committenti richiedevano anche le copie su carta del ritratto dipinto quando gli era particolarmente gradito;

Isabella d'Este il 16 ottobre 1503 chiede una seconda versione su carta del ritratto del piccolo Federico vestito da soldato svizzero realizzato da Bonsignori, vedi A. Luzio, *Isabella d'Este e i Borgia, con nuovi documenti*, Milano 1916, p. 270 e C. Bonaccorsi, *Il Disegno di Ritratto nell'Italia settentrionale (1480-1530). Storia, tecniche e questioni attributive*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, XXIX ciclo, 2018, p. 51.

³³ Lo testimonia il manoscritto marciano *Memorie della illustre Famiglia de Freschi Citadini originarij Veneti, che ne raffigura i maggiori rappresentanti, ritrae Catarina e Helisabeta mogli di Tomas David (1367-1452), e Helisabet Rencina, sua nuora*; D. Davanzo Poli, *Abiti antichi e moderni dei veneziani*, Neri Pozza, Vicenza 2001, pp. 53-54.

³⁴ D. Davanzo Poli, a cura di, *Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento, il gioco dell'amore*, catalogo della mostra (Venezia, Casinò Municipale, 2 febbraio-16 aprile 1990), Berenice, Milano 1990, p. 99.

³⁵ Avanzata oralmente da Geneviève Verdigel (2022).

³⁶ La nobildonna Girolama Corsi nacque nella seconda metà del Quattrocento in Toscana, probabilmente a Firenze, e visse tra Venezia e Padova, dove si era recata, forse assieme al fratello Jacopo, al seguito di Roberto Sanseverino, generale della Repubblica, in una data anteriore al 1487. E nota per il suo componimento intitolato *le Rime*, raccolte in manoscritto da Marin Sanuto nel 1509, che esprime la sua ammirazione per «l'armonia del terso e polito dire», tenne corrispondenza con Caterinuzza Corner, nipote della regina di Cipro e con Fra' Gasparino Borro, professore di dialettica all'Università di Perugia. I versi di Girolama sono una delle prove più lampanti del rapporto tra Carpaccio e Jacometto, entrambi elogiati come ritrattisti tra il 1470 e il 1495, oltre che del legame con l'ambiente culturale padovano, di cui lei era una rappresentante insieme a Pietro Bembo. Il componimento è conservato a Venezia, Biblioteca Marciana (BNMVe, ms. It. ix, 270 (=6367), cc. 6v e 10c), vedi Lauber, *Opera perfettissima* cit., pp. 77-116.

³⁷ Il disegno *Ritratto di giovane di tre quarti verso sinistra*, carboncino sfumato, su carta maroncina, mm 330×276 (Vienna, Accademia Albertina, inv. 17611) forse proveniente dal libro di Giorgio Vasari, fu accostato ad Alvise Vivarini (H. Tietze, E. Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, 2 voll., J.J. Augustin, New York 1944, p. 39, n. A51, XXVI, 1), e ad Antonello da Messina (L. Ragghianti Collobi, *Il libro de' Disegni del Vasari*, Vallecchi, Firenze, 1974, p. 58), e fu in seguito attribuito a Jacometto (F. Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Jaca Book, Milano 1986, p. 111) e con questo nome è schedato nelle collezioni viennesi (V. Birke, J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, 4 voll., Böhlau Verlag, Wien/Köln/Weimar 1992-1997, vol. IV, s. 2164, n. 17611); Alessandro Ballarin vi riconosce

una mano più tarda, di matrice culturale già giorgionesca, mentre Chiara Bonaccorsi lo riferisce infine, con cautela, a un anonimo veneziano (Bonaccorsi, *Il Disegno di Ritratto nell'Italia settentrionale (1480-1530)* cit., pp. 248-49, n. 16, fig. 117).

³⁸ Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio*, circa 1475, olio su tavola, cm 45,7×36,2, Londra, The National Gallery (NG 1418); Lucio, *Antonello da Messina: L'opera completa* cit.

³⁹ Michiel, *Notizia d'Opere del Disegno* cit., p. 56.

⁴⁰ Tra le prime auliche descrizioni del dipinto, nonché comprensione dell'opera giovanile di Antonello da Messina, vedi S. Bottari, *Il primo Antonello*, in «La Critica d'Arte», IX, giugno 1937, pp. 97-109, fig. 10.

⁴¹ J. Ruskin, *St. Mark's Rest.*, John Wiley & Sons, New York 1877.

⁴² A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, U. Hoepli, Milano 1915; «Dall'esotico, dall'impreveduto, il passo al sogno è breve, e Vittore Carpaccio fu uno dei pochi che lo compì, come dietro a lui Giorgione, per fissare, nelle sue musiche di colori e di forme, nei suoi ariosi tonali, un poco di quel panico georgico che i grandi sanno cogliere dalla natura, e un poco di quell'immenso mistero che l'uomo chiude nel cuore, non meno procelloso dei mari che il pittore aveva tanto amato e tanto percorso» in G. Fiocco, *Carpaccio*, Les Éditions G. Crès & Cie, Paris 1931; «Così Carpaccio fa gruppo con i pittori delle storie, ma quello due negli altri resta cronaca, talvolta mirabilmente raccontata, in lui assume valore quasi di mito» in L. Vitali, *Carpaccio*, Istituto Italiano D'arti Grafiche, Bergamo 1935; C.L. Ragghianti, *Due Disegni del Carpaccio*, in «La Critica d'Arte», a. 1, VI, dicembre 1936; «Da questa continua concordia proporzionale, da questa dosatura instancabile di forme colorate entro un'inaudita lucidezza spaziale, viene l'incantamento della narrativa carpaccesca» in R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Sansoni, Firenze 1946; V. Moschini, *Carpaccio: La Leggenda di Sant'Orsola*, Amilcare Pizzi Arti Grafiche, Milano 1945; L. Coletti, *Storia della pittura veneta del Quattrocento*, Istituto Geografico de Agostini, Novara 1953; T. Pignatti, *Carpaccio*, Arnoldo Mondadori, Milano 1955; Fiocco, *Carpaccio*, 1958 cit.; R. Pallucchini, *Le Storie di Sant'Orsola*, Martello, Milano 1958.

⁴³ Vittore Carpaccio, *Due Cortigiane*, circa 1493-1495, tempera e olio su tavola, cm 94,5×63,5, Venezia, Museo Correr (inv. cl. I, 46); *Caccia in valle (recto)*; *Lettere appese a un muro (verso)*, circa 1493-1495, tempera e olio su tavola, cm 75,2×63,6, Los Angeles, J. Paul Getty Museum (inv. 79. PB. 72).

⁴⁴ È un prezioso ritrovamento questa lettera inedita, conservata negli archivi lucchesi: FONDAZIONE RAGGHIANI, LUCCA, ARCHIVIO CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Corrispondenza*, Giuseppe Fiocco, doc. 14, lettera di C.L. Ragghianti a G. Fiocco, Firenze, 18 giugno 1963.

⁴⁵ Negli archivi di Lucca e della Fondazione

Giorgio Cini di Venezia non è stata reperita alcuna risposta di Fiocco, che però deve aver in qualche modo 'spento' l'emozione palpabile nella lettera di Ragghianti se quest'ultimo nell'articolo che dedica a Carpaccio conferisce minima enfasi alla notizia e cautamente scrive che la laguna delle Cortigiane «si prolunga in alto nella *Caccia all'airone* resa nota dal Fiocco».

⁴⁶ G. Fiocco, *La Caccia in valle di Vittore Carpaccio*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 44, 1955, pp. 71-79.

⁴⁷ G. Fiocco, *Postille al mio Carpaccio*, in «Arte Veneta», XXII, Venezia 1958, pp. 228-230.

⁴⁸ E.M. Dal Pozzolo, *Caccia in valle, Los Angeles, Getty Museum* in B. Aikema, B.L. Brown, a cura di, *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 - 9 gennaio 2000), Bompiani, Milano 1999, scheda nr. 27a-b, pp. 236-239.

⁴⁹ «L'Espresso», 7 luglio 1963; C.L. Ragghianti, *Vittore Carpaccio*, in «seleArte», a. XI, 64, luglio-agosto 1963, pp. 36-43.

⁵⁰ P. Zampetti, a cura di, *Vittore Carpaccio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 15 giugno - 6 ottobre 1963), Alfieri, Venezia 1963.

⁵¹ Ragghianti, *Vittore Carpaccio* cit., p. 38.

⁵² Muraro, *Carpaccio. Lezioni per il corso A. 351* cit.; del testo dattiloscritto, ne sono riportati qui alcuni brani.

⁵³ *Ibi*, p. 74.

⁵⁴ Una formazione molto più ampia e complessa di quella finora supposta, con un plausibile viaggio a Roma, come suggerito da L. Finocchi Ghersi, *Vittore Carpaccio tra narrazione e devozione*, in S. Menati, a cura di, *Carpaccio, Sacra Conversatio*, Koper, Capodistria 2019, pp. 79-98. Sull'artista vedi anche P. Humfrey, *Carpaccio. Catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Firenze 1991 e A. Gentili, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, Marsilio, Venezia 2006.

⁵⁵ Muraro, *I Disegni di Vittore Carpaccio* cit.

⁵⁶ C. Vecellio, *Degli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, presso Damian Zenaro, Venezia 1590; riportata da Muraro, *I Disegni di Vittore Carpaccio* cit., p. 14.

⁵⁷ Venezia, Biblioteca Marciana, M. Sanudo, *Diarii*, vol. XVI, carta 173, 31 maggio 1513.

⁵⁸ Per un recente contributo sul disegno di Carpaccio vedi C. Whistler, *I disegni di Carpaccio*, in P. Humfrey, a cura di, *Vittore Car-*

paccio. Dipinti e Disegni, catalogo della mostra (Washington DC, The National Gallery of Art/Venezia, Palazzo Ducale), Marsilio, Venezia 2022, pp. 59-74.

⁵⁹ A. Colasanti, *Due strambotti inediti per Antonio Vinciguerra e un ignoto ritratto di Vettor Carpaccio*, in «Fanfulla della Domenica», 14 luglio 1901.

⁶⁰ Vittore Carpaccio, *Volto di fanciulla di tre quarti (recto), Volto di fanciulla di profilo (verso)*, 1491 circa, pietra nera, pennello e inchiostro bruno, biacca (carbonato basico di piombo) su carta azzurra, mm 238 × 184, Ashmolean Museum, University of Oxford (WA1977.17), H. Macandrew, *Ashmolean Museum Oxford: Catalogue of the Collection of Drawings*, vol. III (*Italian Schools: Supplement*), Clarendon Press, Oxford 1980, n. 8; P. Humfrey et al., *Vittore Carpaccio: Master storyteller of Renaissance Venice*, catalogue exhibition (Washington DC, National Gallery of Art; Venezia, Palazzo Ducale), Yale University Press, New Haven and London 2022, pp. 133-135, n. 12.

⁶¹ Inv. 576; inv. 44.

⁶² A.M. Zanetti di Girolamo, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri*, Nella Stamperia di Giambattista Albrizzi a S. Benedetto, Venezia 1771, vol. I, pp. 35-36.

⁶³ Il libretto di disegni contiene vari ritratti femminili sullo stile di Perugino; Ferino Pagden lo attribuisce a Domenico Alfani; *Libretto veneziano*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 37; vedi S. Menato, in *Vittore Carpaccio. Dipinti e Disegni* cit., p. 133, n. 12.

⁶⁴ Vittore Carpaccio, *Testa di uomo con barba con cappello rivolto verso sinistra (recto); Testa di giovane uomo rivolto verso destra (verso)*, 1490-1500, pietra nera, pennello e acquerello bruno, con acquerello bianco di piombo opaco, mm 265 × 185, New York, The Morgan Library & Museum, Drawings and Prints (I, 54).

⁶⁵ Scuola di Vittore Carpaccio, *Ritratto di giovane rivolto verso destra e Ritratto di giovane rivolto verso sinistra*, carboncino e biacca su carta azzurra, mm 272/0 × 202/0, collezione privata; Ragghianti, *Due Disegni del Carpaccio* cit., pp. 277-281; Muraro, *I Disegni di Vittore Carpaccio* cit., pp. 59-60, figg. 91-92.

⁶⁶ L'idea di un artista gaio, colloquiale, dal sapore aneddotico, il primo «pittore di genere», è di Bernard Berenson in *The sense of quality. Study and Criticism of Italian Art*, Schocken Books, New York 1962.

Sinossi

Lo studio prende avvio da una ricostruzione dell'opera di Jacometto Veneziano (1435 circa - ante 1497), con l'obiettivo di chiarire alcune questioni irrisolte legate alla figura di questo poliedrico artista del Quattrocento veneziano. Nonostante sia ampiamente menzionato dalle fonti coeve - in qualità di ritrattista del patriziato, autore di opere su tavola e su carta «de chiaro et scuro d'acquarella negra», nonché miniatore di libri «inninati sottilissimamente et perfettamente» - Jacometto rimane un artista sfuggente, cui non è stata finora attribuita con certezza alcuna opera grafica, né sono stati stabiliti validi collegamenti critici.

Nel corso del Novecento e anche più recentemente, gli sono stati attribuiti vari dipinti su ta-

vola, tutti ritratti a mezzo busto, caratterizzati da superfici levigate e da un marcato realismo espressivo, elementi che suggeriscono un'influenza diretta dell'insegnamento di Antonello da Messina (1430 circa - 1479). Tuttavia, fu Michelangelo Muraro a proporre un legame con Vittore Carpaccio (1460/1465 - 1525/1526) come suo allievo, sulla base della comune resa volumetrica delle forme – sintetiche e modellate dalla luce – e della precisa rappresentazione della realtà, nonché della resa miniaturistica dei paesaggi, evidente nel verso del Dittico Contarini (New York, Metropolitan Museum) e nel Ritratto di Giulio Mellini (Parigi, Louvre). Tali caratteristiche si ritrovano anche nella celebre Caccia agli aironi, conservata al J. Paul Getty Museum di Los Angeles, la cui originaria connessione con le Cortigiane del Museo Correr di Venezia fu suggerita per la prima volta da Carlo Ludovico Ragghianti, figura centrale in una delle più rilevanti scoperte attributive del Novecento.

Lo studio propone infine l'attribuzione a Jacometto del disegno su carta azzurra Ritratto di dama veneziana di tre quarti, mettendo in luce affinità tecniche e stilistiche con l'opera grafica di Carpaccio. Il confronto tra i profili essenziali, tracciati con pietra nera, e le lumeggiature a biacca – che conferiscono un effetto chiaroscurale vibrante – rivela, accanto a significative consonanze, anche un'evoluzione in direzione di maggiore eloquenza e modernità, che segnala uno scarto temporale di circa vent'anni rispetto alle opere del maestro.

Summary

This study begins with a reconstruction of the oeuvre of Jacometto Veneziano (about 1435 – before 1497), with the aim of shedding light on unresolved issues surrounding this multifaceted artist of the Venetian Quattrocento. Although extensively mentioned in contemporary sources—as a portraitist of the patriciate, a painter of works on panel and paper «de chiaro et scuro d'acquarella negra», and a book illuminator «inminiati sottilissimamente et perfettamente»—Jacometto remains an elusive figure. No drawings have yet been convincingly attributed to him, nor have any solid critical connections been established.

Throughout the twentieth century and more recently, several panel paintings have been attributed to him, all depicting bust-length portraits characterized by highly polished surfaces and pronounced expressive realism—features that point unmistakably to the influence of Antonello da Messina (about 1430–1479). However, it was Michelangelo Muraro who linked Jacometto to Vittore Carpaccio (1460/1465–1525/1526) as his pupil, a connection based on their shared volumetric rendering of forms—synthetic and shaped by light—as well as their precise representation of reality and the miniature-like depiction of landscapes. These qualities are evident on the reverse of the Contarini Diptych (New York, Metropolitan Museum) and the Portrait of Giulio Mellini (Paris, Louvre). Such elements are also present in the celebrated Hunting Herons, now at the J. Paul Getty Museum in Los Angeles. The latter's original connection to the Courtesans of the Museo Correr in Venice was first proposed by Carlo Ludovico Ragghianti, whose contribution proved pivotal to one of the most significant attributional discoveries of the twentieth century.

Finally, this study proposes the attribution to Jacometto of the drawing on blue paper Portrait of a Venetian Lady in Three-Quarter View, underscoring its technical and stylistic affinities with Carpaccio's graphic work. The comparison between the essential profiles outlined in black chalk and the white highlights that create a vibrant chiaroscuro effect reveals, alongside notable similarities, a development toward greater eloquence and modernity, suggesting a temporal gap of approximately two decades from the work of his predecessor.

La chiesa romanica di San Pier Scheraggio nei progetti dei Medici

Francesca Funis

Premessa

Inedite carte inerenti a un contenzioso sull'antica chiesa romanica fiorentina di San Pier Scheraggio, rinvenute all'Archivio Arcivescovile di Firenze, gettano luce sulla strategia messa in opera dal duca Cosimo de' Medici per trasformare questo edificio in chiesa palatina. Infatti Cosimo già dal 1542 al 1546 aveva intrapreso un progressivo snaturamento e disuso dell'edificio sacro, adattandolo 'temporaneamente' a deposito e officina dei cantieri aperti in città: per i fuochi d'artificio in piazza della Signoria, per la loggia del Mercato Nuovo, per sollevare le travi dei soffitti del Palazzo Ducale, come per il cantiere degli Uffizi, per più di un trentennio la chiesa romanica aveva svolto il duplice ruolo di montacarichi e di sedime del cantiere (fig. 1). Ma se è lecito l'uso improprio della chiesa parrocchiale come base operativa di cantiere, cosa è tanto forte da impedirne la demolizione integrale? Gli studi di Christoph Jobst e Ann Moyer hanno dimostrato quanta attenzione rivolgesse la corte medicea alla Firenze antica e paleocristiana e, più recentemente, gli scritti di Eliana Carrara ed Emanuela Ferretti hanno illustrato come l'interesse fosse rivolto anche all'architettura romanica fiorentina, nella quale lo stesso Giorgio Vasari vedeva un elemento di continuità fra mondo antico e Rinascimento.¹ Tuttavia, questa documentazione relativa a San Pier Scheraggio attesta che anche altri motivi ostacolano la demolizione dell'antica basilica romanica.

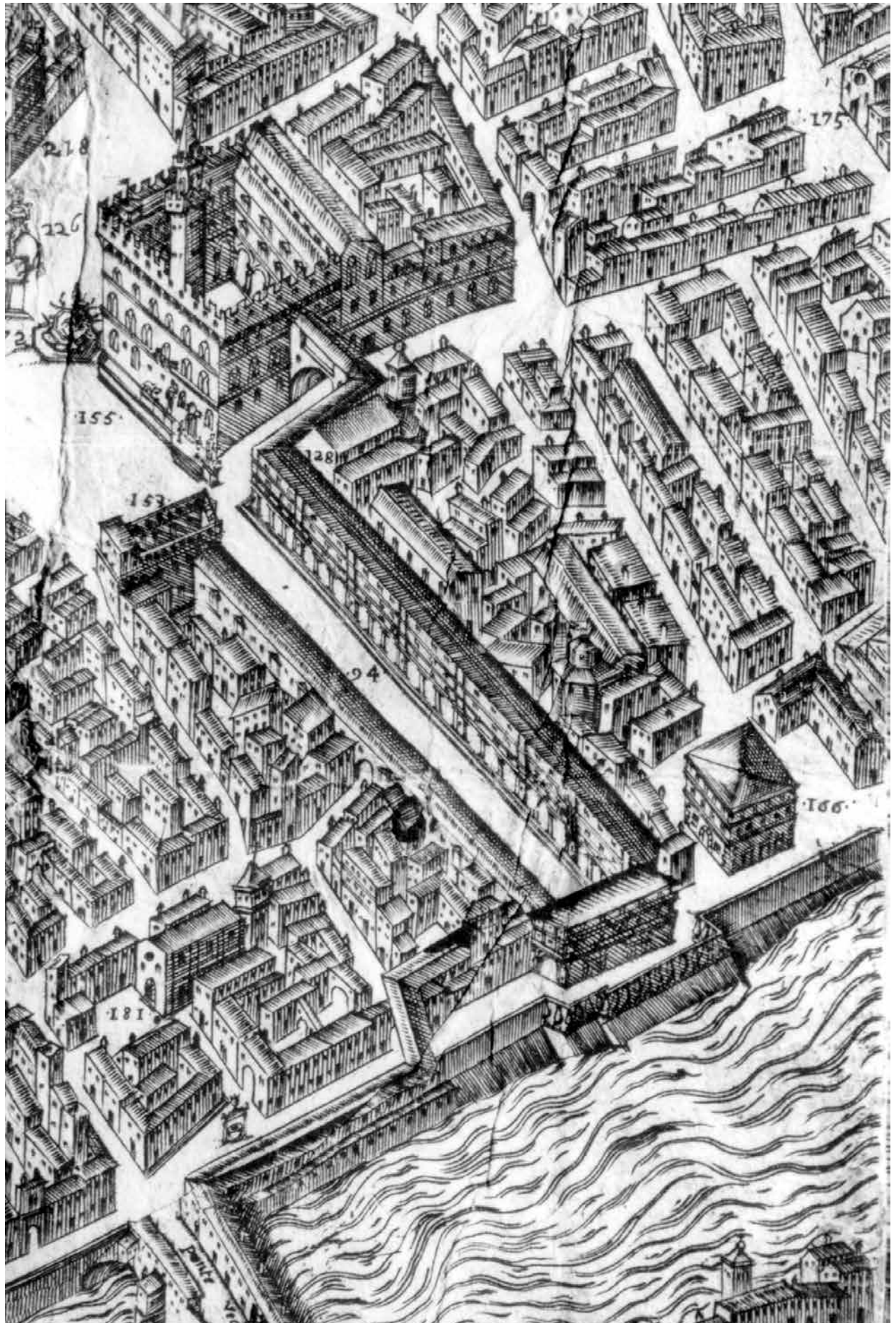
San Pier Scheraggio nel contesto del cantiere degli Uffizi

La costruzione degli Uffizi (1559-1580) cambia radicalmente il volto del cuore cittadino fiorentino, incidendo, con precisa violenza chirurgica (fig. 2), nel tessuto urbano medievale e avvolgendo il vuoto creato nel 1546 nel quartiere di Baldracca con l'apertura della strada tra Palazzo Vecchio e l'Arno (figg. 3, 4). Tra gli immobili da demolire per la costruzione degli Uffizi, Giorgio Vasari, che ha l'incarico di redigere le stime per gli espropri, non esita a sacrificare il minuto tessuto cittadino,² le baracche come pure le torri medioevali e le possenti case del patriziato cittadino (fig. 5). Queste, adiacenti alla piazza e tra le preesistenze monumentali e l'Arno, soccombono inesorabilmente a favore della conclamata *Publica Commoditas*, come asserisce la medaglia commemorativa di fondazione di Domenico Poggini. Non mette invece mai in discussione la salvaguardia di alcune monumentali preesistenze architettoniche di uso pubblico, quali l'antica chiesa di San Piero Scheraggio,³ la trecentesca loggia dei Priori, la Zecca quattrocentesca e il palazzo dei Castellani, che fissano i capisaldi topografici esterni del lotto di progetto condizionandolo in planimetria e in elevazione.

L'antica chiesa di San Pier Scheraggio è assunta come termine metrico per la larghezza della piazza degli Uffizi e per i registri verticali della fabbrica (fig. 6). L'edificio, pietra angolare del progetto di Vasari, viene infatti conservato solo nell'inviluppo volumetrico: la sua immagine architettonica è progressivamente intaccata dal procedere del cantiere, fino a essere del



1. Firenze, Uffizi, la testata degli Uffizi lunghi che si aggancia a San Pier Scheraggio su via della Ninna. Fotografia dell'autrice, 2016.





2. Stefano Bonsignori, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, in Museo "Firenze com'era". San Pier Scheraggio corrisponde al n. 128.

3. Giorgio Vasari e Giovanni Stradano, *L'assedio di Firenze*, in Palazzo Vecchio, sala di Clemente VII; particolare della 'viaccia'. Su concessione dei Musei Civici Fiorentini.

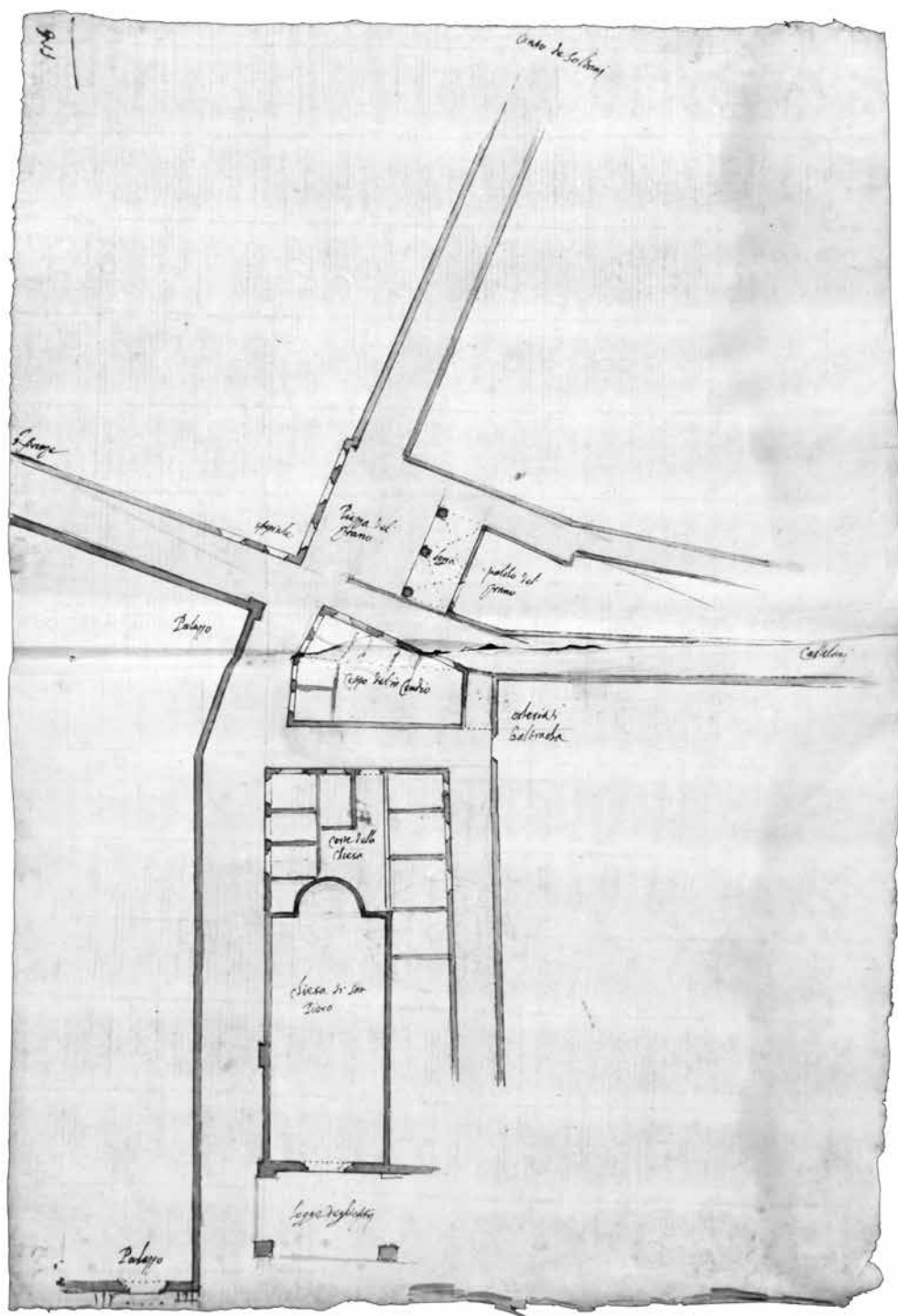
4. Giorgio Vasari, *Pope Leo X in procession, passing through the Piazza della Signoria in Florence*, 1558-1559, bozzetto preparatorio all'affresco, in Oxford, Christ Church Library, Picture Gallery, JBS 160. By permission of the Governing Body of Christ Church, Oxford.



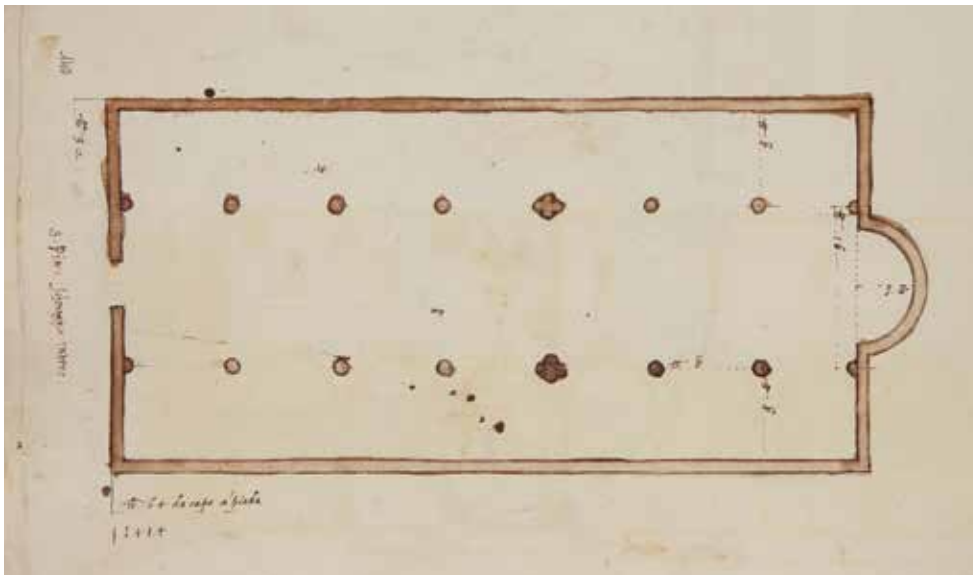


5. Particolare della veduta «della catena», 1472, Berlino, Kupferstichkabinett.

tutto obliterata. Durante la costruzione del loggiato orientale, nel dicembre del 1562, il fronte e la prima campata della chiesa sono integralmente demoliti dalle fondazioni al tetto; ai primi di febbraio si procede a «riturare l'apertura»⁴ innalzando il nuovo fronte, sostitutivo arretrato e allineato al muro interno del loggiato. Quest'ultimo detta la posizione del portale di accesso alla chiesa: aperto sull'asse del modulo triassiale del portico, è decentrato rispetto alla navata. Quest'ultima vedrà il suo pavimento alzato di circa tre braccia e mezzo (due metri circa) e un possente pilastro costruito al suo interno per sostenere il Corridoio Vasariano (1565). Sono modifiche radicali, che compromettono senza rimedio l'austera composizione dell'edificio, che Vincenzio Borghini, priore degli Innocenti ed eruditissimo amico di Vasari, non esitava ad annoverare tra le più belle architetture religio-

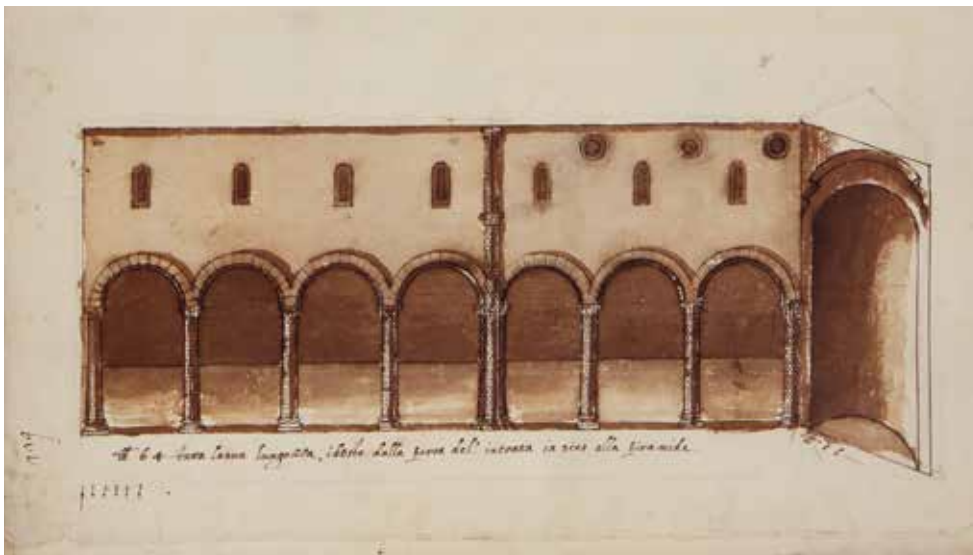


6. Gherardo Mechini, *Chiesa di San Piero Scheraggio*, 1606, in Archivio di Stato di Firenze, Capitani di Parte Guelfa, Numeri Neri, 1474, cc. 525v-526r. Su concessione del Ministero della Cultura, Archivio di Stato di Firenze.



7. Vincenzo Borghini, *Pianta della chiesa di San Pier Scheraggio*, in Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magl. XXV, 545, c. 140r. Su concessione del Ministero della Cultura, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.

8. Vincenzo Borghini, *Sezione della chiesa di San Pier Scheraggio*, in Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magl. XXV, 545, c. 139v. Su concessione del Ministero della Cultura, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.



se di Firenze medievale, seconda solo alle chiese di San Giovanni e di Santa Reparata:

Ma se alla forma se ne avesse a stare a come la descrive Vitruvio, e altri nobili architetti; si potrebbe per una e molto perfetta, e bella annoverare quella di S. Piero Scheraggio, poich  quando era intera cos  si vedeva giusta e con tutte le sue proporzioni regolata e distinta e nella nave del mezo, come la chiamano, e ne suoi portici, o chiostri che a destra e a sinistra gli sono, e noi pur chiamiamo con la medesima voce di Nave, e finalmente nel suo Tribunale in testa, che noi mantenendo gi  tanti secoli, senza saper perch  l'antica voce diciamo Tribuna. Ma poche centinaia d'anni fa per allargare la via dintorno al palagio, si lev  il portico, o vero nave, da man manca, e hor di nuovo dalla diritta, per ridurla in migliore e pi  unita maniera: ella ha perduta in tutto la forma della basilica, che per poco si poteva mettere per esempio delle regole Vitruviane.⁵

Nel manoscritto di Vincenzo Borghini che precede il volume a stampa, il monaco benedettino dedica a San Piero due disegni, una pianta che ritrae la chiesa nella sua interezza (cio , come se non fosse stata demolita la navata settentrionale) e una sezione longitudinale (figg. 7, 8).⁶

Come attestano ancora le vestigia superstiti e le misure in braccia fiorentine annotate da Vincenzo Borghini sulla planimetria, l'architettura, consacrata



nel 1068,⁷ sviluppava una navata centrale (fig. 9) lunga quarantatré metri, che con l'abside (figg. 10, 11) giungeva alla misura di quarantasette metri; l'altezza della navata centrale era il doppio della sua larghezza; il rapporto tra la larghezza della navata e le navatelle era quello canonico di uno a due. San Pier Scheraggio, analogamente al duomo di Fiesole, era contrassegnato da arcate su colonne, coperto con capriate lignee nella navata centrale e a mezze capriate in quelle laterali. Per il resto l'interno doveva essere molto simile alla chiesa di San Miniato al Monte.⁸ Costruite pressoché nello stesso periodo – San Piero fu consacrata nel 1068, San Miniato, iniziata invece nel 1018, risultava già officiata nel 1070 –⁹ le analogie non si limitano all'impianto basilicale a tre navate con abside curvilineo ma sono molto stringenti anche per quanto concerne la suddivisione interna dello spazio.¹⁰

Le rappresentazioni, convenzionalmente sintetiche e ideogrammatiche (fig. 12), di fine Quattrocento e prima metà del Cinquecento, tese a sottolineare la componente civica del centro politico della città, enfatizzano le dimensioni di Palazzo Vecchio e della loggia dei Priori, diminuendo di contro quelle della chiesa: non rendono così giustizia all'ingombro reale dell'edificio religioso, il cui colmo del tetto raggiungeva quasi i ventuno metri di altezza (fig. 13).

I progetti del duca Cosimo de' Medici per San Pier Scheraggio

Se alla corte di Cosimo era assai forte la considerazione per le possenti costruzioni a impianto basilicale del Romanico fiorentino, tuttavia tra i motivi che spinsero Cosimo a salvaguardare la chiesa di San Piero vi fu anche il suo desiderio di adibirla a cappella palatina, data la contiguità a Palazzo Vecchio: «una nuova chiesa, molto più bella e di cui si dispone già di un modello, [e] che tale luogo di culto sarà riservato a coloro che abiteranno nel palazzo ducale» (1568).¹¹ Si trattava di un progetto che prevedeva la completa trasformazione della chiesa ma certamente non la sua demolizione. Infatti, nel primo decennio del cantiere Uffizi (1559-1568), al di là della cospicua mole edilizia della costruzione, ragioni giuridiche e di opportunità politica si opponevano alla sua demolizione. In primo luogo, la chiesa apparteneva alla comunità parrocchiale, non allo stato né al duca, e non poteva pertanto venire espropriata senza autorizzazione della massima autorità ecclesiastica. Cosimo adotta pertanto una strategia a lungo termine, basata sul progressivo snaturamento e sul disuso dell'edificio sacro, al fine di obliterarne lentamente e tacitamente le funzioni liturgiche, funerarie e parrocchiali, fino a ottenere l'abolizione ufficiale dello *jus parrocchiale* e a trasformarla in chiesa palatina, come attesta chiaramente una supplica del granduca Francesco I a papa Gregorio XIII.¹² L'idea era forse scaturita dalla mutilazione che l'edificio aveva subito nel 1410, quando l'impianto basilicale di San Pier Scheraggio venne modificato da un intervento che ne segnò l'inesorabile declino: la navata settentrionale, rivolta verso Palazzo Vecchio, venne demolita.¹³ La marcata difformità dell'organismo spaziale residuo apparve evidentemente disfunzionale, al punto che si optò per la separazione con setti murari dalla navatella meridionale e la trasformazione della chiesa in un'aula unica. Giuseppe Richa ricorda infatti che:

San Piero Scheraggio, perdette la bella antica maestosa forma di basilica ... i Signori ordinarono la restaurazione della Chiesa, o sivero la uniformità, mercecchè con due Navate essendo una irregolarità troppo deforme, la ridussero da tre Navi a una sola.¹⁴

La navata centrale di San Piero, fino alla soppressione di Pietro Leopoldo (1784), fu la sola parte della chiesa officiata. Della navata meridionale la parte più vicina all'abside era utilizzata, almeno nel Settecento, come sagrestia come

9. Firenze, Galleria degli Uffizi, ex chiesa di San Pier Scheraggio, interno, 24 marzo 1974, in Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, negativo (6×6) n. 308062. Su concessione del Ministero della Cultura, Gallerie degli Uffizi.

10. Firenze, Galleria degli Uffizi, ex chiesa di San Pier Scheraggio, interno, 8 luglio 1974, in Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, negativo (6×6) n. 219565. Su concessione del Ministero della Cultura, Gallerie degli Uffizi.

11. Firenze, Galleria degli Uffizi, San Pier Scheraggio, premiazione di Marc Chagall a seguito della donazione del suo autoritratto alla Galleria (1976), 19 settembre 1978, in Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, negativo (6×6) n. 305901. L'abside di San Piero era utilizzata negli anni Settanta per conferenze; si veda, nella fotografia, Marc Chagall che fa un cenno di saluto. Su concessione del Ministero della Cultura, Gallerie degli Uffizi.

12. Baccio Baldini (attribuito), *Piazza della Signoria con Palazzo Vecchio, la chiesa di San Piero Scheraggio e la loggia dei Priori*, incisione da *I sette pianeti*, 1460 circa.



risulta dalla pianta (e relativa legenda) del piano terra degli Uffizi nelle mappe del Fondo Asburgo di Toscana nell'Archivio Nazionale di Praga (fig. 14). Pur in assenza di prove documentarie, induttivamente si può ritenere che la trasformazione in aula unica preceda la costruzione degli Uffizi (1559-1581), a seguito della quale, come già anticipato, il piano di calpestio dell'edificio fu alzato, nascondendo l'originario *opus spicatum* di laterizio, che invece è ancora oggi visibile nella navata meridionale.¹⁵

Tale permanenza testimonia l'avvenuta separazione spaziale e funzionale dalla navata della navatella che, all'epoca del cantiere degli Uffizi, era probabilmente data in uso a una delle tre compagnie legate alla chiesa, e non aveva comunicazione con l'aula liturgica, come prova l'assenza di gradini tra i due vani.¹⁶

Nel chiostro di San Piero avevano la loro sede alcune compagnie religiose, come quella degli Stipendiati e della Ninna. La prima, detta «Compagnia di Santa Maria della Carità detta degli Stipendiati del Palazzo di Sua Altezza Serenissima», nel 1557 si riuniva «nel chiostro di S. Piero Scheraggio». ¹⁷ Giuseppe Richa ricorda come nel presbiterio della chiesa vi è:

una Porta, che conduce per iscala nella Corte a Levante, che era antico Cimitero, ove trovansi alla muraglia lapide sepolcrali vetuste, ed in un canto un Sepolcro sopra terra dei Castellani con iscrizione ... Da questa Corte si entra nella Compagnia degli Stipendiati, ove è collocata sull'Altare una Tavola assai bella, e questa Compagnia è consacrata [...] Cimitero antichissimo, e grande; del quale sene vedono al presente le vestigia nella Corte che mette nella Compagnia degli Stipendiati, parte anch'essa di detto Cimitero. ¹⁸

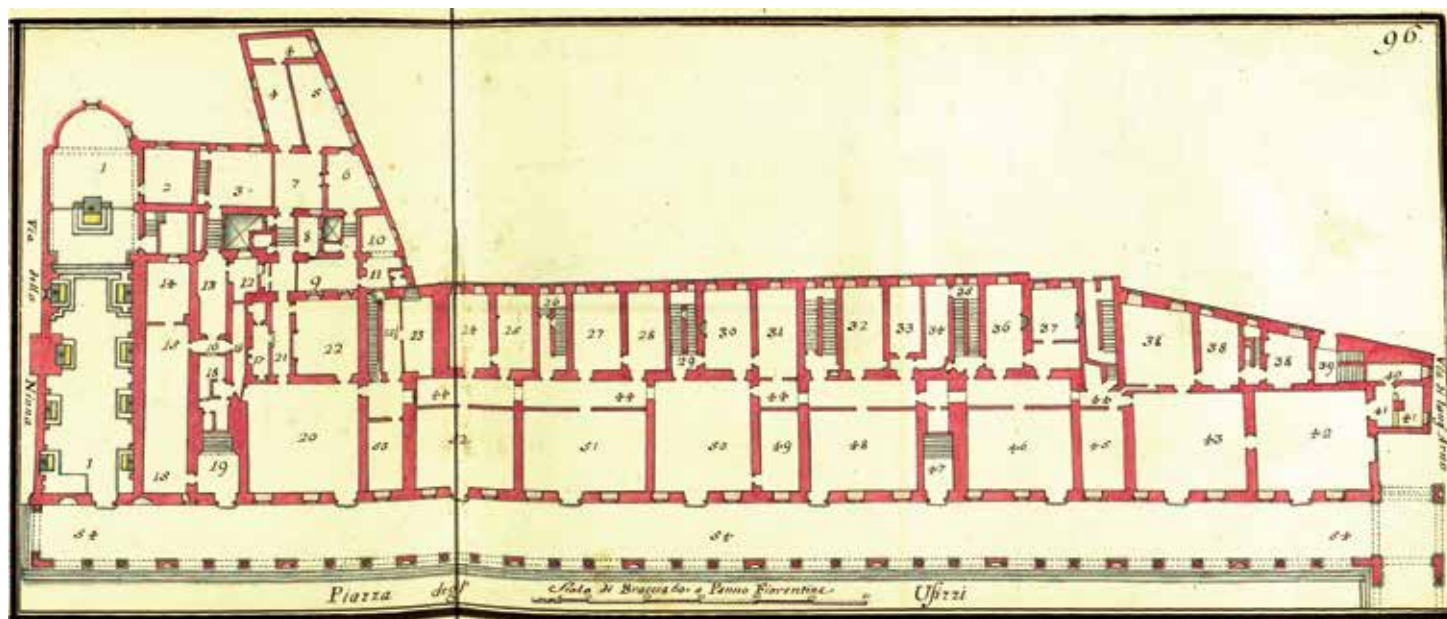
Documenti attestano che già dal 1495 la Compagnia della Ninna si radunava «in Santo Piero Scheraggio di Firenze», ¹⁹ mentre la sua riunione «nel cimitero secolare della chiesa di San Piero Scheraggio» ²⁰ è attestata a partire dal 1526. Nel 1578 nei Capitoli della Ninna i confratelli dichiarano e stabiliscono

che il luogo di riunione della società del Sacramento e dell'Assunzione di Maria Vergine volgarmente chiamata 'La Ninna' che esiste nella corte ovvero cortile della chiesa di San Piero Scheraggio di Firenze e sotto la casa di detta chiesa [da leggersi come canonica] sia stato e debba essere profanato e convertito all'uso profano e dei laici purché non danneggiato, perciò ordiniamo che debba essere reso profano in modo tale che a detta società siano concessi due locali [...] che si trovano sotto l'altare di San Pietro in cui gli uomini di detta società abbiano lo stesso diritto di riunirsi e di utilizzo che avevano nel luogo di cui sopra, purché il medesimo luogo profanato sia ceduto e debba essere ceduto in accrescimento della celebrazione delle messe. Inoltre ordiniamo che sia distrutto l'altare e siano abbattute le croci che furono dipinte in quel luogo per la sua consacrazione e che siano rimosse tutti gli oggetti necessari all'uso ecclesiastico che spettano alla società medesima e si mantengano le sacre vestigia del medesimo altare nelle mura in favore della medesima chiesa e con la medesima autorità stabiliamo la concessione dei due locali suddetti alla detta società e ai suoi membri dietro la clausola di far celebrare una messa nella detta chiesa ogni settimana nei giorni festivi per mezzo di un sacerdote secolare o regolare a loro beneplacito. ²¹



13. Firenze, San Pier Scheraggio, fronte orientale e fianco settentrionale della navata centrale della chiesa. Fotografia dell'autrice presa dal Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, 2013.

14. *Pianta del Piano Terreno della Real Fabbrica degl'Uffizzi lunghi di S.A.R.*, metà del XVIII secolo, Praga, Národní Archiv, Fondo Archivio Familiare degli Asburgo di Toscana, Mappe e piante, Cabreo B. A. 49, fol. 96. In legenda: «N. 1. Chiesa di S. Pierino Scheraggio»; «2. Sagrestia»; «14. Archivio»; «15. Ingresso di detto Uffizio della Sanità»; «54. Loggia degl'Uffizzi».



Che cosa ha «profanato» nel 1578 il luogo di riunione della compagnia nel chiostro di San Piero? Nel 1578 tutte le sepolture situate nel chiostro o cimitero di San Piero sono spostate dentro la chiesa perché il chiostro, ricoperto da calcinacci e da nuove murature, è diventato inagibile a causa dell'avanzare del cantiere degli Uffizi. In una lettera del priore di San Piero all'arcivescovo di Firenze si legge infatti che «fu rovinato ancora in quel tempo [1578] il chiostro della chiesa quale era in quadro con colonne di marmo quali sostenevano e' tetti del chiostro et dentro vi erano dua pozzi. Fu ancora rovinato meza la casa grande quale serviva per habitatione del rettore et li sopradetti chiostri». ²²

Nel XVII secolo la Compagnia della Ninna cambierà pertanto il proprio luogo di riunione, adibendo a tal fine la cripta della chiesa con un affaccio sulla via che poi prenderà il suo nome, come risulta da un disegno conservato all'archivio arcivescovile: ²³ dai Capitoli della Compagnia del 1615 risulta infatti che i confratelli della Compagnia dell'Assunta detta la Ninna «si ragunano sotto il choro della chiesa di San Piero Scaragi di Firenze»; ²⁴ dai capitoli della «Venerabile Compagnia di Maria Vergine Assunta in cielo, detta volgarmente la Ninna», già riscritti nel 1615 e poi nuovamente rimodernati l'anno 1777, la compagnia era «posta già nei chiostri di San Piero Scaraggi di Firenze, oggi sotto il coro di detta chiesa». ²⁵

Anche altre compagnie erano presenti nei locali di San Piero. La Compagnia di San Francesco condivideva gli spazi con quella della Ninna ma, a differenza di questa «che è quella del giorno», ²⁶ i confratelli francescani si radunavano la notte. Se già dal 1525 si ha notizia di una cappella all'interno dell'edificio dedicata a San Francesco, ²⁷ la «Compagnia di San Francesco de' fanciulli» risulta invece riunirsi in San Piero non prima del 1537, avendone avuta la concessione dal duca Cosimo «con promessa che alla restaurazione di detta chiesa seria l'horo [sic] concesso luogo per uso delle loro tornate». ²⁸

La costruzione degli Uffizi e la chiesa mutilata

Con la costruzione degli Uffizi (1559-1581) quest'architettura perde pertanto la sua fisionomia e subisce danni ingenti, rimanendo definitivamente mutilata: tuttavia la strategia di dismissione della chiesa parrocchiale era stata messa in atto da Cosimo molto tempo prima. Dal 1542 al 1546 l'edificio era stato infatti adattato 'temporaneamente' a deposito e officina dei cantieri aperti in città, come si evince dalla lettera del priore di San Pier Scheraggio ai funzionari granducali nella quale lamenta le condizioni deplorevoli della chiesa:

Non si hanno da meravigliare se il corpo della chiesa sia così mal condotto, il che non è avvenuto da chi ne haveva la custodia ma per essere stata messa a uso di legnaioli e di scarpellini e quali hanno guasto el pavimento, le mura, et li altari et fabbricandovi dentro stanzette per poter lavorare, il che è stato quando ci venne l'Imperatore, quando si fabricò Mercato Nuovo, quando si è hauto a fare legnami per il palazzo [Vecchio], quando si fece la girandola, quando venne Sua Altezza et molte altre volte in diverse occasioni. Da queste cose è nato e sopradetti danni il che hanno causato che la chiesa non si è possuta tenere, con quella delicatezza si sarebbe fatto (ancora che vecchia e antica) come a chi ne haveva la cura si desiderava [senza data, probabilmente 1578]. ²⁹

San Pier Scheraggio è stato trasformato nel tempo in un'officina a servizio dei lavori pubblici: vi lavorano gli scarpellini che realizzano i capitelli per le logge del Mercato Nuovo, i legnaioli che realizzano i palchi di Palazzo Vecchio, i pirotecnici che fanno le «girandole» per i fuochi di San Giovanni e chi lavora agli apparati effimeri per l'ingresso di Giovanna d'Austria. Nel cuore di Firenze, l'antico edificio ha il pregio di grandi dimensioni, soprattutto in altezza, così da consentire il sollevamento dei materiali, come si verifica, per

esempio, per i lacunari lignei dei sontuosi soffitti voluti da Cosimo in Palazzo Vecchio.³⁰ Inoltre, San Pier Scheraggio fungeva da fulcro, da elemento di collegamento tra i tre cantieri diretti da Vasari e gestiti da Bernardo di Monna Mattea, cioè Palazzo Vecchio, il lotto sudorientale degli Uffizi e il Corridoio Vasariano, che erano così gestiti operativamente come se si trattasse di uno solo. San Piero svolge cioè il ruolo di un importante centro operativo e di una sorta di montacarichi per il cantiere degli Uffizi, ma anche per quello limitrofo di Palazzo Ducale. Attraverso l'aula dell'antica chiesa basilicale venne plausibilmente sollevato anche il legname per Palazzo Vecchio – nel documento sopra trascritto si legge infatti «quando si è hauto a fare legnami per il palazzo [Vecchio]» –,³¹ compresi gli ingombranti puntoni, le mezze asticciole e le catene (di circa 20 braccia, ovvero 11,67 metri) della Sala Grande.

Nella veduta di Firenze (1565 circa) dell'artista di Anversa Hendrick Van Cleve (1524? - 1589), al di sopra di San Pier Scheraggio, su un terrazzo, è delineata una tipica baracca di cantiere, la cui esistenza è in effetti documentata dal maggio 1564. Sappiamo che essa era utilizzata come piattaforma per il sollevamento dei materiali nella costruzione degli Uffizi, come ricorda al granduca Cosimo I de' Medici, il 13 gennaio 1570, Cosimo Gaddi, già priore di San Pier Scheraggio: «(per) la fabrica de' magistrati ... di continuo si sono serviti di detta chiesa con lavorarci dentro et farvi tutto quello che è occorso per comodo di detta fabrica, et nel metter et cavar grandissimi pesi di pietre et legnami, è stato bisogno guastar mattonato e tetti» (13 gennaio 1570).³² Dunque, fino al 1572, quando è costruito lo scalone vasariano, poiché manca ogni collegamento verticale all'interno degli Uffizi, la chiesa romanica svolge il ruolo di un formidabile montacarichi.

Lo sciagurato destino funzionale di San Pier Scheraggio mette in luce il nodo cruciale del progetto vasariano, che perdurerà nei secoli e costituirà un problema anche per il recentissimo progetto dei Nuovi Uffizi, ovvero la carenza di collegamenti verticali. All'origine si tratta di una scelta, non certo di un errore: il duca esige che non vi siano comunicazioni dirette tra la sfera pubblica degli uffici e la sfera privata dei piani superiori del complesso. In particolare quello sommitale, la galleria riservata all'uso privato della famiglia e della Corte, non doveva essere raggiungibile direttamente dagli uffici. Questo presupposto vincola il cantiere cinquecentesco non meno di quello attuale: all'epoca si dovette far ricorso allo spazio della chiesa per risolvere il problema. Il corposo carteggio che raccoglie le istanze dei parrocchiani all'arcivescovo fiorentino attesta che, sebbene fosse lecito l'uso improprio della chiesa parrocchiale come base operativa di cantiere, tuttavia ingenti lavori di trasformazione, come pure il sollevamento del pavimento, furono impediti dalla presenza delle sepolture degli avi dei parrocchiani, custodite nel pavimento dell'antichissima chiesa. Infatti, i parrocchiani esigono, in nome di un diritto 'di antichità', che siano lasciate accessibili le cappelle gentilizie e le antiche tombe ove sono sepolti i loro avi per la devozione che i vivi devono ai propri morti e che l'avanzare del cantiere degli Uffizi rischiava di rendere irraggiungibili per sempre.

Fin dal 1561, allorché il chiostro con annesso cimitero è stato incorporato al cantiere, si era posto il problema della nuova allocazione all'interno della chiesa delle antiche sepolture dei Buonaccorsi, dei Raugi, dei Vernacci e dei Castellani, già nel chiostro cimiteriale. Questo problema sfocerà, anni dopo, nel contenzioso le cui carte, riscoperte ora all'archivio vescovile, forniscono notizie nuove e preziose. Infatti una di queste famiglie, i Buonaccorsi:

nel chiostro di detta chiesa havevano la loro sepoltura antica et mediante la muraglia nuova de' Magistrati fu loro guasta et della felicissima memoria del Serenissimo Gran Duca Cosimo de' Medici fu loro concesso la facessino in detta chiesa salito di schalee sotto le campane et così la feciano. Et di presente è stato fatto loro

intendere che la detta sepoltura non può stare quivi perché vi ha da essere il coro [senza data, probabilmente 1578].³³

All'interno dell'edificio, verso la facciata dove sorgerà il loggiato, erano collocate le cappelle Nardi e Del Pace, i cui avelli saranno devastati dalle fondazioni del loggiato, al pari di quelli della famiglia Segni, risalenti al XIV secolo. Con l'innalzamento del pavimento, accordato alla quota degli Uffizi, le sepolture disseminate nel pavimento della chiesa (dei Bonacorsi, Baroncelli, Mariscotti, Mannucci etc.) sarebbero state ricoperte e la loro memoria cancellata. Anche le tre Compagnie religiose degli Stipendiati, del Sacramento e dell'Assunzione di Maria Vergine detta «La Ninna», e quella di San Francesco, che «si riunivano nel cimitero secolare della chiesa di San Piero Scheraggio» cioè nel chiostro, devono trovare nuove sedi. Dapprima, avanzando il cantiere, alla Compagnia della Ninna e di San Francesco sono concessi due locali sottostanti l'altare della chiesa romanica, all'interno della quale, nel 1578, sono traslate anche tutte le sepolture del chiostro. In una lettera del priore di San Pier Scheraggio all'arcivescovo di Firenze si legge che:

fu rovinato ancora in quel tempo il chiostro della chiesa quale era in quadro con colonne di marmo quali sostenevano e' tetti del chiostro et dentro vi erano dua pozzi. Fu ancora rovinato meza la casa grande quale serviva per habitatione del rettore et li sopradetti chiostri [senza data, probabilmente 1578].³⁴

Tuttavia, fino al 1568 le famiglie residenti nei dintorni della chiesa avevano mantenuto un forte legame con l'edificio per avere al suo interno le loro antichissime sepolture familiari. Ma nel 1568 i parrocchiani di San Pier Scheraggio, ridotti ai membri di sole trentaquattro famiglie, dopo le demolizioni per la realizzazione dello stradone prima e degli Uffizi poi, inoltrano ricorso all'arcivescovo di Firenze Antonio Altoviti, sostenendo che, a causa della costruzione della fabbrica dei Tredici Magistrati, San Pier Scheraggio è in rovina: il chiostro, con il cimitero, è inagibile. I parrocchiani sono a conoscenza del fatto che sarà costruita «una nuova chiesa, molto più bella e di cui si dispone già di un modello» (1568),³⁵ ma sanno anche che tale luogo di culto sarà riservato a coloro che abiteranno nel Palazzo Ducale. Pertanto essi chiedono di passare sotto le cure spirituali di un'altra parrocchia, scelta fra quelle più vicine, in modo da poter avere un luogo consono per la preghiera e le altre funzioni religiose.

Il vescovo Altoviti dispone dunque di sopprimere la cura delle anime in San Pier Scheraggio, sostituendola con le parrocchie di San Remigio e di Santo Stefano al Ponte per i residenti nelle case poste nel comparto gravitante intorno agli Uffizi. Il 5 aprile 1568 la chiesa riceve l'ultima visita pastorale e il vescovo non può che prendere atto dello stato deplorabile del sacro edificio: «Visitavit ecclesiam Sancti Petri Scheradij ... et propter novam fabricam magistratuum invenimus ecclesiam predictam in malo statu et esse propter vetustatem eius dictae ecclesiae et magna indiget reparatione».³⁶

Eppure, le condizioni politiche per procedere a «una nuova chiesa, molto più bella e di cui si dispone già di un modello» (1568)³⁷ non sono mature. Alla morte di Cosimo, il suo progetto di chiesa palatina è ancora lontano dal realizzarsi. Nel 1577 il granduca Francesco inoltra a papa Gregorio XIII la richiesta di costruire la cappella palatina in luogo di San Pier Scheraggio. In questa supplica Francesco I scrive che la chiesa di San Pier Scheraggio è talmente contigua a Palazzo Ducale che è come se fosse «quasi incorporata, et come parte di esso»; inoltre sopra l'edificio è costruito un tratto del corridoio che da Palazzo Ducale va a Pitti e il salone di riunione delle Magistrature. La chiesa, nella descrizione del granduca, è talmente alta che toglie luce a Palazzo Ducale. Le intenzioni del granduca erano dunque quelle «di ridurla in buonissima forma, di restaurarla et ornarla a uso di una cappella palatina»,

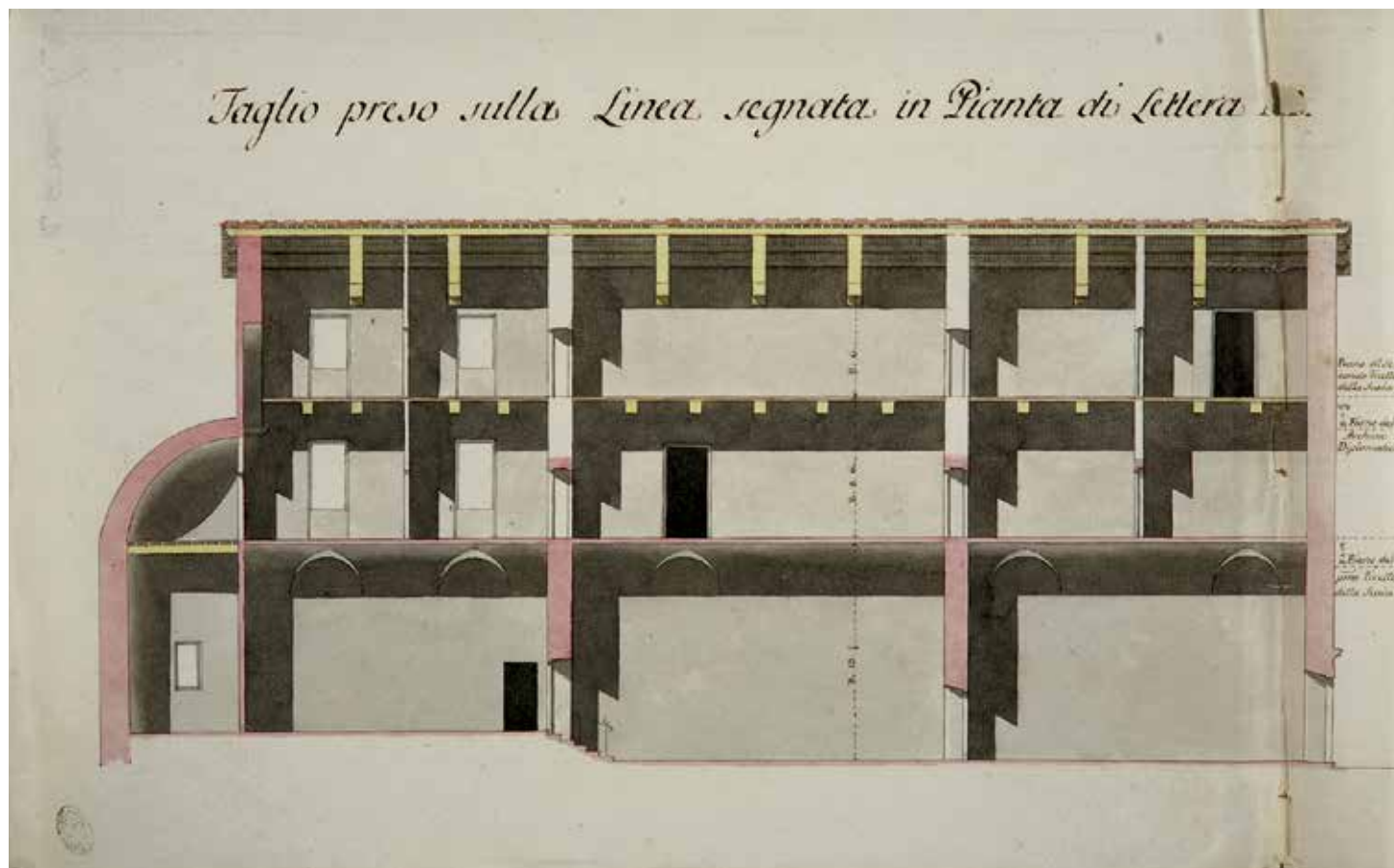
aumentando il numero delle messe celebrate. Il granduca voleva servirsene, data la sua posizione, all'interno della fabbrica dei Tredici Magistrati, per le assemblee, «per dar l'abito a cardinali et per li atti, et per li atti pubblici della religione di Santo Stefano»,³⁸ non avendo luogo appositamente destinato e sufficientemente ampio a Firenze. Infine, la chiesa, se trasformata secondo le intenzioni di Francesco I, sarebbe risultata utile ai magistrati che lavoravano agli Uffizi e ai cittadini fiorentini e del contado che si recavano negli uffici per sbrigare le loro commissioni. Il granduca conclude la supplica chiedendo al pontefice di poter restaurare l'architettura e ridurla a uso di cappella palatina, riservando al granduca il patronato sulla chiesa stessa.

Non è nota la risposta del pontefice, ma nel 1581 l'edificio è privato delle prerogative parrocchiali e del titolo di prioria; i suoi parrocchiani sono ripartiti tra le parrocchie di Santo Stefano al Ponte e di San Remigio, mentre il titolo di prioria è assegnato a San Remigio.

Il processo di lento e progressivo snaturamento dell'edificio sembra essere efficace, ma l'esito sarà ben diverso da quello auspicato da Cosimo: nello stesso anno San Pier Scheraggio è assegnato, con bolla di Gregorio XIII, a sede del padre inquisitore di Firenze. Contestualmente i vani soprastanti la navata meridionale, edificati a seguito del crollo del tetto della stessa, sono assegnati come uffici al magistrato supremo. Quest'ultima triste vicenda è nota da tre lettere del 1578 del priore della stessa chiesa che, deplorando lo stato in cui l'edificio è stato ridotto dal cantiere della fabbrica, ne traccia una dolente sintesi:

la fabrica se [si è] valsa del appoggio della chiesa e sopra esso muro ci ha fabricato quanto si vede, et più ha occupato la nave et sopra vi ha fatto edifitij per li Magnifici Consiglieri, et li tetti di detta nave sono venuti in terra et rovinati per il gran peso de' calcinacci, ch'erano stati messi sopra detti tetti [senza data, probabilmente 1578].³⁹

15. *Lavori per riunire gli spazi dell'archivio diplomatico di San Piero a quelli del tribunale delle Regalie. Trasformazione di San Piero Scheraggio in archivio, 23 maggio 1786, Archivio di Stato di Firenze, Scrittoio Fortezze e Fabbriche, Fabbriche Lorenese, 2000, fasc. 63, c.n.n. Su concessione del Ministero della Cultura, Archivio di Stato di Firenze.*



Con la soppressione lorenese dell'Inquisizione, a Firenze gestita dai francescani, nel 1784 anche San Pier Scheraggio, che ne era una delle sedi,⁴⁰ è consacrato. Le messe relative agli obblighi delle cappellanie, delle compagnie e quant'altro afferente alla chiesa stessa, da allora sono celebrate nella basilica francescana di Santa Croce. Quel che rimane dell'edificio romanico passa in proprietà dello Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche che lo ristruttura, sollevandolo e suddividendolo orizzontalmente in vari piani per destinarlo, nel 1786, ad archivio, come registrano le planimetrie e la sezione redatte all'epoca (fig. 15).⁴¹

Del San Pier Scheraggio romanico non rimangono oggi che lacerti: i muri perimetrali meridionali, i setti di separazione e alcune arcate, mentre tetto, capriate, mezze capriate e arconi sono stati da tempo abbattuti.

In conclusione, per quanto la trasformazione dell'impianto romanico di San Pier Scheraggio sia iniziata nel 1410 con la demolizione della navata settentrionale, è il duca Cosimo de' Medici che intraprende un processo di snaturamento e di disuso dell'edificio sacro: già dal 1542 al 1546 egli aveva infatti destinato San Piero a un'officina a servizio dei lavori pubblici dove operavano scalpellini, legnaioli, pirotecnici e artisti. L'inedita documentazione inerente a un ricorso dei parrocchiani all'arcivescovo fiorentino contro questa politica del duca chiarisce che l'intenzione finale di Cosimo era trasformare l'impianto romanico in chiesa palatina, data la sua contiguità con il Palazzo Ducale.

Note

¹ Il progetto Nuovi Uffizi ha individuato nell'area dell'antica basilica romanica di San Pier Scheraggio un luogo nevralgico per l'inserimento di uno dei collegamenti verticali, la scala di levante, proponendo prima il cortile esterno sul retro della chiesa, poi la navata meridionale di San Piero. In tale ambito, nel 2012 la Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Firenze, Pistoia e Prato commissionò alla scrivente un approfondimento archivistico e documentario sulla chiesa di San Pier Scheraggio con particolare attenzione alle trasformazioni nel corso del tempo. In tale occasione è stata rinvenuta una documentazione inerente a una causa civile tra i parrocchiani e il duca Cosimo che chiarisce i progetti dei Medici per San Piero. Colgo l'occasione per ringraziare Alessandra Marino, allora soprintendente, e i funzionari architetti della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e per le province di Pistoia e Prato Laura Baldini, Marinella Del Buono e Francesco Fortino che portarono avanti il progetto. Ringrazio infine il fantastico gruppo della direzione lavori Nuovi Uffizi, i funzionari architetti Marco Pellegrini, Giulia Manca, Chiara Laura Tettamanti e Giuseppe (Pino) Russo e l'architetto, libero professionista, Pietro Petullà; infine Veronica Vestri per l'aiuto archivistico.

E. Carrara, E. Ferretti, *Il Battistero di Firenze nella storiografia medicea tra Cosimo I e Francesco I*, in K. Ottenheim, a cura di, *Romanesque Renaissance. Early Medieval Architecture as a Source for New All'antica Architecture in the 15th and 16th*, Brill, Leiden 2021, pp. 243-262; Chr.

Jobst, *Die christliche Basilika. Zur Diskussion eines Sakralbautypus in italienischen Quellen der posttridentinischen Zeit*, in «Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit», vol. I, 3/4, 1997, pp. 698-749; A.E. Moyer, *The intellectual world of sixteenth-century Florence: humanists and culture in the age of Cosimo I*, Cambridge University Press, Cambridge 2020.

² Per la situazione topografica precedente la costruzione degli Uffizi, si veda: U. Dorini, *Come sorse la fabbrica degli Uffizi*, in «Rivista Storica degli Archivi Toscani», a. V, 1-2, gennaio-giugno 1933, pp. 1-40; J. Lessmann, *Studien zu einer Baumonographie der Uffizien Giorgio Vasari in Florenz*, Reichenbach/ eulenberg, Bonn 1975, pp. 35-47 e tav. 13; C. Conforti, *Giorgio Vasari architetto*, Electa, Milano 1993, pp. 160-162; L.G. Satkowski, *Giorgio Vasari, architect and courtier*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1993, pp. 25-26; C. Conforti, F. Funis, *La costruzione degli Uffizi. Nascita di una Galleria*, Ermes, Ariccia (RM) 2016. Per gli espropri: C. Conforti, F. Funis, *Dalla Pubblica Comodità alla Pubblica Utilità: un caso di esproprio nella Firenze del Cinquecento*, in «Urbanistica», CXLV, 2011, pp. 77-81; C. Conforti, F. Funis, *Expropriations (et confiscations) d'immeubles pour la construction des Offices*, in L. Lorenzetti, M. Barbot, L. Mocarelli, a cura di, *La propriété violée. Expropriations et confiscations, XVI^e-XX^e siècles*, atti del convegno (Mendrisio 2010), Peter Lang, Berna 2012, pp. 99-119.

³ Su San Pier Scheraggio, si veda: P. Sanpaulesi, *San Pier Scheraggio*, in «Rivista d'Arte», XV, 1933, pp. 129-150 e XVI, 1934, pp. 1-30; I risultati degli scavi archeologici sono stati pubblicati da M. Salvini, a cura di, *San Pier*

Scheraggio. *Gli scavi archeologici nell'ala di Levante degli Uffizi*, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio per le province di Firenze Pistoia e Prato / Edizioni Cooperativa Archeologia, Firenze 2005.

⁴ ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE (d'ora in poi ASFI), NOVE CONSERVATORI DEL DOMINIO E DELLA GIURISDIZIONE FIORENTINA, 3710, cc. 27r e sgg.

⁵ V. Borghini, *Discorsi di monsignore don Vincenzio Borghini*, 2 voll., Nella Stamperia di Filippo e Iacopo Giunti e fratelli, Firenze 1584-1585, vol. II, p. 410.

⁶ BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE (d'ora in poi BNCF), Magl. XXV, 545, cc. 139v-140r. Il manoscritto è stato studiato da Carrara, Ferretti, *Il Battistero di Firenze nella storiografia medicea...* cit.

⁷ ASFI, CARTE STROZZIANE, *II serie*, 59 (ex CCC), p. 267 (numerazione originale; c. 137r numerazione a lapis).

⁸ U. Middeldorf, *Rekonstruktion des Grundisses von S. Piero Scheraggio in Florenz*, conferenza del 26 marzo 1927 (rendiconto in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», III, 1919-1932, pp. 130-140) e da M. Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, Bestetti & Tumminelli, Milano 1926.

⁹ Sanpaulesi, *San Pier Scheraggio* cit., p. 134; Salmi, *L'architettura romanica in Toscana* cit., p. 37, nota 21. Dal raffronto dell'apparecchio murario di San Piero Scheraggio e San Miniato eseguito da W. Horn risulta che la parte superiore del coro di san Miniato è posteriore a San Piero, a differenza della cripta che presenta una muratura più antica. W. Horn, *Romanesque churches in Florence: a study in their chronology and stylistic development*, in «The art bulletin», 25, 1943, pp. 112 e sgg.

¹⁰ Dal raffronto tra le due chiese eseguito da Wiliam Horn risulta che San Piero aveva proporzioni più slanciate rispetto a San Miniato presentando un'altezza della navata centrale pari a due volte la sua ampiezza. Horn, *Romanesque churches in Florence...* cit., pp. 112-131; si veda anche F. Gurrieri, L. Berti, C. Leonardi, *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1988, nota 28, p. 22.

¹¹ ARCHIVIO STORICO ARCIVESCOVILE DI FIRENZE (d'ora in poi AAFI), TRIBUNALE ECCLESIASTICO, *Cause Civili*, CC 1104, fasc. 3. Ricorso presentato all'arcivescovo di Firenze Antonio Altoviti dai parrochiani di San Pier Scheraggio rappresentati da Antonio di Bramante, mazziere e Maso di Sebastiano di Luca, oste.

¹² ASFI, MISCELLANEA MEDICEA, 348/I, c. 173r, pubblicato in Conforti, Funis, *La costruzione degli Uffizi* cit., pp. 73, 85, 118, 201.

¹³ La data di tale intervento è controversa: indicata da Sanpaulesi nel 1410 (id., *San Pier Scheraggio* cit., p. 136), da Cinzia Nenci nel secondo decennio del Quattrocento (id., *S. Pier Scheraggio: le fonti documentarie e iconografiche, le ricerche e gli studi*, in Salvini, *San Pier Scheraggio* cit., p. 31), secondo Guido Tigler nel 1419 (id., *Proposta di restituzione ed interpretazione del pergamino di San Leonardo in Arcetri*, in:

«Antichità viva», a. XXXVI, 5/6, 1997 (1999), p. 17). L'imprecisione sull'epoca della demolizione è scaturita da un documento delle Carte Stroziane che riporta la data del 1419 ma nel quale si legge: «essendo che già sieno dieci anni che per i Magnifici Signori Priori delle Arti e Gonfaloniere di Giustizia fu ordinato che per gli Officiali di Torre dovessero fare ridurre la via che è fra il palazzo del Popolo fiorentino e la Chiesa di san Piero Scheraggio [...] facendo rovinare la nave di detta chiesa posta verso al palazzo». ASFI, CARTE STROZZIANE, *II serie*, 60 (ex DDD), Da diverse scritture, gl'originali delle quali questo anno 1653 si trovano appresso di me Carlo di Tommaso Strozzi, p.116 (numerazione originale); c. 59v (numerazione a penna); c. 60v (numerazione a lapis); [segnatura originale della raccolta Strozzi:] 1003. La data precisa è invece riferita in un registro di Carte Stroziane, dove si legge che «al tempo dei Signori Priori suti in officio dal primo novembre [1410] al primo gennaio 1410 [1411] si disfecce una nave di san Piero Scheraggio dal lato del Palagio de' Signori per riallargare la via più larga non era». ASFI, CARTE STROZZIANE *II serie*, 76 (ex II), pp. 448-449 (numerazione originale); cc. 223v-224r (numerazione a lapis). La notizia è riportata anche da Leopoldo del Migliore nei suoi manoscritti ove annota che «essendo nell'anno 1410 di Novembre prevaluto appresso a quelli, che sedevano, il comodo della fabbrica magnifica, che l'accrescimento sacro alla Casa di Dio, le demolirono una Nave di verso tramontana». G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri... Parte seconda del Quartiere di Santa Croce, Lezione Prima, Della Chiesa di San Piero Scheraggio*, nella stamperia di Pietro Gaetano Viviani, Firenze 1755, p. 13. Tenendo conto di questi due documenti, più precisi, l'intervento sarebbe dunque da datarsi al novembre 1410.

La demolizione della navata settentrionale di San Piero è ricordata anche in un passo dell'edizione Giuntina (1568) delle Vite da Giorgio Vasari: «non ebbe forza Arnolfo, per molte ragioni che alegasse, di far sì che gli fusse concesso almeno mettere il palazzo [Palazzo Vecchio] in isquadra, per non avere voluto chi governava che in modo nessuno il palazzo avesse i fondamenti in sul terreno degl'Uberti ribelli, e più tosto comportarono che si gettasse per terra la navata di verso tramontana di S. Piero Scheraggio che lasciarlo fare in mezzo della piazza con le sue misure; oltreché volsono ancora che si unisse et accomodasse nel palazzo la torre de' Foraboschi, chiamata la torre della Vacca, alta cinquanta braccia, per uso della campana grossa, et insieme con essa alcune case comperate dal Comune per cotale edificio. Per le quali cagioni niuno maravigliare si dee se il fondamento del palazzo è bieco e fuor di squadra, essendo stato forza, per accomodar la torre nel mezzo e renderla più forte, fasciarla intorno colle mura del palazzo, le quali da Giorgio Vasari pittore e architetto essendo state sco-

per l'anno 1551 per rassettare il detto palazzo al tempo del duca Cosimo, sono state trovate bonissime», in G. Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanese, Sansoni, Firenze 1906, vol. I, pp. 289-290. Il passo è citato in E. Carrara, *Vasari e l'architettura. Una riflessione storiografica tra teoria e pratica di cantiere*, Edifir, Firenze 2022, p. 80.

¹⁴ Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine...* cit., pp. 13-14.

¹⁵ Anche se non è noto con esattezza l'anno in cui fu suddivisa la navata centrale dalla meridionale, vi sono invece documenti che attestano l'ulteriore rialzamento nel 1578 del pavimento della navata meridionale e di quella centrale di metri 1,40. Tale intervento è ancora visibile nella navata meridionale nelle volte di sostegno al pavimento realizzato nel 1578. A questa data, infatti, completati gli uffici di levante, il piano di calpestio degli Uffizi era risultato più alto di circa 1,40 metri rispetto al pavimento già sopraelevato della navata meridionale; e quest'ultimo era più alto di 54 centimetri rispetto all'originario pavimento in coccio pesto della chiesa romanica (XI secolo). Dunque, complessivamente il livello della chiesa tra l'XI secolo e il 1578 era stato rialzato di metri 1,94. Forse in tal senso può essere interpretato il dato riportato da Sanpaolese che per la costruzione degli Uffizi il livello della chiesa di San Piero fu rialzato di circa 2,50 metri. Cfr. Sanpaolese, *San Pier Scheraggio* cit., p. 136; e lettera di Giorgio Vasari e Bernardo Puccini al granduca Cosimo I de' Medici, 13-22 gennaio 1570, in ASFI, MEDICEO DEL PRINCIPATO, 232, c. 108v.

¹⁶ Seppure non vi siano documenti al proposito possiamo ipotizzare che tale separazione fu operata sicuramente dopo il 1410 ma prima dell'inizio dei lavori di costruzione degli Uffizi (1559-1581), quando la quota fu ulteriormente rialzata. Infatti, il pavimento ammattonato a spina-pesce è presente solo nella navata meridionale ne denota un diverso uso di tale ambiente, forse da parte di alcune compagnie, rispetto a quello della navata centrale.

¹⁷ ASFI, CAPITOLI DELLE COMPAGNIE RELIGIOSE SOPPRESSE DA PIETRO LEOPOLDO, 680 (Capitoli della Venerabile Compagnia di Santa Maria della Carità detta delli Stipendiati posta nel chiostro di San Pietro Scheraggio fatti nell'anno 1557 e riformati e stabiliti nell'anno 1779).

¹⁸ Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine...* cit., pp. 5, 17.

¹⁹ ASFI, DECIMA REPUBBLICANA, 69, decima dei religiosi Santa Maria Novella, c. 290r.

²⁰ AAFI, CANCELLERIA, *Diplomatico*, 801/Bis, 27 aprile 1526.

²¹ ASFI, CAPITOLI DELLE COMPAGNIE RELIGIOSE SOPPRESSE DA PIETRO LEOPOLDO, 826, c. 24r.

²² AAFI, TRIBUNALE ECCLESIASTICO, *Cause Civili*, CC 1104 fasc. 5, c.n.n./r.

²³ AAFI, CANCELLERIA, *Compagnie - Affari diversi*, CR 06.19.

²⁴ ASFI, CAPITOLI DELLE COMPAGNIE RELIGIOSE SOPPRESSE DA PIETRO LEOPOLDO, 829, c.n.n.1v.

²⁵ ASFI, CAPITOLI DELLE COMPAGNIE RELIGIOSE SOPPRESSE DA PIETRO LEOPOLDO, 816, c. 3.

²⁶ AAFI, CANCELLERIA, *Compagnie Religiose, Capitoli*, CRC 4.28, *Capitoli della Congregazione di San Francesco*, c. 7r; ASFI, CAPITOLI DELLE COMPAGNIE RELIGIOSE SOPPRESSE DA PIETRO LEOPOLDO, 399, c. 23r.

²⁷ ASFI, DECIMA GRANDUCALE, 9491, Decimino riformato l'anno 1610 che contiene l'indice delle portate ecclesiastiche dell'anno 1525.

²⁸ AAFI, TRIBUNALE ECCLESIASTICO, *Cause Civili*, CC 1104 fasc. 5, c.n.n. Nel 1706 risulta infatti che la Compagnia di San Francesco si radunava «da circa cent'anni in qua nella venerabile compagnia di Maria Vergine Assunta detta volgarmente la Ninna posta sotto San Piero Scaraggi di questa città di Firenze», e più precisamente sotto il coro. AAFI, CANCELLERIA, *Compagnie religiose, Capitoli*, CRC 4.28, *Capitoli della Congregazione di San Francesco*; ASFI, CAPITOLI DELLE COMPAGNIE RELIGIOSE SOPPRESSE DA PIETRO LEOPOLDO, 399, c. 1r.

²⁹ AAFI, TRIBUNALE ECCLESIASTICO, *Cause Civili*, CC 1104, fasc. 5, c.n.n.

³⁰ F. Funis, *Arte e tecnica: Giorgio Vasari e il nuovo cielo per la sala grande a palazzo Vecchio*, in R. Barsanti, G. Belli, E. Ferretti, C. Frosinini, a cura di, *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci: dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo*, atti del convegno (Firenze-Vinci 2016), Olschki, Firenze 2019, pp. 242-246.

³¹ AAFI, TRIBUNALE ECCLESIASTICO, *Cause Civili*, CC 1104, fasc. 5, c.n.n.

³² ASFI, MEDICEO DEL PRINCIPATO, 232, c.108v, pubblicato in Conforti, Funis, *La costruzione degli Uffizi* cit., pp. 115 e 193-194.

³³ AAFI, TRIBUNALE ECCLESIASTICO, *Cause Civili*, CC 1104, fasc. 5, N. 09 – Buonacorsi, c.n.n. Nello stesso fascicolo si veda inoltre la «Nota apiè di quegli domandano sepolture et altro nella chiesa di Santo Piero Scheraggi et prima: n. 1 – Casata de' Mannucci; n. 2 – Casata Baroncelli; n. 3 – Casata Talani; n. 4 – Casata Vernacci; n. 5 – Casata Castellani; n. 6 – Casata de' Raugi; n. 7 – Casata de' Nardi; n. 8 – Casata de' Segni; n. 9 – Casata Buonacorsi; n. 10 – Casata Mariscotti; n. 11 – Casata Del Pace; n. 12 – Buonacosi; n. 13 – Casata Del Pace; n. 14 – Compagnia del Sacramento et disciplina».

³⁴ AAFI, TRIBUNALE ECCLESIASTICO, *Cause Civili*, CC 1104, fasc. 5, c.n.n.

³⁵ AAFI, TRIBUNALE ECCLESIASTICO, *Cause Civili*, CC 1104, fasc. 3.

³⁶ AAFI, CANCELLERIA, *Visite Pastorali*, VP 9: visita chiese di città Altoviti, c. 13v: San Pier Scheraggio. Prima della costruzione degli Uffizi le visite pastorali contemplavano San Piero, come ad esempio nel 1422 (AAFI, CANCELLERIA, *Visite Pastorali*, VP 4: visita chiese di città). L'ultima visita pastorale a questa chiesa è appunto quella del 1568. Dopo questa visita, né San Piero né le sue cappelle vengono più visitate. Infatti, San Piero Scheraggio non sarà oggetto di visita pastorale nel

1575 (AAFI, CANCELLERIA, *Visite Pastorali*, VP 12 e VP 13), nel 1576 (AAFI, CANCELLERIA, *Visite Pastorali*, VP 11: visita chiese di città), nel 1584 (AAFI, CANCELLERIA, *Visite Pastorali*, VP 15, fasc. 2 visita chiese di città), nel 1600-1607 (AAFI, CANCELLERIA, *Visite Pastorali*, VP 15, fasc. 11) e neppure nel 1633 (AAFI, CANCELLERIA, *Visite Pastorali*, VP 23 e VP 25).

³⁷ AAFI, TRIBUNALE ECCLESIASTICO, *Cause Civili*, CC 1104, fasc. 3.

³⁸ ASFI, MISCELLANEA MEDICEA, 348/I, c. 173r, pubblicato in Conforti, Funis, *La costruzione degli Uffizi* cit., pp. 118, 201.

³⁹ AAFI, TRIBUNALE ECCLESIASTICO, *Cause Civili*, CC 1104, fasc. 5, c.n.n.

⁴⁰ Sul funzionamento del tribunale inquisitoriale attivo in Santa Croce dal Medioevo all'Età contemporanea, si veda il progetto di ricerca internazionale *Il Tribunale dell'Inquisizione di Santa Croce a Firenze: luoghi, protagonisti, organizzazione* capitanato dalla professoressa Isabella Gagliardi (Università degli Studi di Firenze).

⁴¹ ASFI, SCRITTOIO DELLE FORTEZZE E FABBRICHE, *Serie Fabbriche Lorenesi*, 1997, fasc. 584 (con disegno allegato); ASFI, SCRITTOIO DELLE FORTEZZE E FABBRICHE, *Serie Fabbriche Lorenesi*, 2000, fasc. 63, c.n.n./1, pubblicati in: Conforti, Funis, *La costruzione degli Uffizi* cit., 2016, pp. 126-127.

Sinossi

Documenti inediti relativi a un contenzioso sull'antica chiesa romanica fiorentina di San Pier Scheraggio offrono nuove prospettive sulla strategia adottata dal duca Cosimo I de' Medici per trasformarla in una chiesa palatina.

A tal fine Cosimo adotta una strategia a lungo termine, basata sul progressivo snaturamento dell'edificio sacro, facendolo usare come sedime di cantiere. La chiesa romanica non serve soltanto per il cantiere degli Uffizi, ma è usata anche, dal 1542 al 1546, per molti altri cantieri aperti in città, come per i fuochi d'artificio in piazza della Signoria, per la Loggia del Mercato Nuovo, per sollevare le travi dei soffitti dell'adiacente Palazzo Ducale, attestando che la chiesa fungeva anche da montacarichi, oltre che da sedime del cantiere.

Il progetto di Cosimo prevedeva la completa trasformazione della chiesa, ma certamente non la sua demolizione. Recentemente è stata posta l'attenzione sull'interesse che le costruzioni del romanico fiorentino suscitavano presso la corte di Cosimo, e nelle quali lo stesso Giorgio Vasari vedeva elementi di continuità fra il mondo antico e il Rinascimento. Il carteggio che raccoglie le istanze dei parrocchiani all'arcivescovo fiorentino attesta che anche altri motivi ostacolano la ricostruzione dell'antica basilica romanica. Infatti, nel primo decennio del cantiere degli Uffizi (1559-1568), al di là della cospicua mole edilizia della chiesa, ragioni giuridiche e di opportunità politica si opponevano alla sua ricostruzione. In primo luogo, essendo parrocchia, la chiesa apparteneva alla comunità parrocchiale, non allo Stato né al duca, e non poteva pertanto essere espropriata senza l'autorizzazione della massima autorità ecclesiastica. Inoltre, sebbene fosse lecito l'uso improprio della chiesa parrocchiale come base operativa di cantiere, tuttavia le tombe presenti nel chiostro e nel pavimento della chiesa dovevano restare accessibili alla devozione che i parrocchiani riservavano alle sepolture dei propri avi.

Summary

Unpublished documents concerning a dispute over the ancient Florentine Romanesque church of San Pier Scheraggio shed light on the strategy implemented by Duke Cosimo I de' Medici to transform it into a palatine church. To this end, Cosimo adopted a long-term strategy based on the gradual distortion of the sacred building by having it used as a building site. The Romanesque church was not only used for the Uffizi building site but also, from 1542 to 1546, was used by many other building sites in the city, such as for the fireworks in Piazza della Signoria, for the Loggia del Mercato Nuovo, and to raise the ceiling beams of the adjacent Palazzo Ducale, proving that the church also served as a goods lift as well as building site.

Cosimo's project envisaged the complete transformation of the church but certainly not its demolition. Recently, attention has been drawn to the interest that the Florentine Romanesque buildings aroused at Cosimo's court and in which Giorgio Vasari himself saw elements of continuity between the ancient world and the Renaissance. The new documentation collecting the parishioners' petitions to the Florentine archbishop attests that other reasons also hindered the reconstruction of the ancient Romanesque basilica. Indeed, in the first decade of the Uffizi building site (1559-1568), beyond the church's conspicuous size, legal reasons and political expediency opposed its reconstruction. Firstly, as a parish, the church

belonged to the parish community, not to the state or the duke, and therefore could not be expropriated without the authorisation of the highest ecclesiastical authority. Furthermore, although it was permissible to use the parish church as a building site, the tombs in the cloister and floor of the church had to remain accessible for the devotion that the parishioners owed to the burials of their ancestors.

Il riscoperto disegno preparatorio del *Giudizio Universale* di Ercole Ramazzani e alcuni confronti con la pianta di Arcevia dell'*Historiarum libri duo* di Pietro Ridolfi

Simona Vergassola

Ercole Ramazzani nacque nel 1537 circa nelle Marche, più precisamente ad Arcevia, l'antica Rocca Contrada, che fu ricordata anche dal suo soprannome de la Rocha. Fra il 1550 e il 1552, anni delle commissioni ad Ancona e Loreto, fu nella bottega di Lorenzo Lotto, che amava appellarlo suo creato.¹ I molti lavori che seguirono furono prova della «rinomanza e fama non comune» che l'artista raggiunse e di quanto le sue opere «da quel periodo [...] fossero [...] altamente apprezzate».² Queste tante commissioni pubbliche e perlopiù religiose sono state ripercorse nella mostra *Ercole Ramazzani de la Rocha. Aspetti del Manierismo nelle Marche della Controriforma*, tenutasi ad Arcevia nel 2002. Il convegno e gli studi svolti in tale occasione hanno pure approfondito i probabili viaggi in Toscana e a Roma intrapresi dal pittore, le cui influenze traspiono in molte sue opere.³

In questo saggio si esaminerà in particolare il dipinto del *Giudizio Universale* (fig. 1),⁴ al fine di presentare e attribuire a Ramazzani il finora sconosciuto disegno preparatorio per tale opera (fig. 2). La grande tela di 442 × 299 centimetri fu eseguita da Ercole nel 1597 per la Compagnia della Morte e spostata in San Francesco dei Minori Conventuali a seguito della soppressione di quest'ultima; fu lì descritta come collocata sopra l'organo.⁵ Nel 1890 fu infine trasferita in San Medardo, dove è oggi esposta in alto, sulla parete sinistra del presbiterio. La Compagnia della Morte fu istituita ad Arcevia dagli agostiniani e approvata con breve di Pio IV. I frati erano da tempo presenti nel convento e nell'antichissima chiesa di Santa Maria ad Nives, posti fuori della cinta della cittadina e dunque poco sicuri. Come riportato nel memoriale del frate Egidio Angelini di Rocca Contrada, cominciarono quindi nel 1551 a costruire all'interno delle mura il «dormitorio, il chiostro, il campanile, il refettorio e la chiesa»⁶ del nuovo monastero, terminato nel 1595. Un altro memoriale del maggio 1583 attesta che per la Compagnia della Morte, allocata presso questo complesso, fu eretto vicino «et aderente alla chiesa di S.to Agostino»⁷ un piccolo oratorio e vedremo in seguito come tali documenti siano importanti per lo studio del disegno preparatorio.

Il *Giudizio Universale*, firmato in basso a sinistra «Hercules Ramazzanus Rocch / Ping. Ann. Dni. M.D.XCVII», fu pagato 235 fiorini, un compenso molto più alto rispetto agli altri documentati.⁸ Fu saldato dai priori della 'fraternita' alla moglie del pittore, essendo egli morto a seguito di una malattia nella sua casa di Rocca Contrada il 4 agosto 1598 e sepolto per sua volontà nell'antica chiesa di San Medardo.⁹ Il dipinto è dunque ritenuto il testamento artistico, ma anche spirituale, del pittore arceviense, che lo eseguì avvicinandosi alla morte, quasi simbolicamente accompagnato in questo passaggio dalle profonde connessioni che con essa hanno il soggetto e la Compagnia committente, che nel «transito verso l'aldilà trovava la sua giustificazione e la sua finalità».¹⁰ Nel suo testamento Ercole cita proprio la salvezza della sua anima, raccomandandola devotamente a Dio, alla sua gloriosa madre Maria e a tutta la Curia celeste. Si spiega in tal senso ancor più lo spirito quasi visionario di questo suo dipinto, dominato al centro della scena da Gesù avvolto da un rosso e svolazzante mantello che, sovrastando il globo del mondo sul quale è seduto, richiama, con il gesto della mano alzata, il *Giudizio* di Michelangelo. Una miriade di cherubini delimita intorno a lui



una mandorla di luce, circondata da angeli in preghiera e da due arcangeli: uno con la spada e la bilancia sul lato dei dannati, posti secondo l'iconografia cristiana tradizionale alla sinistra di Gesù, l'altro, opposto, con un alto ramo di ulivo, simbolo di pace e di riconciliazione per le anime dei buoni. Più in basso, la Madonna e Giovanni Battista, in atto di preghiera, sono seduti su morbide nuvole che, muovendosi leggere verso i lati della popolata scena, fanno da quinta e delimitano i molteplici piani con i quali Ramazzani organizza lo spazio del cielo. Da questi emergono i molti gruppi di figure, dagli apostoli Pietro e Paolo a Giovanni, ai martiri, fra i quali si distinguono san Lorenzo con la graticola, santa Caterina con la ruota e santa Barbara con la torre. Popolano l'opposto lato Chiara e Francesco, fra altre sante e santi, i dottori e i patriarchi della chiesa, con sant' Ambrogio, Mosè che mostra le tavole della Legge e re David con l'arpa. Ai due lati estremi della scena gli angeli si muovono intorno a una grande croce e alla colonna della flagellazione, esponendo gli altri strumenti della Passione, a sottolineare ancor più il sacrificio di Gesù: il velo della Veronica sulla sinistra, i chiodi, la tenaglia e il martello, il cartello dell'INRI, la corona di spine, la lancia e la canna con la spugna, la brocca con la quale Pilato si lavò le mani e i flagelli. In primo piano, al centro, un bellissimo angelo avanza sinuosamente su una nuvola e suona la tromba della Resurrezione, mentre i due a lui vicini aprono i libri dell'Apocalisse, su cui sono riportate le opere dei morti che determineranno il giudizio,¹¹ annunciato da altri quattro messaggeri rivolti verso i rispettivi angoli del mondo. Citando ancora Michelangelo, Ramazzani rappresenta i beati mentre emergono dalla terra, per elevarsi verso il cielo in un turbinio vorticoso, accompagnati dagli angeli.¹² I dannati sono invece catturati e spinti verso le fiamme dell'Inferno, al cui centro si erge Lucifero, contornato da diavoletti e creature mostruose.

Questa figura demoniaca è l'unica a mostrare un cambiamento sostanziale nel dipinto di San Medardo rispetto al disegno preparatorio (fig. 2), in cui è ritratta come un mostro dalle molte teste, che sembra ispirarsi a giudizi medievali. Il resto della composizione finale appena descritta rispecchia invece fedelmente quanto tracciato nel foglio di studio – si veda per esempio il dettaglio della parte centrale (fig. 3) – e si rilevano soltanto minime variazioni nella posizione degli strumenti della Passione, oltre a un adattamento al diverso spazio. Il disegno è tracciato a penna e inchiostro marrone, con acquarellature marroni, e misura 355×510 millimetri. Tenendo conto dello stretto legame con l'opera finita, delle differenze in esso presenti, che ne mostrano la natura di foglio preparatorio, nonché delle caratteristiche stilistiche, il disegno può essere restituito a Ercole Ramazzani. Mostra chiare influenze zuccaresche, che hanno motivato l'attribuzione in passato a Taddeo Zuccari, come riportato in un'annotazione sul verso.¹³ Il foglio evidenzia chiaramente come l'opera fosse stata inizialmente concepita come un affresco da realizzare nella controfacciata ed è visibile, in basso al centro, l'apertura dell'ingresso, che separa le anime elette da quelle dannate.¹⁴ Il progetto iniziale prevedeva dunque che il *Giudizio Universale* dovesse svilupparsi intorno e al di sopra della porta di accesso, a partire da un'altezza di poco più di un metro. L'opera finale fu invece realizzata su tela e per uno spazio senza alcuna porta – che si può forse ipotizzare fosse, per grandezza, forma e visibilità, la parete alle spalle dell'altare –, e Ramazzani, come visto, adattò la composizione rappresentando le anime affiancate le une alle altre. Considerando che la porta continuava verso il basso, oltre quanto disegnato nel foglio, e doveva essere in totale alta più di due metri, si può ricostruire che le dimensioni della facciata in esso rappresentata si adattino effettivamente a quelle di un oratorio. Si rileva inoltre un tetto con doppio spiovente, che chiudeva in alto il *Giudizio*.

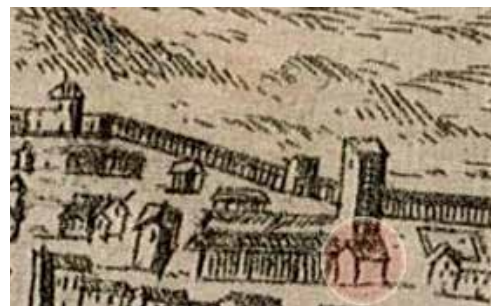
1. Ercole Ramazzani, *Giudizio Universale*, Arcevia, collegiata di San Medardo.

2. Ercole Ramazzani (qui attribuito), *Giudizio Universale*, collezione privata.

Il particolare del tetto a capanna del disegno può essere confrontato con le rappresentazioni dell'oratorio della Morte nella *Pianta panoramica di Roccacontrada*, disegnata dallo stesso Ramazzani nel 1594 su commissione del monsignor Angelo Rocca (1545-1620), che scriveva nella sua richiesta di volerla far stampare in un suo libro di prossima pubblicazione. Egli era nativo di Arcevia, fu scrittore ed erudito agostiniano, filologo, biblista, all'epoca sovrintendente delle Stamperie Vaticane e poi, dal 1605, vescovo di Tagaste. Con la sua vasta collezione di libri, che fu fusa con quella del convento di Sant'Agostino a Roma, fondò la Biblioteca Angelica, a lui intitolata, aprendone le porte al pubblico. Egli fece incidere su rame e stampare come foglio sciolto il disegno di Ercole dal romano Giacomo Lauro – non lo utilizzò più quindi in un suo libro, come inizialmente voluto – e lo dedicò al cardinale protettore di Arcevia Girolamo Rusticucci (1537-1603). Inviò anche la mappa insieme con una descrizione in latino della città all'editore veneto Pietro Bertelli, che la incluse nel suo *Theatrum urbium Italicarum* del 1599, come nelle pubblicazioni e traduzioni successive. Fece poi stampare nel 1608 una seconda edizione *in folio* dell'incisione di Lauro, con la dedica a Ottavio Bandini (1558-1629), divenuto cardinale protettore di Rocca Contrada dopo il Rusticucci. Da tali prime stampe la pianta passò e fu ripresa, in alcuni casi con alterazioni, nelle edizioni illustrate dell'*Itinerarium Italiae* del 1600 di Frans Schott, nella *Introductionis in universam geographiam* di Philip Cluver del 1624, nella *Nova et accurata Italiae hodiernae descriptio* di Jodocus Hondius (Amsterdam, 1626) e nel *Theatrum civitatum et admirandorum Italiae* di Ioannis Blaeu (Amsterdam 1663 e successive riedizioni), per citare soltanto alcune delle principali pubblicazioni.¹⁵ Fu stampata pure nella traduzione italiana de *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo* di Thomas Salmon (vol. XXI, Albrizzi, Venezia, varie

3. Ercole, Ramazzani, *Giudizio Universale* (dettaglio della fig. 2).





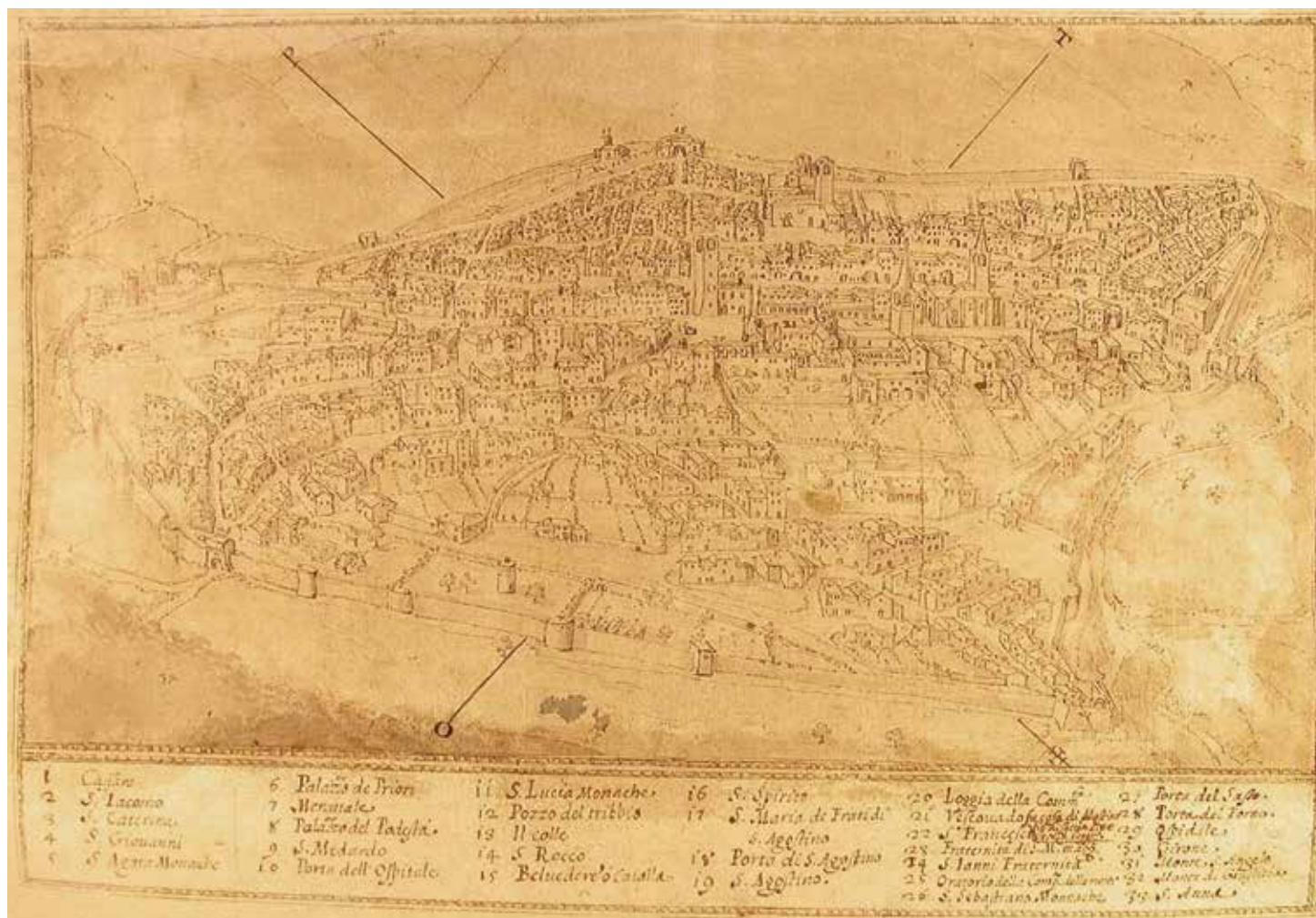
edizioni 1737-1766) con il titolo *La terra di Rocca Contrada nel Ducato d'Urbino*. Queste molte pubblicazioni attestano, in maniera oggi piuttosto sorprendente, l'importanza di Arcevia all'epoca, che motivò l'inclusione della pianta della cittadina marchigiana in atlanti nazionali e internazionali.

Ci soffermeremo per semplicità su tre versioni della mappa (fig. 4): la seconda pubblicazione del 1608 dell'incisione di Lauro da disegno di Ramazzani,¹⁶ il *Theatrum urbium Italicarum* di Bertelli¹⁷ e la traduzione de *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo* di Thomas Salmon.¹⁸ Nella pianta del 1608 l'oratorio (n. 17 nella legenda) mostra un tetto piatto, inducendo a chiedersi se l'affresco del *Giudizio* fosse realmente destinato a tale edificio, vista la differenza rispetto al foglio preparatorio. Guardando però alle altre due versioni si rivela essere una semplificazione grafica: il tetto ha infatti una falda inclinata nella mappa di Bertelli e un doppio spiovente in quella da Salmon. Questa stessa facciata a capanna si ritrova molto ben rappresentata anche nel disegno più tardo, anonimo, conservato nella Biblioteca Sarti a Roma,¹⁹ che riproduce la pianta di Ramazzani. In coerenza con la destinazione del *Giudizio Universale* per l'oratorio della Morte attestata dalle fonti documentarie, tali confronti lasciano quindi intendere che la forma architettonica della facciata illustrata nel disegno sia effettivamente quella dell'edificio, sebbene non fedelmente rappresentata in tutte le mappe di Rocca Contrada.

Nella prima pianta si può anche notare come l'oratorio appaia isolato e spostato rispetto alla facciata del convento di Sant'Agostino e alla chiesa di Santa Maria del Soccorso (n. 7 nella legenda), posizione che non corrisponde alla descrizione del memoriale del 1583, in cui è descritto come aderente a quelle strutture. Si tratta, in effetti, di un errore dell'incisore che,²⁰ non conoscendone la posizione reale, ha attribuito il numero a un edificio situato sulla destra, e lo ha rappresentato come una struttura separata, perché in nessuna delle piante successive, a parte quelle che riprendono la stampa di Lauro, l'oratorio è isolato e lontano dal convento di Sant'Agostino. È inglobato in questa struttura anche nel disegno conservato nella Biblioteca comunale Antonelliana di Senigallia, nel manoscritto *Historiarum libri duo* del vescovo Pietro Ridolfi da Tossignano (fig. 5), ritenuto da alcuni studiosi un duplicato realizzato dallo stesso Ramazzani dell'originale preparatorio della pianta e da altri autori attribuito invece a Gherardo Cibo.²¹ Guardando al dettaglio da esso tratto della figura 6, l'oratorio (n. 25 nella legenda) è addossato alla struttura del convento e della chiesa di «S. Maria de Frati di S. Agostino» (n. 17), confermando dunque l'errore presente in tale area nella mappa incisa e stampata da Lauro.

Assodata la destinazione dello studio in esame per l'oratorio della Morte, ci si può chiedere perché la composizione non fu più realizzata ad affresco nella controfacciata, ma fu invece dipinta su tela: in assenza di prove documentarie che motivino tale cambiamento come frutto della volontà dei committenti, si può verosimilmente considerare che ciò fu dovuto alle condizioni di salute di Ramazzani. Dagli studi di Anselmo Anselmi e da quelli più recenti di Paolo Santini si rileva infatti che nel giugno del 1597 Ramazzani chiese al Comune di Arcevia il pagamento di sei fiorini per aver affrescato la *Vergine* nelle Carceri nuove e dovette poi completare il *Giudizio Universale*

4. L'oratorio della Morte in diverse mappe storiche di Arcevia.



5. Ercole Ramazzani, *Pianta di Rocca Contrada*, disegno contenuto nel ms. *Historiarum libri duo* del vescovo Pietro Ridolfi, Senigallia, Biblioteca Comunale Antonelliana. © Biblioteca Comunale Antonelliana, Senigallia.

entro quell'anno, sulla base della data che accompagna la firma. Il 16 luglio 1598 fece testamento dopo aver perso, in maggio e in giugno, due suoi figli piccoli. In particolare, lasciò alla figlia Costanza un aggiuntivo assegno di duecento fiorini per l'assistenza usatagli durante la malattia,²² che dovette essere piuttosto lunga, considerando l'importo, il fatto che non eseguì alcuna opera nel corso del 1598, interrompendo la sua prolifica attività degli anni precedenti e che il 28 novembre 1597 aveva nominato suo procuratore generale Sidonio Centauri. È dunque probabilmente a causa delle sue malferme condizioni di salute che Ercole non poté realizzare ad affresco il *Giudizio Universale*, come inizialmente previsto, ma lo eseguì invece su tela.

I disegni di Ramazzani



6. Ercole Ramazzani, oratorio della Mor-te e legenda (dettagli della fig. 5).

Il foglio qui presentato va a integrare l'esiguo catalogo grafico di Ramazzani, composto finora soltanto da tre disegni, riferiti a sue opere finite. Individuato da Di Giampaolo, il primo è preparatorio per la *Deposizione* della sagrestia della chiesa parrocchiale di Sant'Antonio a Polverigi, realizzata nel 1583,²³ ed era stato precedentemente incluso nel catalogo degli *Old Master Drawings Presented by Lorna Lowe* (Londra, 1974) al n. 37, tav. 11, con l'attribuzione a Polidoro da Caravaggio.²⁴ Anche il secondo foglio è riferito alla stessa opera ed è passato in asta da Porro & C. a Milano il 23 novembre 2006.²⁵ Non si conosce l'attuale ubicazione di questi due studi, che possono dunque essere visti solamente nelle fotografie di non alta qualità pubblicate nell'articolo e nei due cataloghi (per il primo soltanto in bianco e nero). Il terzo disegno, che si trova al Louvre, è stato ricondotto al pittore arcevese da Mario Epifa-

ni ed è preparatorio per la pala d'altare della *Natività* nella chiesa dei Santi Cristoforo e Costanzo a San Costanzo, presso Fano, firmata e datata 1580.²⁶ Riporta in basso a destra una vecchia attribuzione «Di Rafaelin dal Borgo». Questi studi risalgono tutti ai primi anni Ottanta del Cinquecento ed evidenziano qualche allungamento delle figure, l'utilizzo di carta colorata e un accentuato uso della biacca per evidenziare gli effetti luministici,²⁷ che si ritrovano poi quali elementi caratterizzanti anche nella pittura del maestro arcevese. Il disegno del *Giudizio Universale*, attribuibile sulla base della datazione del dipinto al 1597, e dunque più tardo rispetto a questi fogli, mostra il persistere di movenze e atteggiamenti fortemente manieristici, come per esempio nell'angelo centrale, sebbene le molte figure non presentino particolari allungamenti. Si può cogliere una forte somiglianza della Madonna rispetto all'analogia figura della *Natività* del Louvre. Si riscontra ancora come gli effetti luministici, non più creati dall'uso della biacca, sono sapientemente ottenuti da Ramazzani a risparmio, con un calibrato ed esperto utilizzo dell'acquerello, ben visibile in particolare nei bellissimi effetti di luce sulle nuvole, o negli angeli che rimandano le anime verso l'Inferno, nella parte destra del foglio (fig. 7).

Tale tecnica è teorizzata nel testo *Colorire all'acquarella*,²⁸ scritto da Ercole e



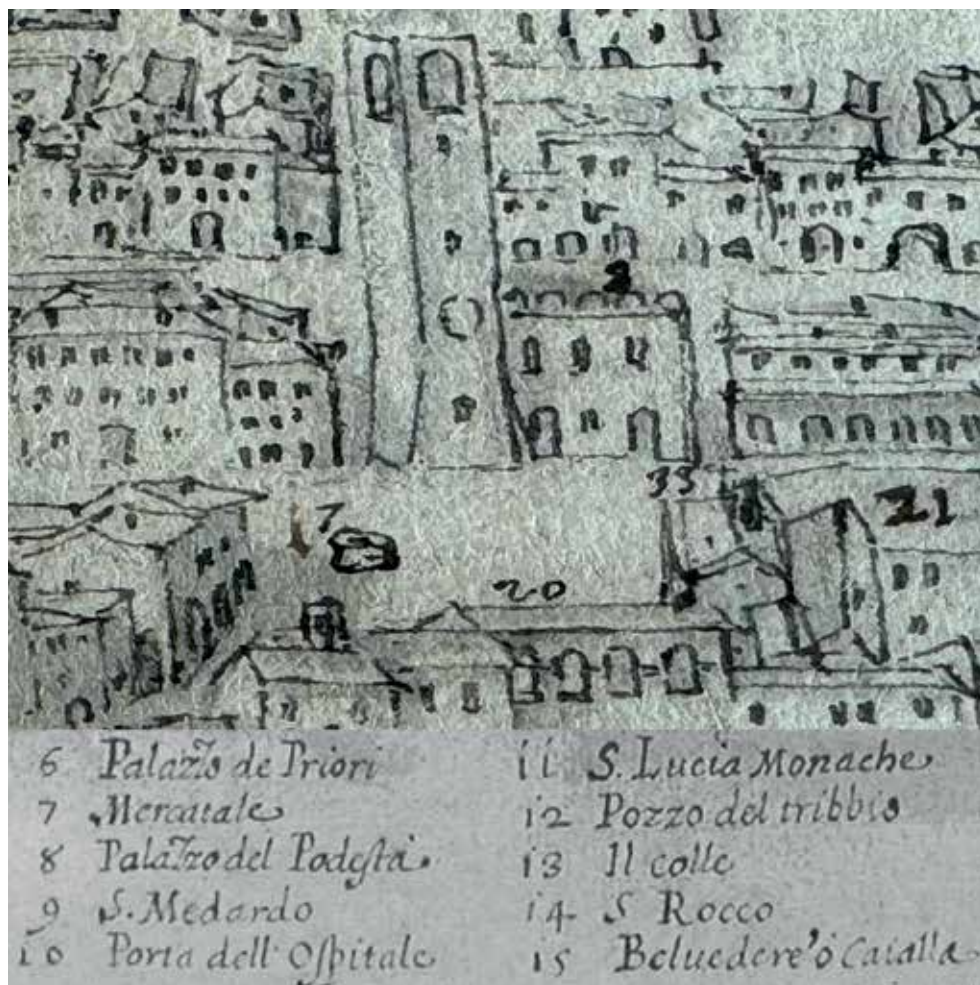
7. Ercole Ramazzani, *Giudizio Universale* (dettaglio della fig. 2).

considerato copia o idiografo di Gherardo Cibo per le concordanze testuali con i suoi altri componimenti *Ricordi per belli colori*, *Modo di colorire e far paesi* e il *Trattato dei colori*.²⁹ Vi si legge: «Color più scuro le servirà per ombra, ovvero il medesimo colore dato più volte nei luoghi dell'ombra, et darne una mano più chiara ove l'ombra è semplice farà la tinta mezzana, et la carta farà il lume».³⁰ La tecnica pittorica descritta esclude dunque l'uso della biacca, prevedendo che il massimo lume sia il bianco della carta, proprio come messo in pratica da Ercole nel foglio qui presentato. In esso la sua maturità traspare ancora nella perfetta padronanza dello spazio grafico, tanto più evidente date la grandezza del disegno e la ricchezza della composizione, come pure nel tratto estremamente libero e allo stesso tempo preciso nel definire ognuna delle moltissime figure.

Alcune considerazioni sul disegno della mappa di Arcevia dell'Historiarum libri duo di Pietro Ridolfi e la pianta di Lauro del 1594

Le caratteristiche menzionate per lo studio preparatorio del *Giudizio Universale* si possono rilevare anche nel disegno della pianta di Arcevia contenuto nel manoscritto *Historiarum libri duo* di Pietro Ridolfi a Senigallia, evidenziando una grande vicinanza stilistica, oltre che temporale. Ciò offre dunque un nuovo e importante elemento a favore dell'attribuzione a Ramazzani di quel foglio, alternativamente assegnato a Gherardo Cibo, dal quale Ercole avrebbe, ad avviso di alcuni studiosi, copiato la mappa. Cercando invece di provarne la sua autografia, e non soltanto su base stilistica, possiamo partire dalle fonti documentarie esistenti che paiono supportarla: nel *Libro delle Entrate et Esito dei Malefizi dal 1587 al 1680* alla carta 130 si cita espressamente il pagamento eseguito dal Comune a «Maestro Hercole Ramazzani pittore» il 4 aprile 1594 «per la sua mercede, d'aver fatta et retratta la pianta della nostra Terra della Rocca, per mandarla a Roma a Maestro Angelo Rocca [...]».³¹ I consiglieri, che gli avevano già affidato altre commissioni, ratificarono in sede di adunanza, il 31 marzo 1594, la richiesta del disegno della mappa del monsignor Rocca, da lui comunicata in precedenza al Magistrato attraverso una lettera.³² L'altra fonte sopravvissuta di Francesco Abbondanzieri, che nel Settecento lesse e fece anche una trascrizione purtroppo scomparsa di quella lettera di Rocca, indica espressamente che Ramazzani «formò [...] il disegno della Patria, fatto poi incidere in rame da Monsig. Angiolo Rocca, come da Lettere originali di detto Prelato».³³ La dicitura «fatta e retratta» nella voce del pagamento e l'uso di «formò» da parte di Abbondanzieri sembrano chiarire che la pianta sia stata interamente realizzata da Ramazzani, elementi che si aggiungono alle sue evidenti capacità grafiche mostrate dallo studio del *Giudizio Universale*,³⁴ e ai rapporti di lunga data avuti con Cibo, che influenzarono il suo modo di disegnare.

Vi sono inoltre alcune osservazioni aggiuntive: la mappa di Arcevia del manoscritto di Senigallia è un foglio singolo, incollato al suo interno e circondato da una cornice decorativa tracciata direttamente sulla pagina, così come la legenda sottostante, che può essere attribuita a Cibo sulla base di confronti con le iscrizioni di suoi disegni e scritti.³⁵ Diversi aggiustamenti rilevabili nella figura 8 e nella già analizzata figura 6 sembrano suggerire che il disegno non sia stato creato appositamente per il manoscritto di Ridolfi e che la persona che lo ha realizzato non sia la stessa che lo ha adattato per inserirlo nelle sue pagine: nel primo dettaglio si nota, nella piazza antistante il Palazzo del Podestà (n. 8 nella legenda), un «1» aggiunto davanti al «7». Il «7» è tracciato con lo stesso inchiostro del rilievo della città, dunque originale del disegno, mentre quello più chiaro dell'«1» sembra riprendere la legenda, anche per la mano che lo ha scritto, visto il puntino presente in alto – che si ritrova per esempio anche nella scritta del famoso disegno della testa di



8. Ercole Ramazzani, *Pianta di Rocca Contrada*, dettaglio e legenda della fig. 5, Senigallia, Biblioteca comunale Antonelliana. © Biblioteca Comunale Antonelliana, Senigallia.

cavallo di Cibo –³⁶ nonché la differenza rispetto agli altri «1» del disegno, rappresentati con un semplice trattino verticale. La modifica apportata al numero non è stata poi utilizzata, perché il «17» identificava già, come visto, il convento di Sant'Agostino. Si nota poi, nei dettagli, il «21» molto ricalcato – come anche l'«8» – con il «2» che sembra coprire un numero sottostante e l'«1» scritto con un puntino, più chiaro, elementi che risaltano in una mappa altrimenti molto finita ed estremamente pulita. Infine, dal confronto di questo foglio con la mappa di Senigallia inclusa nel manoscritto³⁷ e ritenuta di Cibo, si può notare come quest'ultima mostri una maggiore squadratura degli edifici e delle vie, che sono tracciati in blocchi precisamente organizzati e separati – il disegno di Arcevia non mostra invece aggregati così compatti e regolari – e non presenti alcuna legenda né numerazione. Gli altri fogli di Cibo inclusi nel documento appaiono anch'essi molto precisi; sono generalmente colorati, in prevalenza con acquarello azzurro, e sono perlopiù popolati di piccole figure. Alle suddette considerazioni stilistiche, storiche, paleografiche e visive va anche aggiunto che la pianta di Rocca Contrada del manoscritto è sovrapponibile quasi esattamente alla stampa di Lauro, rispetto alla quale presenta una qualità e un dettaglio superiori,³⁸ e che anche Ercole lavorava in quel periodo per Pietro Ridolfi, alla decorazione della cappella della Madonna della Speranza nel duomo di Senigallia. Si può dunque verosimilmente ritenere che nell'*Historiarum libri duo* sia stato utilizzato un disegno della mappa di Arcevia originale di Ramazzani, che includeva già i numeri dei luoghi. Gherardo Cibo, incaricato di illustrare quei due libri all'età di ottantaquattro anni, dovette quindi crearne soltanto la legenda sulla pagina del manoscritto, scegliendo di adattare alcuni numeri del foglio e aggiungere dettagli al nome di qualche luogo. Lasciano intendere ciò le

sue integrazioni e correzioni, e il fatto che sia l'unico disegno ad avere una legenda fra i tre comuni della diocesi illustrati attraverso mappe.

Se si accetta dunque la verosimile attribuzione del foglio di Senigallia in esame a Ramazzani, rimane l'interrogativo, che si sono già posti altri studiosi,³⁹ del perché la sua legenda differisca da quella della pianta del 1594, che si collega al quesito se esso ne rappresenti l'originale preparatorio, o se sia una copia di questo. Già Anselmi aveva ritenuto che esistessero due fogli di Ramazzani, considerando quello di Senigallia come una copia dell'originale. A mio avviso, esso potrebbe invece rappresentare il primo disegno fatto dal pittore, che lo aveva costruito come una guida lungo un percorso reale o virtuale che, iniziando dal cassero (n. 1 nella legenda) e proseguendo lungo la via principale, conduceva i visitatori/lettori a scoprire uno dopo l'altro i luoghi di rilievo di Rocca Contrada, come se stessero camminando e seguendo alcuni itinerari sequenziali lungo le sue strade, attraverso le porte, per osservarle poi dai monti esterni alle mura, prima di ritornare e concludere il 'viaggio' nella piazza centrale. La pianta di Lauro presenta invece un metodo completamente diverso in quanto, dopo il cassero, sono elencate in modo raggruppato le porte, le chiese, le confraternite e i palazzi della città e il loro nome appare indicato in modo più ufficiale. È probabile che tale variazione sia stata in qualche modo richiesta dallo stesso Rocca per adattare la pianta ai criteri da lui predisposti per il suo libro, visto che ne doveva fare inizialmente parte. In quegli anni egli raccolse novantadue piante manoscritte e centottantasette descrizioni di alcune città d'Italia, perlopiù meridionali, per quel suo libro di prossima pubblicazione, che doveva essere una sorta di atlante,⁴⁰ da lui descritto nel questionario utilizzato come «Brieve descriptione delle città & terre d'Italia». Si ritiene che condividesse questo progetto con Aldo Manuzio, ma non lo portò mai a conclusione. L'idea era probabilmente nata dal suo lavoro come emendatore di testi a Venezia, dove erano spesso stampate opere geografiche e atlanti, ma dovette essere sicuramente influenzata anche dalla realizzazione della Galleria delle carte geografiche in Vaticano negli anni immediatamente precedenti.⁴¹ Studiando i disegni di tale raccolta della Biblioteca Angelica a Roma, si riscontra come le mappe mostrino una grande varietà, sia dal punto di vista artistico – Rocca aveva affidato la realizzazione dei disegni ad artisti o confratelli agostiniani, sempre locali –, sia nel modo di indicare i luoghi di maggiore rilevanza. Ma quelle di Venafro, Benevento, Salerno, Foggia, Catania, che hanno tutte una legenda più o meno articolata, presentano proprio lo stesso raggruppamento e criterio di quella di Arcevia pubblicata da Lauro, il che supporta dunque l'ipotesi considerata, ovvero che Ramazzani dovette probabilmente adattare un primo disegno della mappa da lui eseguito ai criteri del libro, facendone quindi una copia, nella quale variò la legenda e aggiunse gli stemmi,⁴² per poi consegnarla a Rocca.

In conclusione, la riscoperta dell'ultima testimonianza grafica della carriera di Ramazzani, qui presentata, aggiunge un importante tassello alla conoscenza del suo modo di disegnare, aprendo nuovi percorsi di ricerca e ponendo soprattutto in luce la maestria grafica del pittore arceviese.

Note

¹ Dell'ampia bibliografia sull'apprendistato presso Lorenzo Lotto si veda almeno: F. De Carolis, *Lorenzo Lotto. Il libro di spese diverse. Introduzione, commento e apparati*, in «Ricerche e Documenti d'Arte», Trieste 2017, dove l'appellativo «Hercole mio criato» o «mio criato Hercole» è riportato in molte scritture, come la 83rM del 1551, p. 223; A. Ansel-

mi, *Del codice di Lorenzo Lotto scoperto in Loreto e degli scolari di lui nella nostra Marca*, in «Nuova Rivista Misena», a. VI, 10-11, 1893, pp. 163-166 e in part. p. 164, sulla sua partenza prima dei quattro anni inizialmente previsti; D. Matteucci, *La presentazione di Francesco orfice "de la Rocha", l'esperienza con Lorenzo Lotto, la pianta di Arcevia*, in id., a cura di, Er-

cole Ramazzani de la Rocha. *Aspetti del Manierismo nelle Marche della Controriforma*, catalogo della mostra (Arcevia, chiesa di San Francesco di Piazza, 20 luglio - 3 novembre 2002), Marsilio, Venezia 2002, pp. 15-16.

² Questa citazione e la precedente sono tratte da A. Anselmi, *Prospetto cronologico della vita e delle opere del pittore Ercole Ramazzani di Arcevia*, in «Arte e Storia», III serie, 13, 1898, pp. 99-101, in part. p. 99. La seconda parte del *Prospetto* è pubblicata in «Arte e Storia», III serie, 14, 1898, pp. 108-110. Si veda anche P. Santini, *Ercole Ramazzani e l'ambiente arceviese nella seconda metà del secolo*, in «Studi Arceviesi», 1, 1994, pp. 43-61 e P. Santini, *Ercole Ramazzani di Rocca Contrada. Cronologia*, in «Studi Arceviesi», 3, 2005, pp. 19-26.

³ Si rimanda a L. Arcangeli, *Ramazzani e i modelli "colti": il ruolo della stampa*, in Matteucci, *Ercole Ramazzani de la Rocha* cit., pp. 19-20; D. Matteucci, *Le grandi presenze a Roma e nelle Marche. Ipotesi di relazioni culturali, contatti e influssi nell'opera di Ramazzani*, in id., *Ercole Ramazzani de la Rocha* cit., pp. 35-47; P. Dal Poggetto, P. Zampetti, a cura di, *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Ancona, chiesa del Gesù, chiesa di San Francesco alle Scale e Loggia dei Mercanti, 4 luglio - 11 ottobre 1981), Centro Di, Firenze 1981, pp. 468-481, in part. pp. 468-469 per lo stile e p. 470 per i probabili viaggi; D. Matteucci, *Ercole Ramazzani e la pittura controriformata nelle Marche*, in «Studi Arceviesi», 1, 1994, pp. 21-42.

⁴ Pubblicato in Matteucci, *Ercole Ramazzani de la Rocha* cit., scheda 38 di B. Monteverchi, pp. 118-119, con bibliografia precedente; P. Santini, *Arcevia. Itinerario nella storia e nell'arte*, Comune di Arcevia, Arcevia 1984, pp. 184-186.

⁵ A. Anselmi, *Monumenti e oggetti d'arte da osservarsi da un forestiere in Arcevia*, in «Rivista Misena», a. V, 2, 1892, pp. 30-31, in part. p. 31.

⁶ P. Santini, *Il convento di S. Agostino di Rocca Contrada e il memoriale di Frate Egidio Angelini del XVII secolo*, in «Studi Arceviesi», 2, 1995, pp. 29-31, in part. p. 29; si veda anche P. Santini, *Arcevia: nuovo itinerario nella storia e nell'arte*, Comune di Arcevia, Arcevia 2005, pp. 287-293 e p. 320; P. Ridolfi, *Storia della città di Senigallia e della sua diocesi. Historiarum libri duo*, a cura di A. Maddamma, N. Bucci, F. Solazzi, s.e., s.l. 2017, p. 279. La nuova chiesa degli agostiniani fu intitolata a Santa Maria del Soccorso e, per mancanza di religiosi, il complesso fu venduto nel 1917 alle Clarisse.

⁷ Si veda Santini, *Il convento di S. Agostino di Rocca Contrada ...* cit., p. 30. Questo memoriale del 1583 fu scritto contro la Compagnia della Morte (ARCHIVIO DI ARCEVIA, *Miscellanea sparsa*).

⁸ Per le opere e i compensi ricevuti cfr. Anselmi, *Prospetto cronologico della vita e delle opere* cit. (I parte), pp. 99-101; (II parte), pp. 108-110.

⁹ L'antica chiesa, costruita probabilmente nell'VIII secolo, fu intitolata a San Medardo, santo francese del VI secolo. Nominata colle-

giata da Sisto V nel 1585, su interessamento del monsignor Angelo Rocca, fu ricostruita nel 1627 con l'attuale e più imponente struttura. Cfr. Santini, *Arcevia. Itinerario nella storia e nell'arte* cit., pp. 23, 26, 149-159.

¹⁰ C. Costanzi, M. Massa, *La fede dei semplici e gli alti dogmi. Iconografia e committenza in Ercole Ramazzani*, in Matteucci, *Ercole Ramazzani de la Rocha* cit., pp. 59-67, in part. p. 63.

¹¹ Dal libro dell'Apocalisse di San Giovanni apostolo 20,12.

¹² L'angelo che aiuta l'anima di un uomo a elevarsi dalla terra è simile a quello al centro del dipinto *Liberazione delle anime del Purgatorio* di Ramazzani, del 1586, della chiesa di San Francesco a Matelica, che mostra attinenze nel soggetto. Pubblicato in Matteucci, *Ercole Ramazzani de la Rocha* cit., scheda 27 di C. Costanzi, pp. 104-105.

¹³ Il foglio è stato venduto con l'attribuzione al fratello Federico dalla Casa d'Aste Pananti il 17 febbraio 2023, lotto 64.

¹⁴ Interessante ricordare il *Giudizio Universale* realizzato da Ferraù Fenzoni per la controfacciata del duomo di Todi, all'incirca nello stesso periodo.

¹⁵ Sulla commissione della pianta a Ramazzani e per un elenco completo delle versioni pubblicate cfr. A. Anselmi, *La pianta panoramica di Roccacontrada, oggi Arcevia, disegnata da Ercole Ramazzani nel 1594*, estratto dal vol. VIII di «La Bibliofilia», 4/5, 7/8, 10/11, 12, 1907, pp. 7-31; L. Aguzzi, L. Tribellini, a cura di, *Immagine di una città. Arcevia e la cartografia storica a stampa (secc. XVI-XIX) nella collezione di P.T. Fattori*, catalogo della mostra (Arcevia, chiesa di San Francesco di Piazza, 30 giugno - 19 agosto 2012), Manservigi, Monsano (AN) 2012; P. Santini, *La pianta di Rocca Contrada disegnata da Ercole Ramazzani nel 1594. Principali edizioni*, in «Studi Arceviesi», 3, 2005, pp. 61-73.

¹⁶ Consultabile online: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53165364g/f2.item.r=arcevia.zoom>>.

¹⁷ Consultabile online: <<https://www.raremaps.com/gallery/detail/28189/la-rocca-contrada-bertelli>>.

¹⁸ Consultabile online: <<https://www.abebooks.co.uk/Terra-Rocca-Contrada-Ducato-dUrbino-Stato/12419353508/bd#&gid=1&pid=1>>.

¹⁹ Inserito nella copia del *De situ et origine di Rocchae Contratae* di L. Tasti e pubblicato in id., *Sito ed origine di Rocca Contrada, anno 1636. Storie e cronache del '600*, a cura di P. Santini, Exorma, Roma 2009, pp. 268-269.

²⁰ Rilevato anche in P. Santini, *La pianta panoramica di Roccacontrada eseguita da Ercole Ramazzani e il disegno della stessa, riprodotto nel manoscritto Ridolfi, attribuito al Cibo*, in «Studi Arceviesi», 7, 2017, pp. 24-35, in part. p. 29, insieme con altre imprecisioni dello stampatore.

²¹ P. Santini, *Ercole Ramazzani, disegni editi ed inediti*, in «Studi Arceviesi», 3, 2005, pp. 58-60, in part. p. 59; id., *La pianta di Rocca Contrada*

disegnata... cit., p. 71 e prima figura a p. 72; Anselmi, *La pianta panoramica di Roccacontrada*... cit., pp. 18-19. Cfr. Santini, *La pianta panoramica di Roccacontrada eseguita da Ercole Ramazzani*... cit., pp. 24-35, con bibliografia precedente (nota 11, pp. 27-28), che elenca gli autori che hanno proposto un'attribuzione a Cibo, a diverso titolo. Il disegno è nella seconda parte del secondo libro, tav. 78; si veda la recente ripubblicazione del manoscritto, Ridolfi, *Storia della città di Senigallia*... cit., con la trascrizione, traduzione e scansione allegata.

²² Anselmi, *Prospetto cronologico della vita e delle opere* cit. (II parte), p. 110. Per i documenti relativi a tali vicende cfr. P. Santini, *Ercole Ramazzani di Rocca Contrada*, in «Studi Arcevesi», 1, 1994, pp. 56-59 e p. 49.

²³ M. di Giampaolo, *Un disegno di Ercole Ramazzani per la Deposizione di Polverigi*, in «Prospettiva», 38, 1984, pp. 69-70. A penna e inchiostro bruno, acquarello e biacca su carta azzurra, misura 258 × 136 millimetri, ed è di ubicazione ignota.

²⁴ Suggesta, secondo quanto riportato, da Philip Pouncey. L'opera finale è pubblicata in Matteucci, *Ercole Ramazzani de la Rocha* cit., scheda 4, pp. 73-74, e disegno a p. 16.

²⁵ *Dipinti e Disegni Antichi dal XV al XIX secolo n. 31*, asta, lotto n. 52, realizzato a inchiostro e biacca, misura mm 199x142, ubicazione ignota. Visibile online alla figura 3 dell'articolo <<https://www.antiquanovaserie.it/una-deposizione-di-ercole-ramazzani/>> (consultato il 7 marzo 2025).

²⁶ Inv. 9968 recto, <<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/3/102111-Nativite-max>> (consultato il 7 marzo 2025). A penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e giallo, con tracce di pietra nera e lumeggiature a biacca su carta azzurra, è quadrettato a pietra nera e misura 344 × 223 millimetri. Cfr. M. Epifani, scheda 55, p. 104, in P. Costamagna, F. Härb, S. Prosperi Valenti Rodinò, a cura di, *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2005.

²⁷ Molto ben visibile nel foglio del Louvre e descritto, per gli altri due disegni, nei cataloghi e nell'articolo citati.

²⁸ Manoscritto della BIBLIOTECA NAZIONALE, FIRENZE, Conventi Soppressi, A. VII. 1140. Viene datato al 1556 – data che compare in una delle miniature ritagliate – e anni seguenti.

²⁹ Sui manoscritti cfr. S. Baroni, *Gherardo Cibo (1512-1600) trattatista di tecniche per le arti. Stato della ricerca e avanzamenti*, in «Studi di Memofonte», 30, 2023, pp. 96-116, con bibliografia ivi citata. Anche *Ricordi per belli colori* (BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, CITTÀ DEL VATICANO, manoscritto Urb. Lat. 1280) è scritto perlopiù da Ramazzani, insieme a Cibo, lasciando dunque trasparire l'esistenza di stretti rapporti personali e professionali, ancora non pienamente chiariti. Per gli studi esistenti cfr. A. Nesselrath, *Gherardo Cibo: "qui non è cognito"*, in id., a cura di, *Gherardo Cibo*

alias "Ulisse Severino da Cingoli". Disegni e opere da collezioni italiane, catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo di Città, 1989), SPES, Firenze 1989, pp. 5-35, in part. p. 17 e nota 79 a p. 35; F. Casparri, *Intorno a Gherardo Cibo ed Ercole Ramazzani: "Ricordi per belli colori" (ms BAV Urb. Lat. 1280). Un taccuino di lavoro del XVI secolo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2009-2010.

³⁰ BIBLIOTECA NAZIONALE, FIRENZE, Conventi Soppressi A. VII, 1140, c. 12, riga 7-c. 12v, riga 1; Baroni, *Gherardo Cibo (1512-1600)*... cit., p. 101 per la descrizione di come procedere nella costruzione di questo tipo di pittura.

³¹ Su tale scrittura cfr. Anselmi, *La pianta panoramica di Roccacontrada*... cit., pp. 9-10; L. Tribellini, *Rocca Contrada e le sue vedute*, in Aguzzi, Tribellini, *Immagine di una città* cit., pp. 21-27, in part. p. 21; C. Denker Nesselrath, in *Gherardo Cibo alias "Ulisse Severino da Cingoli"* cit., pp. 77-78. Il testo prosegue indicando che Rocca doveva farla «retrarre e stampare» nel suo libro, dando dunque un esplicito significato di autografia all'indicazione «fatta» da Ramazzani, confermata anche dall'utilizzo del termine in altri documenti dell'epoca, come gli incarichi assegnati a Signorelli per le commissioni arcevesi.

³² L'assenza dei verbali di tale adunanza e della lettera di Rocca, scomparsa già prima della fine dell'Ottocento, non aiuta a chiarire i tempi precisi di tale richiesta, ma, come già considerato da diversi studiosi in passato, Ramazzani dovette ricevere la commissione nel momento in cui la missiva arrivò al magistrato o probabilmente anche prima, direttamente da Angelo Rocca, che era parte dell'ambiente culturale arcevese e intendeva pubblicarla in un suo libro. La maggior parte dei disegni di piante di città italiane da lui raccolti per tale progetto è infatti datata fra il 1583 e il 1590 (vedi nota 40). Alla sua lettera fece seguito la convocazione dell'adunanza, che richiedeva naturalmente tempi più lunghi, e il 31 marzo avvenne verosimilmente la formalizzazione dell'incarico, funzionale al pagamento, che seguì di quattro giorni. Alcuni studiosi leggono invece tale data come quella dell'incarico a Ramazzani, e considerano il suo disegno come una copia da Cibo, perché Ercole non avrebbe potuto realizzarlo in soli quattro giorni. Ma il fatto che il progetto del libro fosse iniziato molti anni prima esclude il carattere di urgenza che questa interpretazione presupporrebbe e non è verosimile che il Comune non desse a Ramazzani – artista affermato e rispettato, come già osservato da Santini – il tempo necessario a eseguire la commissione del disegno a lui affidata, tanto più in considerazione dell'importanza di Angelo Rocca e dell'avvenuto pagamento di quanto dovuto a esecuzione ultimata.

³³ F. Abbondanzieri, *Le scienze, ed arti nobili ravvivate in Arcevia*, Gaetano Caprari, Jesi 1752, p. 156.

³⁴ Una certa abilità progettuale e tecnica di Ramazzani si riscontra già nello studio della *Natività* del Louvre, dove l'inquadramento

dell'altare è tracciato precisamente e include un doppio progetto all'interno dello stesso foglio, presentando una prima soluzione più elaborata nella parte sinistra della cornice e una più essenziale in quella destra.

³⁵ Si veda anche Santini, *La pianta panoramica di Roccacontrada eseguita da Ercole Ramazzani...* cit., pp. 27-28.

³⁶ Nesselrath, *Gherardo Cibo alias "Ulisse Severino da Cingoli"* cit., n. 5, pp. 81-82.

³⁷ Ridolfi, *Storia della città di Senigallia...* cit., 13r.

³⁸ Aguzzi, Tribellini, *Immagine di una città* cit., p. 129; Anselmi, *La pianta panoramica di Roccacontrada...* cit., pp. 18-19.

³⁹ Aguzzi, Tribellini, *Immagine di una città* cit., p. 131.

⁴⁰ Per la storia di tale progetto, le visite ai conventi agostiniani compiute fra il 1583 e il 1584 e il complesso lavoro svolto da Rocca, nonché per le diverse menzioni di questo suo libro, cfr. Anselmi, *La pianta panoramica di Roccacontrada...* cit., p. 7, nota 1; Tribellini, *Rocca Contrada e le sue vedute* cit., p. 23; E. Sciarra, *Breve storia del fondo manoscritto*

della Biblioteca Angelica, in «La Bibliofilia», vol. 111, 3, 2009, pp. 251-281, in part. p. 261. Cfr. inoltre N. Muratori, P. Munafò, *Immagini di città raccolte da un frate agostiniano alla fine del XVI secolo*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1991 per l'interessante raccolta delle vedute delle città fatte realizzare da Rocca, in part. pp. 48-49, 52-53, 66-67 e 80-81, e 175-176 per quelle indicate come confronto. Molte mappe furono realizzate nel periodo 1583-1590, quindi è probabile che Rocca avesse avuto contatti con Ramazzani anche prima della lettera inviata al Comune di Arcevia.

⁴¹ Muratori, Munafò, *Immagini di città raccolte...* cit., p. 11. La Galleria fu realizzata fra il 1580 e il 1582, durante il pontificato di Gregorio XIII, che ne affidò il programma iconografico a Ignazio Danti.

⁴² Lo stemma della città era uno dei requisiti previsti da Rocca per tutti i disegni delle mappe del suo libro. L'ipotesi considerata troverebbe rispondenza anche nella definizione «fatta e retratta» della voce del pagamento.

Sinossi

Il saggio intende presentare e attribuire a Ercole Ramazzani un inedito disegno del Giudizio Universale, preparatorio per il suo grande dipinto conservato oggi nella collegiata di San Medardo, ad Arcevia. Questo fu commissionato al pittore dalla Compagnia della Morte per il proprio oratorio, che faceva parte del convento di Sant'Agostino, ed è visibile in alcune versioni della Pianta panoramica di Roccacontrada, eseguita per Angelo Rocca. Il foglio documenta che il Giudizio doveva essere realizzato ad affresco nella controfacciata, ma fu invece eseguito su tela, probabilmente per le cattive condizioni di salute del pittore. Sono evidenti le alte capacità grafiche raggiunte in questa sua ultima, ricca e complessa composizione, ispirata dal lavoro di Michelangelo nella Cappella Sistina. Il disegno va ad arricchire l'esiguo catalogo grafico di Ramazzani, e si offre al confronto con il disegno della mappa di Arcevia dell'Historiarum libri duo di Pietro Ridolfi, mostrando comuni caratteristiche stilistiche che, insieme con altri elementi qui analizzati, ne supportano l'attribuzione a Ramazzani.

Summary

The anonymous drawing of the Last Judgement, here presented and attributed to Ercole Ramazzani, was in preparation for the large painting today preserved in the collegiata di San Medardo in Arcevia. It was commissioned by the Fraternal Order of Death for its oratory, which was part of the Convent of Saint Augustine, visible in some versions of the Pianta panoramica di Roccacontrada executed for Angelo Rocca. This drawing documents the commission of a fresco to be realized on the counterfaçade, with the final work executed on canvas probably due to the artist's poor health. It highlights the elevated drawing skill he achieved in this final rich and complex composition, inspired by Michelangelo's work in the Sistine Chapel. The sheet enriches his limited graphic catalogue, and its comparison to the map of Arcevia in Pietro Ridolfi's Historiarum libri duo shows common stylistic features that, alongside other examined elements, support its attribution to Ramazzani.

Ancora su Giovanni Coli e Filippo Gherardi

Paola Betti

Torno a parlare di Giovanni Coli e Filippo Gherardi, «amici e compagni svisceratissimi»,¹ al fine di integrare il loro catalogo con recenti ritrovamenti e presentare alcune precisazioni documentarie e iconografiche rispetto a quanto già reso noto soprattutto negli ultimi due decenni, apportando così nuovi contributi alla conoscenza delle circostanze che ne hanno favorito la carriera svoltasi tra Roma, Venezia e Lucca.²

Il *Cristo deriso*, offerto in asta pochi anni orsono con un riferimento a scuola romana del Cinquecento (fig. 1),³ costituisce in realtà un tipico autografo dei lucchesi collocabile, a mio parere, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta del Seicento, subito dopo il rientro nell'Urbe in coda alla fruttuosa esperienza in Laguna, dove i due si erano abbeverati alle sorgenti della pittura vene-



1. Giovanni Coli e Filippo Gherardi, *Cristo deriso*, ubicazione sconosciuta (Vienna, Dorotheum).



ziana guardando con speciale ammirazione alle opere di Tiziano, Tintoretto, Bassano, ma ancor più di Paolo Veronese. Ed è il ricordo della gamma cromatica solare del Calvi, i suoi caratteristici modelli somatici e la pastosità della stesura a intridere questo lavoro, attualmente di ignota ubicazione, in cui è possibile cogliere precisi rimandi alle prove già conosciute e di sicura paternità dei due compagni. L'aguzzino che sta calcando la corona di spine sul capo di Cristo appare come la traduzione al maschile, l'espressione fattasi brutale, dell'ancella che sostiene la regina, vittima di un mancamento, nelle versioni di *Ester e Assuero* conservate in due differenti collezioni private (fig. 2), come pure il modello ringiovanito di uno degli apostoli che assistono all'incredulità di san Tommaso in *San Tommaso in Pelleria* a Lucca.⁴ Ulteriori cifre distintive si colgono sia nello scorcio abbreviato delle gambe di Cristo, il cui volto è richiamato nello stesso personaggio dipinto nell'abside di San Martino, sia nelle dita vibranti e flessuose della mano sinistra dell'armigero che, posto di tre quarti da tergo, agisce da *trait d'union* tra lo spettatore e l'evento sacro illustrato nel dipinto.

Di gusto veronesiano è pure l'architettura che funge da sfondo alla rappresentazione, intima e silente - non fosse per le parole di scherno che si immaginano pronunciate, o forse gridate, dal manigoldo alle spalle del Salvatore - ridotta all'essenziale con le sole tre figure dei protagonisti, insieme al

2. Giovanni Coli e Filippo Gherardi, *Ester e Assuero*, collezione privata (Napoli, Blindarte).

cielo azzurro screziato di nubi pannose, d'intensa suggestione atmosferica a richiamare dappresso le lunette eseguite nel secondo lustro degli anni Sessanta per essere collocate sopra le porte di mezzogiorno e di settentrione nella biblioteca di San Giorgio Maggiore a Venezia e il *Sacrificio di Polissena* passato di recente sul mercato antiquario.⁵ Gli effetti di lustratura prodotti dalle rifrazioni luminose sulle superfici metalliche delle armature e del vasellame, qui dispiegato a piene mani, si riscontra anche sull'elmo del soldato, costruito mediante una stesura ricca e densa di colore.

Già appartenuta agli Spada, una delle famiglie lucchesi che, come si evince dagli antichi inventari, nella propria quadreria contava un certo numero di dipinti riferiti ai nostri pittori, la tela qui presentata, di cui non si conosce l'attuale ubicazione, raffigura un tema mitologico ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio (*Metamorfosi*, X, 524-559), e cioè l'amore di Venere per Adone (fig. 3).⁶ All'attività venatoria praticata dal giovane alludono l'arco e la faretra carica di frecce, mentre nell'imminenza del primo piano fanno capolino uno dei suoi cani e un putto, reggente la lancia, lo sguardo rivolto verso lo spettatore per attirarne l'attenzione. Giunta sul suo carro trainato da colombe, Venere è colta nel momento in cui sta per cingere il capo dell'amato dormiente con una corona di rose, fiore a lei particolarmente caro. La scena è ambientata contro una fitta cortina vegetale sullo sfondo di un paesaggio delimitato sull'orizzonte da aspri picchi montuosi e sormontato da un cielo velato di nubi, che richiama quello visibile nel *Ritratto di Anna Maria Orsetti Spada* di collezione privata lucchese.

Una nutrita serie di riscontri morfologici, insieme al carattere del tratto, seppure qui sensibilmente corsivo, consente di assegnare l'opera alla collaborazione tra Coli e Gherardi. Il putto paffuto e scarruffato, che custodisce la lancia di Adone, il naso camuso e i grandi occhi fissi sul riguardante, riecheggia uno degli angeli che circondano l'Immacolata Concezione di San Tommaso in Pelleria, quelli recanti gli strumenti della passione in Santa Croce dei Lucchesi e quello reggicartiglio nel *San Carlo Borromeo visita gli appestati*, realizzato intorno al 1693 dal solo Gherardi per la chiesa romana di San Martino ai Monti. La tipologia della testa di Adone abbandonata nel sonno, ripresa dal basso a mostrare le narici, gli occhi chiusi, l'espressione languida, ricor-



3. Giovanni Coli e Filippo Gherardi, *Venere e Adone*, ubicazione sconosciuta. Foto: Lucio Ghilardi.

re numerose volte nel catalogo dei due compagni, a cominciare dalla *Morte di Didone*, già nel County Museum di Los Angeles, e nel *San Filippo Benizi smarrito nei boschi della Savoia* di proprietà della Cassa di Risparmio di Lucca.⁷ Adone parrebbe inoltre costituire la versione ringiovanita e con il volto sbarbato del san Giuseppe che accoglie tra le braccia il Bambino nella *Sacra Famiglia e santi* della Galleria Corsini a Roma.

Per il trattamento del paesaggio e del cielo di gusto atmosferico, reso con pennellate larghe ma leggere, si considerino poi le assonanze col *Matrimonio mistico di santa Caterina* di Dresda (Gemäldegalerie Alte Meister), con l'*Ercole e le Esperidi*, già sul mercato antiquario di Berlino, e con la tela della Cassa di Risparmio di Lucca appena ricordata, dove in modo analogo il fondale è costruito per piani sfalsati e sovrapposti e culmina con aguzzi picchi montuosi. Sono diversi i caratteri stilistici, quali la velocità del segno, la tenue densità del colore, la definizione sommaria delle forme, caratteri specialmente vistosi nel braccio destro del putto ripreso di spalle e nell'anatomia di Venere, che insieme agli evidenti pentimenti riscontrabili ad esempio nella resa delle gambe di Adone, inducono a riconoscere in quest'opera, contrassegnata da una notevole freschezza esecutiva, un modello predisposto in vista della realizzazione di un lavoro di maggiori dimensioni.

Allo stato attuale delle conoscenze, nel quadro in esame sarà da ravvisare il solo dipinto su tela di argomento mitologico presente a Lucca che sia frutto del mutuo apporto dei due pittori. Secondo quanto emerge dagli inventari settecenteschi, consistenti nuclei di lavori di soggetto profano si trovavano nelle collezioni Buonvisi, Spada e soprattutto Lucchesini. Sono lieta pertanto di presentare in questa occasione una piccola tela (fig. 4) che costituisce il primo pensiero per la scena raffigurante papa Pio V che affida il comando della flotta pontificia a Marcantonio Colonna da affrescare nella volta della galleria in Palazzo Colonna a Roma. Nella *Nota di quadri esistenti in Casa dello Sp.le Luigi Spada, ricavata da una nota originale del card Orazio Filippo Spada, che dice così. 1716 Inventario di quadri di Autori Diversi appartenenti al Card:e Orazio Filippo Spada Lasciati da esso in Lucca nelle mani de' suoi Sigg:ri fratelli Ab.e Bartolomeo, e Gio: Batta Spada* al numero 76 è descritto come «un quadro, che rappresenta la consegna del Bastone del comando fatta da S. Pio V a Marc'Ant:o Colonna, q.do fu mandato a comandare le Galere Pontificie nella spedizione contro i Turchi in Levante».⁸ Sotto il numero 89 dello stesso inventario compare «il Trionfo in Campidoglio di Marc'Anto Colonna Bozzetto di quadro grande a fresco fatto da' Pittori Lucchesi nella Galleria del Contestabile Colonna in Roma, ove pure tra le altre Nobili Pitture fatte nel med.o vano da i dd. Pittori v'è in grande il quadro della Consegna del bastone di Comando dato da Pio V al med.o Marc'Antonio, di cui poco sopra s'è parlato del bozzetto in piccolo».⁹ Un bozzetto risalente quindi al secondo lustro degli anni Settanta quello oggi conservato in una collezione privata lucchese cui pertengono altri pezzi in origine appartenuti agli Spada, dove entro la tela di formato rettangolare la scena appare inscritta all'interno di un ovato, corrispondente allo scomparto da dipingere nella volta della Galleria Colonna, insieme all'*Ingresso trionfale di Marcantonio II in Roma* realizzato dal solo Gherardi a incorniciare lo spettacolare sfondato centrale con la battaglia di Lepanto.¹⁰

L'episodio storico illustrato nel nostro quadretto risale all'11 giugno 1570, quando Marcantonio ottiene dal papa il bastone del comando e lo stendardo della Lega Santa. Appare qui ancora ridotta all'osso, almeno quanto al numero degli attori messi in campo e agli accessori esornativi, l'intelaiatura compositiva, imbastita secondo un ripidissimo sottinsù articolato da una scansione spaziale ritmata dalle strutture architettoniche di derivazione veronesiana – si pensi all'*Ester incoronata da Assuero* della chiesa veneziana di San Sebastiano – con le immancabili colonne e la gradinata delimitata da balaustini, il tutto sormontato da un ampio tendaggio in guisa di sipario

teatrale. Seppure poi ulteriormente precisate fino ad arrivare alla redazione definitiva, risultano invariate le posture dei due personaggi maschili sulla sinistra, come quelle del pontefice e del paggio ripreso da tergo ai piedi della scalinata, mentre ancora da definire è l'impostazione della figura del condottiero, nel dipinto lucchese il volto teso verso Pio V come ad ascoltarne le raccomandazioni e nell'affresco chino a contemplare il bastone del comando e meditare sull'incarico appena ricevuto.

Ma tornando alle fondamentali tracce fornite dagli inventari settecenteschi per la ricostruzione del *corpus* dei due lucchesi, di particolare interesse risulta il *Catalogo di quadri e Pitture esistenti nelli Palazzi d'Inverno, d'Estate e al Giardino del Nob.e Uomo il Sig.e Girolamo Buonvisi fatto il di 18 settembre 1784*, dove nella «Seconda Camera dopo il Salotto» del Palazzo d'Inverno nell'attuale via Fillungo, vengono ricordati, come di mano di Coli e Gherardi, due soprapporta raffiguranti l'uno la regina Ester di fronte ad Assuero e l'altro Sansone e Dalila.¹¹ Non è da escludere che nella tela dedicata a quest'ultimo episodio veterotestamentario, intriso però di accenti profani e vagamente erotici, di recente rintracciata in una raccolta lucchese (fig. 5), sia da ricono-



4. Giovanni Coli e Filippo Gherardi, *Pio V affida il comando della flotta pontificia a Marc'Antonio Colonna*, collezione privata. Foto: Lucio Ghilardi.

scere una copia seicentesca, di fattura assai *naïve*, tratta dal soprapporta già Buonvisi con Sansone e Dalila, appena ricordato. Malgrado assolutamente non all'altezza delle creazioni dei due compagni sotto il profilo qualitativo, è tuttavia innegabile che il dipinto ripropone le modalità compositive, il sapore teatrale generato dall'ampio dispiegarsi dei tendaggi, come pure i movimenti concitati e le posture disarticolate – si veda la falcata del filisteo che ha appena legato una corda attorno al braccio di Sansone – ricorrenti nelle versioni di *Ester e Assuero*, conservate in due differenti collezioni private, databili tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo, una delle quali forse in origine appesa proprio in casa Buonvisi.¹² Tra l'altro l'ipotesi, fondata su spunti tematici e linguistici, di abbinare le due opere, l'*Ester e Assuero* e il *Sansone e Dalila*, sembrerebbe avvalorata dalla quasi identità delle misure: cm 125×168 per la tela autografa con Ester e cm 120×165 per la copia lucchese. Le medesime considerazioni valgono per il pavimento piastrellato – qui restituito secondo un malinteso intento prospettico che, anziché suggerire la profondità dell'ambiente entro cui si svolge l'azione, sembra ribaltare verso lo spettatore il piano di calpestio su cui si muovono i personaggi – e per i canoni fisionomici che contrassegnano le figure, un *mix* di spunti cortoneschi e veronesiani, impiegati nel corso dell'intera carriera della coppia.

Ancora una volta è grazie al ricorso a un elenco settecentesco che possiamo metterci sulle tracce di ulteriori numeri da aggiungere al catalogo dei due amici. Nell'*Inventario de Quadri ritrovati nelle stanze particolari della Casa di Lucca ove abitava il fu Nob. Sig. Alessandro Guinigi Franciotti fatto in Dec.e 1748* sotto il numero 86 compaiono «Due quadri compagni uno rappresenta un sacrificio, et altro un geroglifico con diverse figure opera del Coli con cornice parte tartarucata, e parte dorata». Guinigi, nato nel 1673, tra i più appassionati cultori dell'arte di Pompeo Batoni cui commissiona ben tre lavori, potrebbe aver acquistato questi pezzi direttamente da Filippo Gherardi.¹³ Ardua risulta l'identificazione delle opere, citate assai genericamente, con le tele giunte fino a noi – forse un sacrificio di Ifigenia o di Polissena nel primo caso e nel secondo una criptica allusione a una scena allegorica – difficoltà che incontriamo anche per i «due quadri in cartone studi del Coli lunghi 3 ½ alti 2 ½» registrati sotto il numero 130 dell'elenco.¹⁴ Potrebbe trattarsi di una prova assimilabile alla tempera su carta, oggi applicata su tela (cm 87×93), resa nota da Mertz e di recente offerta in asta a Genova (fig. 6),¹⁵ che Denis Ton ha giustamente accostato al dipinto di analogo soggetto transitato nel 1928 sul mercato antiquario di Berlino. Nei due esemplari dell'*Ercole e le Esperidi* sovrapponibile risulta la porzione destra della scena, che, nel caso della tempera, costituisce anche il brano meglio conservato, come si è potuto appurare alla visione diretta, e quella dove il segno si mostra più sicuro e fluido, tanto da poterla datare al secondo lustro degli anni Sessanta in consentaneità con le lunette della biblioteca di San Giorgio Maggiore, anche se assai forte vi risulta il retaggio cortonesco soprattutto nella fanciulla di spalle, ripresa, come sembrerebbe, dall'Età del ferro affrescata da Berrettini nella Sala della Stufa in Palazzo Pitti.¹⁶

Lo spoglio del fondo Pubblici Banditori dell'Archivio di Stato di Lucca, fondamentale per la conoscenza del collezionismo lucchese e in molti casi davvero utile per aggiungere nuovi pezzi al catalogo degli esponenti della cultura figurativa locale, e non solo, per Coli e Gherardi ha fornito un numero di novità davvero esiguo. Tenendo conto che non sempre la citazione delle tele è accompagnata dall'indicazione del nome del relativo autore, l'unica eccezione, insieme a quella poc'anzi menzionata in merito al Guinigi, è costituita dal ricordo di «un quadro con cornice dorata che rappresenta la Susanna nel Bagno opera del Coli» sotto il numero 223 dell'*Inventario e Stima de i Mobili, Stagni Rami, Spoglio, Argenti Lingerie, et altro, attenenti all'Eredità del fu molto R.do Sig.re Giuseppe Maria Carbonara*, esistenti nella sua abitazione



5. Giovanni Coli e Filippo Gherardi (copia da), *Sansone e Dalila*, collezione privata. Foto: Lucio Ghilardi.

posta in Piazza Romana di fronte a Palazzo Garzoni stilato nel 1794, lavori tutti ancora da rintracciare.¹⁷

Ma tornando al *côté* religioso della produzione dei lucchesi, sulla base di recenti ritrovamenti documentari è ora possibile datare con una certa puntualità l'esecuzione della pala con la Vergine, il Bambino, i santi e le anime del Purgatorio (fig. 7), oggi conservata presso la Curia Arcivescovile di



6. Giovanni Coli e Filippo Gherardi, *Ercole e le Esperidi*, collezione privata (Genova, Cambi).

7. Filippo Gherardi, *La Vergine col Bambino, i santi Maurizio, Lazzaro vescovo, Bernardo e le anime purganti*, Lucca, Curia Arcivescovile. Foto: Lucio Ghilardi.



Lucca.¹⁸ In origine il dipinto era posto sul maestoso altare maggiore della chiesa del Suffragio, col quale doveva formare un insieme di notevole impatto scenografico, delimitato da quattro colonne tortili e culminante in un timpano spezzato ornato da angeli, all'inizio dell'Ottocento donato al duomo di Ajaccio per volontà di Elisa Baciocchi, allora regnante sul Principato di Lucca. Da alcune note ricavate dall'erudito Jacopo Chelini dai libri della Compagnia del Suffragio, probabilmente andati perduti, risulta che l'opera era stata commissionata a Coli e Gherardi fin dal 1678, prevedendo per la sua realizzazione un compenso di 200 scudi.¹⁹ L'incarico, quindi, viene loro assegnato in concomitanza con l'avvio dei lavori all'abside della cattedrale di San Martino, indice questo delle aspettative di cui a quel punto, anche in ambito lucchese, i due erano investiti, avendo ormai all'epoca ricevuto tan-

gibili riscontri del loro valore anche su piazze difficili e concorrenziali quali quella veneziana e romana. La tela, non ancora compiuta nel 1682 come risulta dalle carte d'archivio, sarebbe stata portata a termine dal solo Gherardi in seguito alla scomparsa dell'inseparabile compagno, avvenuta nel febbraio dell'anno precedente. L'impianto assai articolato della scena vede le figure stipate, compresse nello spazio, sui due piani sovrapposti: quello riservato a Maria stante col Bambino, leggermente sottodimensionata nelle proporzioni, affiancata dai santi Maurizio, Lazzaro vescovo e Bernardo – insieme alla Vergine titolari della chiesa, detta più comunemente del Suffragio per essere sede dell'omonima compagnia – e quella dove le anime, immerse nelle fiamme del Purgatorio, agitano imploranti le braccia o giungono le mani in preghiera per impetrare la misericordia divina, riecheggiando i combattenti degli schieramenti cristiani e turchi nella *Battaglia di Lepanto* della Galleria Colonna.

Un tema assai in voga nella Lucca del tempo, affrontato con ben diversi esiti linguistici e con più o meno sensibili varianti iconografiche, da Paolo Biancucci nella pala destinata alla stessa chiesa, oggi a Villa Guinigi, e dal cortonesco Giovanni Marracci per l'omologa chiesa di Camaione. Già assimilata da chi scrive alla *Visione di san Tommaso da Villanova*,²⁰ come punto di partenza per identificare i caratteri distintivi del personale *modus operandi* di Gherardi, le due tele appaiono accomunate dall'impiego di tonalità livide, dai riflessi bronzeei come nei prodotti del fiesolano, naturalizzato lucchese, Giovan Domenico Ferrucci, col quale Filippo potrebbe anche essersi confrontato.²¹ Se l'immagine della Madonna, minuta, quasi fanciulla nei tratti delicati del volto, di vago sapore correggesco, sembra rimandare all'*Immacolata Concezione* di San Tommaso in Pelleria, le altre figure sono invece dotate di una robusta corporeità, sottolineata dall'uso della luce, molto mobile e vibrante, così da rivelare l'essenza ora tridimensionale ora lamellare dei diversi materiali riprodotti in pittura. Davvero sorprendente, poi, risulta l'acribia descrittiva, da provetto naturamortista, dimostrata da Filippo nella descrizione del piviale di san Lazzaro o nelle anatomie delle anime purganti – si osservino in particolare le mani – riecheggianti certe tipologie alla Paolini, estranea, almeno a questi livelli di finitura, alle opere eseguite in *tandem* con Coli.

Si è accennato poco fa all'affresco nel catino absidale della cattedrale di Lucca (fig. 8), luogo che costituisce il palcoscenico principe per dimostrare all'intera cittadinanza – ma soprattutto ai notabili lucchesi, vivaio ideale per procacciarsi future prestigiose commissioni – il credito acquisito dalla 'ditta' Coli Gherardi su 'mercati' competitivi quali Venezia e Roma, tanto da poter sbaragliare, forse anche in virtù delle pretese economiche più contenute, la concorrenza del bolognese Angelo Michele Colonna, che pure era stato interpellato dai consiglieri dell'Opera di Santa Croce come potenziale artefice della decorazione.²² Un cruciale giro di boa quello compiuto tra gli anni Settanta e Ottanta del Seicento dalla cultura figurativa lucchese, che nello stesso torno di tempo vede penetrare sul territorio l'illusionismo prospettico di stampo architettonico con le creazioni quadraturistiche di Colonna in Santa Maria Corteorlandini e nella Villa Arnolfini a Gragnano – con notevoli ripercussioni che si protrarranno per quasi tutto il secolo successivo – e quello aereo, atmosferico di stampo barocco, romano/bolognese, alla Lanfranco e alla Pietro da Cortona per intendersi, importato dai nostri pittori proprio grazie al loro intervento in San Martino.²³ Al contempo una fase davvero nefasta nel percorso biografico dei due amici, visto l'improvviso decesso di Giovanni, all'origine di un vuoto non soltanto professionale ma anche affettivo che, a detta delle fonti, avrebbe gettato Filippo nel più nero sconforto. Il lavoro, l'ultimo condotto in coppia dai due compagni, piacque e non poco. Tra gli attestati di stima ricevuti mi pare interessante proporre qui il sonetto composto da Amedeo Saminati *Nello scoprirsi la tribuna della Cattedrale di*

*Lucca dipinta da i Sigg.ri Gio: Coli, e Filippo Gherardi il primo de' quali a mezzo dell'opera passò a miglior vita così cantò Amadeo Saminati Nob.e Lucchese.*²⁴

Sonetto

All'occhio ammirator l'alta fortuna
s'aprio, Filippo, e la degna opra apparse
vinta, e vidi dall'arte ir la natura
nello stupor, che il tuo pennel vi sparse.
Della sacra basilica le mura
così dall'ombra ancor vedo illustrarse,
e ne i colori della tua pittura
di più bei fregi il nobil fronte ornarse.
Giovanni, il tuo diletto, al pio lavoro
anch'ei dal ciel si volge, il mira, il chiama
vivo Ritratto dell'empireo coro;
e dice a te che se t'amò, più t'ama
scrivi a piè del grand'arco in note d'oro
ch'io [?] eterna la vita, e tu la Fama.

Un sonetto che se da un lato sottolinea lo stupore suscitato negli spettatori quando l'affresco della tribuna venne scoperto – probabilmente in virtù della potenza illusiva espressa nella composizione, del tutto inedita nell'ambiente lucchese – dall'altro ancora una volta ci parla dell'inscindibile legame di amicizia che univa i due artisti, preannunciando quanto sarebbe poi stato espresso più chiaramente nell'iscrizione apposta sulla lapide che ne sigilla la comune sepoltura nella chiesa di San Cristoforo. «Privato della miglior parte di sé», Gherardi sceglie infatti di essere sepolto insieme a Giovanni «perché

8. Giovanni Coli e Filippo Gherardi, *I santi Paolino e Pietro affidano Lucca alla protezione della Trinità con l'intercessione della Vergine*, Lucca, cattedrale di San Martino. Foto: Luca Lupi.



la morte non divida chi in vita con tanto stretto legame fu unito dall'arte, dalla patria, dall'amore».²⁵

Impegnato da ora in avanti a completare le opere avviate insieme al collega, la Galleria Colonna e il complesso ornamentale di Santa Croce dei Lucchesi, facendo la spola tra Roma e Lucca Filippo intraprende il suo cammino autonomo, producendo in solitaria una serie di lavori che soprattutto negli ultimi tempi hanno permesso di farci un'idea sul suo personale linguaggio espressivo. Ne ricordo qui alcuni tra i non pochi rintracciati di recente, sperando di offrirne un utile promemoria: gli affreschi con la traslazione della Santa Casa di Loreto in Santa Maria Corteolandini a Lucca e la *Gloria di sant'Anna* in Santa Maria in Campitelli a Roma, entrambi per i Chierici Regolari della Madre di Dio, la spettacolare *Gloria del Nome di Gesù* nella volta di San Pantaleo, il salone del Palazzo Bernardini e la *Visione di san Tommaso da Villanova* ora a Villa Guinigi, il *San Carlo Borromeo visita gli appestati* in San Martino ai Monti, il *San Francesco di Sales* in Sant'Ansano a Sesto di Moriano e il *Ritratto di Anna Maria Orsetti Spada*.

Gli Spada. Come si è detto altrove un rapporto privilegiato quello della famiglia Spada con i due artisti, ma soprattutto con Gherardi vista la coincidenza cronologica tra la giovinezza del futuro cardinale Orazio Filippo, nato nel 1659, e il pittore, attivo fino al 1704. Già abbiamo riferito il commento pronunciato in seguito alla morte di Giovanni dall'ancor giovane Orazio, precocemente sensibile alle questioni dell'arte, che considera Filippo «più pittore dell'altro, benché quello avesse maggiore fantasia e più vasta l'idea nel comporre».²⁶ Che con questo lo Spada intendesse attribuire la responsabilità della creazione dei telai compositivi al più anziano collaboratore e a Gherardi una maggiore attenzione per la cura e la definizione grafica delle forme, per tradizione squisitamente toscana? In una lettera datata 17 settembre 1678 e scritta a Francesco, padre di Orazio Filippo, da Iacomo Leoni, maestro di casa Spada a Roma, evidentemente in risposta all'opinione espressa dal suo datore di lavoro, dichiara: «Ho caro di sentire che i [?] Pittori Lucchesi habbin aggiustato la Pittura della Tribuna di cotesta Cattedrale potendosi sperare che si habbin a fare honore per haver mutato una certa loro materia slavata, in colorito di più forza».²⁷ Si vuole con ciò forse alludere al viraggio dei due artisti verso un gusto coloristico e chiaroscurale più contrastato, di lontana eco correggesca, scaturito da una più attenta osservazione dei paradisi concepiti da Lanfranco al loro ritorno nell'Urbe in seguito al soggiorno veneziano.

Dalla missiva trapela comunque la stretta familiarità tra i due pittori, gli Spada e il loro *entourage*, che si sarebbe manifestata anche negli anni a venire mediante commissioni di opere e di incarichi di varia natura, tra i quali quello assegnato a Filippo, di cui si è riferito in altra occasione, di vendere sul mercato romano un'opera di Tintoretto ritenuta di grande valore.²⁸ Proprio grazie alla corrispondenza intercorsa tra Leoni e Francesco Spada veniamo a sapere che il 22 aprile del 1679 i due compagni stanno per lasciare Roma, evidentemente il lavoro alla cattedrale di Lucca non veniva portato avanti in modo continuativo: questi dovranno lasciare nelle mani del maestro di casa «la copietta, che fece Cristoforo [Tondini o Tadini, collaboratore dei nostri *n.d.a.*] della tavola del Tintoretto per poterla mostrare alle occasioni».²⁹ Una dimestichezza prolungata anche quella tra Leoni e Filippo, cui il 12 settembre del 1682 chiede «se era terminata la Pittura della Galleria del Contestabile [Colonna]; con desiderio di volerla vedere; e mi rispose di no ma che in breve pensava di far levare il ponte e mi haverebbe avvisato».³⁰ Lettera che viene a costituire un ulteriore termine *post quem* per il completamento dei lavori alla spettacolare galleria, dove al solo Gherardi dovrebbero competere i riquadri con il doge di Venezia che tiene consiglio per debellare i turchi e l'*Erezione della statua di Marcantonio Colonna in Campidoglio* e dello scomparto ovale con l'ingresso trionfale di Marcantonio II in Roma.³¹ Subito dopo la

scomparsa di Francesco Spada, verificatasi il 18 aprile 1677, è a Gherardi che viene richiesta l'esecuzione del ritratto, a oggi non rintracciato, che forse in origine andava in *pendant* con quello della consorte Anna Maria Orsetti.³² Nel gennaio del 1692 Filippo avrebbe donato a Orazio Filippo Spada «un quadretto figurante l'istoria di Susanna», corrispondente alla «Susanna al Bagno con i Vecchioni; Bozzetto de' Pittori Lucchesi assai buono e assai piccolo» menzionato sotto il numero 78 nell'inventario della quadreria del cardinale compilato nel 1716.³³ Un'altra versione dello stesso soggetto, come si è ricordato poco fa, era presente nella raccolta di Carbonara. Due anni dopo sarebbe stata la volta di una coppia di quadri raffiguranti battaglie, delimitati da una cornice con battente dorato, che ci mostrano un quasi inedito Gherardi – con l'eccezione dell'illustrazione dello scontro navale avvenuto a Lepanto nella Galleria Colonna – impegnato nel genere della battaglia.³⁴ Nel settembre del 1695 Orazio Filippo acquista dal nostro pittore «due quadri in tela d'Imperatore [...] bozzi d.a opera fatta in Venezia nella libreria di S. Giorgio Magg.» corrispondenti, in questo caso, alle due tele che «rappresentano alcune azzioni [*sic*] ideali», cioè temi allegorici concepiti dai Lucchesi per la Biblioteca dei benedettini cassinesi.³⁵ Per concludere questo elenco, magari noioso ma senz'altro utile per eventuali futuri riconoscimenti, ricordo il compenso corrisposto nel luglio del 1709 a Giovan Domenico Lombardi «per haver terminato un quadro del Coli per ordine dell'Ill.mo Abb.te Bartolomeo Spada», fratello di Orazio Filippo, all'epoca già priore della chiesa di San Paolino.³⁶ Informazione interessante questa, da cui sembra trasparire in filigrana l'idea che in Lombardi potesse identificarsi l'erede e l'interprete del medesimo retroterra culturale che i due compagni, ma forse specialmente Coli, avevano incarnato, un'adesione assai stretta, almeno in taluni frangenti, al linguaggio veronesiano, una vicinanza di intendimenti tale da generare nella sottoscritta uno scambio attributivo a proposito dell'*Annunciazione*, fino a pochi anni orsono esposta in Palazzo Mansi.³⁷

Una fresca acquisizione al *corpus* di Gherardi consiste nella tela raffigurante l'allegoria della poesia (fig. 9), passata presso Wannenes e ora proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca.³⁸ Il dipinto, proposto nel catalogo d'asta con un riferimento alla mano dei due collaboratori lucchesi, è invece da assegnare al più giovane pittore, in virtù di una serie di valutazioni che inducono ad accostarlo ai lavori da questi condotti tra gli anni Ottanta e Novanta del Seicento. L'opera, realizzata in una gamma cromatica brillante e solare, ha come protagonista la musa della poesia, coronata di alloro e reggente la lira, suoi caratteristici attributi. La cura meticolosa riservata alla descrizione del tendaggio damascato a motivi floreali nei toni dell'oro e dell'amaranto trova un riscontro nella *Visione di san Tommaso da Villanova* ora a Villa Guinigi e nel *Ritratto di Anna Maria Orsetti Spada*. Il volto, ripreso in un deciso sottinsù, connotato da tratti robusti e squadrati, dai moduli vagamente geometrizzanti, corrisponde a canoni somatici assai ricorrenti nella tarda produzione di Filippo, come nella *Gloria di sant'Anna* nella chiesa romana di Santa Maria in Campitelli, ma, ancor più – risultando a questa pressoché sovrapponibile – nella personificazione dell'Europa nella volta di San Pantaleo. Altri elementi indiziari della paternità di Gherardi sono individuabili nello scorcio ardito ma efficace della mano protesa verso lo spettatore e nella rigida griglia disegnativa che racchiude le forme massicce della figura, collocata sullo sfondo di una classica architettura di sapore romano, persistente retaggio dell'educazione compiuta in gioventù presso Pietro da Cortona. Rimanendo in casa Guinigi, purtroppo niente sappiamo dire sulla *Santa Caterina* offerta nel 1962 nell'asta dei beni di proprietà degli eredi della famiglia, con palazzo in via Sant'Andrea, essendo il lotto 149 privo della relativa illustrazione.³⁹

All'ultima fase dell'attività di Filippo appartiene anche l'inedita tela raffigurante l'apparizione della Vergine alla fanciulla di Caravaggio (fig. 10), con-



9. Filippo Gherardi, *Allegoria della Poesia*, Lucca, Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca. Foto: Lucio Ghilardi.

servata nella canonica di San Gemignano di Moriano presso Lucca. Il tema iconografico qui illustrato, almeno in terra lucchese, risulta abbastanza raro, trovando un corrispettivo nel dipinto di Giovan Domenico Lombardi ora nel duomo di Castelnuovo Garfagnana.⁴⁰ I contorni nitidamente definiti a chiudere le figure, la luce inerte, la rigida gestualità, la gamma cromatica piuttosto spenta insieme al tono quietamente devoto della composizione, caratteri in parte imputabili al rigido dettato devozionale della scena, costituiscono altrettante prove della paternità di Filippo per quest'opera, specialmente apparentabile alla *Visione di san Tommaso da Villanova*, già in Sant'Agostino, e al *San Francesco di Sales* in Sant'Ansano a Sesto di Moriano.⁴¹ Prove dove il tono del racconto appare ben lontano dalla concitazione, talvolta spasmodica, che caratterizza i lavori realizzati da Gherardi in coppia con Coli soprattutto negli anni Sessanta, durante il soggiorno in laguna. Il trattamento dei panneggi degli angeli, inoltre, richiamante la volta della tribuna della chiesa lucchese di San Paolino, insieme ai volti connotati da una certa fissità espressiva, riscontrabile anche nelle lunette del chiostro del Carmine con storie di santa Maria Maddalena de Pazzi, inducono a collocare l'esecuzione del dipinto all'estremo stadio del percorso di Gherardi, lavori dove ormai del tutto estinto appare l'interesse per la pittura veneziana.

Chiudiamo questa breve rassegna di novità con un inedito affresco realizzato da Gherardi nel soffitto di una delle sale terrene del Palazzo Orsetti, poi Cittadella, oggi Mazzarosa a Lucca che, sebbene gestito in modo stanco,

10. Filippo Gherardi, *Apparizione della Vergine alla fanciulla di Caravaggio*, San Gemignano di Moriano, chiesa di San Gemignano, canonica. Per concessione dell'Archivio fotografico Diocesano di Lucca, autorizzazione n. 1/2015/UI.



direi perfino sciatto, gli assegno soprattutto in base alle strette assonanze con il ciclo da lui condotto al piano nobile di Palazzo Guinigi in seguito alle nozze tra Lelio e Giulia Maria Franciotti, celebrate nel 1685.⁴² La scena che appare sullo sfondo del cielo, visibile oltre la cornice polilobata arricchita da festoni di fiori, le tanto amate valve di conchiglia, putti dipinti a monocromo e flessuose figure di fauni, rappresenta in scorci arditi, e per la verità malriusciti, un consesso di personaggi mitologici tra i quali si riconoscono Minerva, Medusa, Giunone e Bacco.

Nonostante lo scadimento qualitativo che, è innegabile, si registra nella tarda produzione di Filippo non possiamo che concordare con l'opinione espressa da Ton sull'unione professionale dei due compagni lucchesi così protratta nel tempo: a dispetto di tutta l'acribia critica dispiegabile «nel tentativo di separare le mani dei due artisti, esse permangono unite nella felicità degli esiti, a testimonianza del fatto che [...] era la probabile coscienza della reciproca complementarietà a far durare così a lungo il sodalizio».⁴³ Insieme, aggiungo, alla totale assenza di antagonismo e rivalità, in un rapporto, al

contrario, fondato sulla correttezza e su un sincero affetto, come ben traspare dal testamento dettato da Coli il 23 febbraio 1681, il giorno prima della sua scomparsa.⁴⁴

Note

¹ Così sono definiti i due pittori nell'iscrizione presente nell'affresco da loro eseguito tra 1679 e 1681 nel catino absidale della cattedrale di San Martino a Lucca.

² Le voci bibliografiche più recenti relative a Coli e Gherardi sono: P. Betti, *Affreschi a Lucca. Chiese, palazzi, ville (1670-1770)*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2007, pp. 41-65; D. Ton, *Giovanni Coli Filippo Gherardi*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 31 (2007), 2009, pp. 1-173; id., *Coli e Gherardi, nuovi ritrovamenti*, in «Arte in Friuli, arte a Trieste», 30 (2011), 2012, pp. 39-46; P. Betti, *Spigolature su Coli e Gherardi, «amici e compagni svisceratissimi»*, in «Ricche Minere», 4, 2015, pp. 19-39. Si veda pure A. Pampaloni, *Il progetto grafico di Coli e Gherardi per il soffitto di Santa Croce dei Lucchesi*, in S. Macioce, a cura di, *Scritti di donne*, Etgraphiae, Foligno (PG) 2022, pp. 315-321.

³ Dorotheum, Vienna, 24 aprile 2018, lotto 50 (cm 134×113). Nella scheda di catalogo ne è indicata la provenienza da una collezione romana e vi si ravvisa l'influenza di Daniele da Volterra. Mauro Lucco suggerisce un'attribuzione a Gaspar Becerra (Baeza 1520 circa – Madrid 1570) e ne propone una datazione intorno al 1553. L'anno successivo il dipinto viene di nuovo offerto in asta da Sotheby's (Londra, 8 maggio 2019, lotto 81) con un riferimento ad artista settecentesco dell'Italia settentrionale.

⁴ Per le due tele con Ester e Assuero cfr. Ton, *Giovanni Coli Filippo Gherardi* cit., schede 15 e 16, pp. 66-69 e P. Betti, in V. Sgarbi, a cura di, *I Pittori della luce. Da Caravaggio a Paolini*, catalogo della mostra (Lucca, 8 dicembre 2021 – 2 ottobre 2022), Contemplazioni, Laurenzana (PZ) 2021, pp. 324-325. La tela illustrata nella figura 2 è stata offerta da Christie's, Parigi, 27 maggio - 12 giugno 2025 (asta on line), lotto 152.

⁵ Hampel, Monaco, 24 giugno 2021, lotto 381. A causa della difformità delle misure, l'opera non può identificarsi con quella del medesimo soggetto nel Settecento attestata in collezione Lucchesini (LUCCA, ARCHIVIO DI STATO, d'ora in poi ASLU, GUINIGI 295, *Nota dei quadri esistenti nelle chiese e nelle case di Lucca, elencati alfabeticamente*, c. 42).

⁶ La tela è stata resa nota pochi anni orsono da chi scrive: P. Betti, *Per passione e per lustro. La collezione del cardinale Orazio Filippo Spada*, in S. Albi, S. Ebert-Schifferer, M. Nicolaci, a cura di, *Artisti e committenti lucchesi del Seicento a Roma*, atti della giornata di studi (Roma, Biblioteca Hertziana, 25 maggio 2016), Officina Libraria, Milano 2018, p. 184.

⁷ Passato sul mercato antiquario milanese

(Sotheby's, Milano, 21 maggio 1991, lotto 1057), il grande dipinto è stato pubblicato nel suo esaustivo studio sui due pittori lucchesi da Denis Ton (*Giovanni Coli Filippo Gherardi* cit., scheda 29, pp. 90-91), che riconosceva nella figura del protagonista san Nicola da Tolentino. In seguito chi scrive ha reso nota l'attuale ubicazione della tela, presso la sede centrale della Cassa di Risparmio di Lucca, interpretando correttamente il soggetto come San Filippo Benizi soccorso dagli angeli: P. Betti, *Focus sulla cultura figurativa lucchese del Sei e Settecento*, in M.T. Filieri, a cura di, *Arte a Lucca. Un percorso nell'arte lucchese dall'Alto Medioevo al Novecento*, PubliEd, Lucca 2011, p. 211. In ultimo Marco Massoni ha fornito un'ulteriore precisazione identificando in quest'opera il *San Filippo Benizi perso nei boschi della Savoia* eseguito da Coli tra il 1670 e il 1671 per essere donato agli Altieri, famiglia di appartenenza del pontefice Clemente X, fautore della canonizzazione del servita celebrata in San Pietro il 12 aprile 1671: M. Massoni, *Gli apparati effimeri della canonizzazione di san Filippo Benizi (1671): i quadri "istoriati" a Bologna, Firenze e Roma, una tela di Giovanni Coli per gli Altieri e le ricevute dell'"Indoratore per le cornici de' quadri" per la festa romana*, in «Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria», 72 (2022), 2023, pp. 145-148, 152, 154, 155.

⁸ L'inventario si trova nella Biblioteca Statale di Lucca (d'ora in poi BSLU), ms. 3299, f. 4. Si veda c. 3v.

⁹ *Ibi*, c. 4r.

¹⁰ Sulla Galleria Colonna si veda Ton, *Giovanni Coli Filippo Gherardi* cit., scheda 91, pp. 91-98.

¹¹ BSLU, ms. 1918, c. 305r. Cfr. pure ASLU, GUINIGI 295, *Nota dei quadri esistenti nelle chiese e nelle case di Lucca* cit., c. 25 e BSLU, ms. 3299, f. 4, c. 8r.

¹² Se ne vedano le riproduzioni in Ton, *Giovanni Coli Filippo Gherardi* cit., figg. 36 e 37.

¹³ Su Guinigi si veda P. Betti, *Pompeo Batoni e Lucca: maestri, colleghi, collezionisti*, in L. Barroero, F. Mazzocca, a cura di, *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, 6 dicembre 2008 - 29 marzo 2009), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2009, pp. 39-41.

¹⁴ ASLU, PUBBLICI BANDITORI 39 (1742-1748), ff. sciolti e non numerati, cc. 49 e 51.

¹⁵ U. Mertz, *Der Bilderzyklus in der Bibliothek des Klosters San Giorgio Maggiore in Venedig*, Venezia 1975. Offerto in asta da Semenzato, Venezia, 12 luglio 1990, fig. 44. Si veda ora Cambi, Genova, 4 luglio 2024, lotto 51, come copia da Paolo Caliarì detto il Veronese.

¹⁶ Si veda Ton, *Giovanni Coli Filippo Gherardi* cit., scheda 23, pp. 74-75.

¹⁷ ASLU, PUBBLICI BANDITORI 50, ff. sciolti e non numerati, *Inventario e Stima de i Mobili...*, c. 14.

¹⁸ Ton, *Giovanni Coli Filippo Gherardi* cit., pp. 21-22 e scheda 37, p. 107.

¹⁹ J. Chelini, *Notizie di Monasteri e Confraternite e Seminario di Lucca raccolte da Jacopo Chelini*, BSLU, ms. 1850, c. 284: «Compagnia del Suffragio Nota di spese per la fabbrica B 8 f. 117 Memoria per il quadro dell'altare maggiore ivi f. 151. 155. 183 B 9 Memoriale sopra il quadro f. 62. 1678 Decreto del 9 giugno f. 157 Relazione sopra Pitture da farsi all'altare per decreto 31 agosto f. 159 quadro dell'altare da farsi dipingere da Gio. Coli e Filippo Gherardi con assegnamento di scudi 200. 1682 Quadro dell'altare maggiore non terminato dal pittore f. 62».

²⁰ Si segnala la presenza nella collezione Lucchesini di un dipinto raffigurante san Tommaso da Villanova, forse un modello preparatorio o un bozzetto per il dipinto già in Sant'Agostino e oggi a Villa Guinigi: ASLU, GUINIGI 295, *Nota dei quadri esistenti nelle chiese e nelle case di Lucca* cit., c. 43.

²¹ P. Betti, in S. Russo, a cura di, *Barocco e Devozione. Giovanni Marracci e il cortonismo in lucchesia*, catalogo della mostra (Camaione, 9 luglio – 30 settembre 2000), Pacini, Ospedale (PI) 2000, pp. 148-149, scheda 26.

²² Betti, *Affreschi a Lucca* cit., pp. 47-48.

²³ Su Colonna a Lucca cfr. P. Betti, *Primi episodi di quadraturismo a Lucca: Angelo Michele Colonna e Gioacchino Pizzoli*, in «Paragone», 45 (631), settembre 2002, pp. 33-44 e Betti, *Affreschi a Lucca* cit., pp. 27-40.

²⁴ Il sonetto, già pubblicato da Ton, *Giovanni Coli Filippo Gherardi* cit., p. 150, è qui trascritto da BSLU, ms. 1651, c. 22v. Priore della chiesa dei Santi Giovanni e Reparata, Saminati conta una folta produzione di componimenti poetici, ma anche di discorsi morali e politici e di orazioni funebri in onore di insigni esponenti della nobiltà e del clero lucchesi.

²⁵ Per l'iscrizione completa si rimanda a I. Belli Barsali, *Guida di Lucca*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1988, p. 151.

²⁶ BSLU, ms. 745, *Scritti vari di Telesforo Bini*, n. 2, cap. VIII, c. 12r.

²⁷ ASLU, FONDO SPADA, ms. senza segnatura, *Corrispondenza di Iacomo Leoni a Francesco Spada da Roma a Lucca*, sotto la data 17 settembre 1678. Le carte del fondo Spada sono tuttora in fase di inventariazione per cui non possiamo fornire la segnatura definitiva dei documenti citati nel testo.

²⁸ P. Betti, *Acquisti e tentativi di vendita di Francesco e Orazio Filippo Spada sul mercato artistico romano al finire del Seicento*, in Albl, Ebert-Schifferer, Nicolaci, *Artisti e committenti lucchesi del Seicento a Roma* cit., pp. 238-243.

²⁹ ASLU, FONDO SPADA, *Corrispondenza di Iacomo Leoni a Francesco Spada da Roma a Lucca* cit., sotto la data 22 aprile 1679.

³⁰ *Ibi*, sotto la data 12 settembre 1682.

³¹ Sull'assegnazione di questi affreschi a

Gherardi si vedano le condivisibili considerazioni di Ton, *Giovanni Coli Filippo Gherardi* cit., pp. 102-105.

³² ASLU, FONDO SPADA, *Nota di tutte le spese di casa 1672-1679*, c. 47v. Il 3 novembre dello stesso 1677 Gherardi viene compensato da Orazio Filippo per aver «comodato alcuni quadri, che erano sfondati, e lavatili col chiaro d'ovo»: *ibi*, c. 58v.

³³ ASLU, FONDO SPADA, *A di primo 9bre 1691 Entrata et uscita in Roma*, c. 11v e BSLU, ms. 3299, f. 4, c. 3v.

³⁴ *Ibi*, c. 25r. ottobre 1694.

³⁵ Cfr. *ibi*, c. 28r e BSLU, ms. 3299, f. 4, c. 1v.

³⁶ ASLU, FONDO SPADA, *Conti Orazio Filippo Spada 1709-1713*, f. 1709, cc. sciolte, sotto la data 31 luglio 1709.

³⁷ P. Betti, *Giovan Domenico Lombardi nei Musei Nazionali di Lucca*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2003, pp. 32-33, dove pure insisto sulle affinità con i modi dei Coli Gherardi. Ma vedi Ton, *Giovanni Coli Filippo Gherardi* cit., p. 91.

³⁸ Wannenes, Genova, asta del 26 novembre 2014, lotto 71, cm 70 × 56. Si veda ora P. Betti, in *id.*, a cura di, *La raccolta d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca, volume secondo*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2022, pp. 68-70.

³⁹ *Catalogo dell'asta dei beni di proprietà degli eredi Guinigi*, Relarte, Milano, 26 settembre – 2 ottobre 1962, lotto 149. La tela misura cm 80 × 64. Impossibile pronunciarsi, ancora una volta per via dell'assenza dell'immagine, a proposito del disegno a penna, acquerello bruno su matita rossa, tracce di matita nera, su carta preparata marrone, mm 339 × 515, recante in basso a destra, in grafia antica, l'iscrizione «Girardi Lucchese», passato presso Pitti, Firenze, 12 aprile 1995, lotto 76, che, se fosse possibile confermare l'autografia del foglio, sarebbe da immaginare come una scena di impostazione simile alla *Famiglia di Dario di fronte ad Alessandro* affrescata da Gherardi nel salone del Palazzo Bernardini a Lucca.

⁴⁰ P. Betti, *L'apparizione della Vergine alla fanciulla di Caravaggio*, in *L'apparizione della Madonna a Caravaggio: il dipinto di Giovan Domenico Lombardi nel Duomo di Castelnuovo Garfagnana*, Bagni di Lucca 2008, pp. 13-18, in part. pp. 16-17. È interessante però rilevare come a Pianacci, presso Villa Collemandina, esiste una chiesa dedicata alla Madonna di Caravaggio. L'opera narra dell'apparizione della Madonna a Giannetta Vacchi, intenta a falciare l'erba in un giorno di maggio del 1432. Maria chiede alla contadina di Caravaggio di diffondere il suo incoraggiamento a convertirsi e a fare penitenza. Giannetta torna al paese per raccontare quanto accaduto. In molti iniziano a visitare il luogo dell'apparizione, dove trovano una fonte prima inesistente, le cui acque risultano avere poteri taumaturgici. Il tralcio in primo piano si riferisce al prodigio del «ramo secco d'albore che fiorì miracolosamente»: un uomo di nome Graziano non credendo all'apparizione pianta un ramo secco nel terreno calpestato dalla Madonna, che prodigiosamente germoglia

e fiorisce. Il monumentale edificio che fa da sfondo alla scena riproduce la chiesa di Santa Maria del Fonte, quasi identica a quella descritta nell'opera di Lombardi. Non soltanto il tipo della struttura architettonica, infatti, ma anche l'intero impianto compositivo nella tela di Gherardi sembrerebbero fedelmente desunti da modelli di immagini a stampa – con l'eccezione dell'aggiunta degli angeli poggianti su nuvole di cotone per assistere all'apparizione – che, per la facilità della loro circolazione, costituivano uno strumento ideale per la diffusione del culto.

⁴¹ Cfr. Betti, in Russo, *Barocco e Devozione* cit.,

p. 149; Betti, *Affreschi a Lucca* cit. p. 50 e Ton, *Giovanni Coli Filippo Gherardi* cit., p. 126.

⁴² Vi si è già fatto cenno in Betti, *La raccolta d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca* cit., p. 70. Cfr. P. Betti, *Un inedito ciclo di affreschi di Filippo Gherardi in Palazzo Guinigi a Lucca*, in «Rivista di archeologia storia costume», a. XXXVI, 1-2, 2008, pp. 129-142 e Ton, *Giovanni Coli Filippo Gherardi* cit., pp. 124-126.

⁴³ Ton, *Giovanni Coli Filippo Gherardi* cit., p. 30.

⁴⁴ Il testamento è in ASLU, NOTARI, Ser Paolino Casoli, *Testamenti* 310. Cfr. Betti, *Affreschi a Lucca* cit., pp. 41-42 e Ton, *Giovanni Coli Filippo Gherardi* cit., p. 158.

Sinossi

Il testo presenta alcune novità sull'attività svolta tra la città natale, Roma e Venezia dai due pittori lucchesi Giovanni Coli (1636-1681) e Filippo Gherardi (1643-1704), offrendo alla conoscenza del pubblico precisazioni documentarie desunte dalle carte d'archivio, ma anche opere finora inedite, oppure pubblicate con un'erronea paternità. Prevalgono, tra queste, alcune tele già conservate nella collezione formata dal cardinale Orazio Filippo Spada e i lavori eseguiti dal solo Gherardi in seguito alla scomparsa del suo fedele collaboratore e amico Giovanni, avvenuta nel 1681 mentre i due erano impegnati nell'affrescatura del catino absidale della cattedrale di Lucca.

Summary

The text presents new information about the activity carried out by the two Lucchese painters Giovanni Coli (1636–1681) and Filippo Gherardi (1643–1704) between their hometown, Rome and Venice, offering the public documentary evidence deduced from archival papers as well as works hitherto unpublished or published with erroneous authorship. Predominant among these are some paintings once part of the Cardinal Orazio Filippo Spada's collection, and the works carried out by Gherardi alone following the death of his faithful collaborator and friend Giovanni, which occurred in 1681 while the two were engaged in the frescoing of the apse of the cathedral of Lucca.

Osservazioni su alcune fonti figurative di Giovanni Camillo Sagrestani

Mattia Ciani

Fra i severi giudizi che alcuni contemporanei mossero all'ecclettico fiorentino Giovanni Camillo Sagrestani (1660-1731), protagonista di una svolta notoriamente antiaccademica e disimpegnata nella pittura d'inizio Settecento, ricorre più volte l'accusa di 'maniera'.¹ Il fine collezionista Francesco Maria Niccolò Gabburri, nei suoi orizzonti prevalentemente classicisti e filoromani, s'impegnò più di tutti a delineare un ritratto impietoso del pittore, tacciandolo, fra le altre cose, di scarsa originalità.²

Formatosi nella bottega dell'anziano Simone Pignoni, quindi presso Antonio Giusti e Romolo Panfi, nel solco di ormai consolidate tradizioni artistiche fiorentine, Sagrestani completò i suoi studi a contatto con le principali scuole pittoriche del Paese, secondo una prassi già comune a generazioni di giovani talenti avviati ad affinare *extra moenia* il proprio bagaglio culturale. Nondimeno, forse per una congenita indisposizione verso i buoni precetti della pittura da secoli celebrata nella città natale, egli si dimostrò fin da subito malleabile, interessato ad assorbire quanti più spunti e motivi delle esperienze forestiere. Se di un plausibile soggiorno romano, da collocarsi sul finire dell'ottavo decennio del Seicento, ancora nulla sappiamo con certezza,³ ampiamente ricordate dai biografi sono invece le soste a Bologna, presso la «fioritissima scuola»⁴ di Carlo Cignani, fra il 1681 e il 1683, quindi a Parma e a Venezia, fra il 1685 e, al massimo, i primi mesi del 1691. Dopo aver captato ciò che di fresco e 'all'avanguardia' offrivano tali centri, il trentenne Sagrestani inaugurò a Firenze un modo in parte nuovo d'intendere la pittura, sacra e profana, e la grande decorazione murale, fiore all'occhiello della tradizione cittadina; un modo intimamente fiorentino, nella sua vena più leggera e giocosa, nonché controcorrente rispetto agli orientamenti 'barocchi' avviati con successo da Pietro da Cortona. Per far fronte alle crescenti richieste delle famiglie più in vista, incuriosite dall'inedito uso della 'macchia' e dall'aprirsi del gusto a «profumati e imbellettati»⁵ scenari arcadici, Giovanni Camillo raccolse e formò quindi una nutrita *équipe* di allievi e collaboratori, chiamati a riammodernare tanto gli spazi chiesastici quanto le gallerie e le alcove dei più bei palazzi, di Firenze e del contado. Forte, come vedremo più avanti, di una regia accorta e quasi imprenditoriale, avversata da quanti credevano di assistere al tramonto dei sorvegliati indirizzi accademici, l'officina sagrestanesca fece insomma fruttare il convogliarsi in città di molteplici fonti e indirizzi, adoperandosi perlopiù in composizioni dagli spiccati tagli teatrali e intrise di '*joie de vivre*'.⁶

A oggi, la letteratura artistica e i più recenti studi si sono concentrati sulla preponderanza della componente veneziana nella pittura sciolta e sprezzantemente cromatica del Sagrestani, con particolare attenzione alla sua dipendenza da Sebastiano Ricci, frequentato già a Parma dal 1685, e Luca Giordano. All'interno delle *Vite dei pittori*, Giovanni Camillo si sofferma difatti con ammirazione su entrambi i maestri, sottolineandone compiaciuto rispettivamente l'«inquietissimo cervello»⁷ e la prodigiosa velocità d'immaginazione ed esecuzione; una cifra, questa, che non mancava invece di scatenare lo sdegno del Gabburri, il quale andava appunto indicando il napoletano quale «primo autore di un tanto scandalo»,⁸ corruttore dei giovani e origine della decadenza delle arti fiorentine. Anche Marco Lastri, nella sua *Etruria pit-*

1. Giovanni Camillo Sagrestani (attribuito a), *Natività della Vergine*, Asciano, abbazia di Monte Oliveto Maggiore. Fotografia dell'autore, su concessione del Vicario generale.

2. Giovanni Camillo Sagrestani, *Miracolo di un santo domenicano*, bozzetto, Sotheby's Londra, asta dell'8 dicembre 1971, lotto n. 78. Scheda Zeri 65642.

trice, definì Sagrestani un «Giordanista»,⁹ riferendosi alla libertà con cui egli faceva della natura una trascrizione «che à qualche correlazione colla verità, ma che realmente non la rappresenta». ¹⁰ In non poche opere la fascinazione per Luca 'fa presto' è certo tangibile – nelle espressioni furbesche dei volti e nella declinazione del sacro in una dimensione di fastosa e profana quotidianità –, e talora si spinge al limite della fedele citazione. Esemplare è l'episodio, già segnalato da Bellesi, della bella *Cena in casa del Fariseo*, in collezione privata, derivata dalla tela che Giordano dipinse per i Corsini intorno al 1682;¹¹ similmente, un'inedita e non certo in buone condizioni *Natività della Vergine* nell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore (fig. 1), da datare con cautela all'ultimo decennio del Seicento, guarda all'omonima tela del napoletano in Santa Maria della Salute a Venezia, con alcune varianti nello sfondo e nella figura di Dio Padre accompagnato dagli angeli nella parte superiore.¹² Del resto, negli anni successivi al soggiorno di Sagrestani a Bologna, anche il Ricci sembra omaggiare l'opera giordanesca, riproponendone la fantesca in piedi sulla sinistra nella *Nascita di san Giovanni Battista*, dipinta per l'oratorio felsineo di San Giovanni de' Fiorentini e poi confluita nelle collezioni della Pinacoteca Nazionale in seguito alle soppressioni napoleoniche.¹³ Ancora, la tarda *Apparizione della Vergine a san Bernardo di Chiaravalle*, inserita nel soffitto dell'atrio del Carmine e pagata a Giovanni Camillo il 23 giugno 1721,¹⁴ sembra in parte dipendere, per composizione di scena e figure, dalla tela che nel 1682 Giordano aveva eseguito, su commissione di Vittoria della Rovere, per la volta della chiesa cistercense di Santa Maria della Pace, spostata poi nella cappella dei pittori della Santissima Annunziata.

Anche limitandoci a Venezia, sono comunque più ampi i riferimenti da rintracciare nelle opere del Sagrestani, soprattutto nella prima fase della sua attività. Ad alcune composizioni della cerchia bassanese guarda infatti una serie di tele raffiguranti l'*Adorazione dei Magi*, dalle macchie di colore stese con pennellate vibranti che increspano le vesti. Si segnalano soprattutto quella conservata nella Collezione Molinari Pradelli a Marano di Castenaso, di piccole dimensioni (cm 27 × 34,5),¹⁵ e quella ricordata da Bellesi in collezione privata, e poi battuta a Genova nel 2021 (cm 130 × 185),¹⁶ che differisce soltanto per alcune figure da una versione, di bottega, passata a un'asta Farsetti (cm 73,5 × 109).¹⁷ Interessante è poi il *Mosè salvato dalle acque* nella quadreria fiorentina di Palazzo Martelli, di cui si conosce anche un'altra ver-



sione, dallo sviluppo orizzontale, in collezione privata:¹⁸ le squillanti accensioni cromatiche, nei toni del violetto e del verde, possono rammentare lo Scarsellino, mentre l'ancella chinata in primo piano sembra un preciso calco della fantesca di spalle inserita dal Giordano nella già menzionata *Natività della Vergine*. Tale figura è presente pure nelle due versioni del *Mercurio*, *Erse e Aglauro* vagamente accostate alla mano del Ricci – alla City Art Gallery di Manchester (inv. 1954.903) e in ubicazione sconosciuta, già passata da Christie's –, in alcuni affreschi senesi di Giuseppe Nicola Nasini¹⁹ e nella suggestiva *Allegoria della Notte* affrescata da Antonio Puglieschi intorno al 1709 per un salone di Palazzo Mondragone Carnesecchi a Firenze.²⁰ Il gruppo delle donne con bambini dipinte dal Giordano a mo' di quinta sul primo piano della *Presentazione della Vergine al tempio*, sempre alla Salute, torna invece, pressoché identico, nel *San Domenico resuscita Napoleone Orsini* eseguito insieme con Matteo Bonechi per Santa Maria Novella (1716)²¹ e nel suo probabile, seppur variato, bozzetto (cm 47,5×58), passato con il nome di Sagrestani da Sotheby's (fig. 2);²² e, ancora, nella *Presentazione di Gesù al tempio* in San Filippo Neri a Cortona (fig. 3), ora concordemente attribuita al Bonechi,²³ in quella del Gabbiani, commissionata nel 1709 per la chiesa benedettina di Santa Maria degli Angeli a Pistoia, e in due affreschi del Puglieschi, ovvero *Eraclio riporta la croce a Gerusalemme* (fig. 4), in San Frediano al Cestello, e *Santa Verdiana riceve l'ultima comunione*, nel santuario di Castelfiorentino. Non meno puntuali sono le citazioni del Veronese, anch'egli destinato a un vero e proprio *revival* a partire dalla seconda metà del XVII secolo. Nel grande affresco con la *Gloria della famiglia Tempi* nel salone, distrutto dai bombardamenti della Seconda Guerra mondiale, del Palazzo dei Marchesi in piazza Santa Maria Soprarno, l'aereo slancio delle figure non può infatti che ricordare gli acrobatici voli ascensionali del Caliari.²⁴ La donna seduta sulla nuvola al di fuori della cornice architettonica eseguita dal quadraturista Giuseppe Tonelli, come poi la sinuosa Venere del non distante affresco con *Mercurio dà la mela a Paride* (fig. 5), con la gamba sinistra a penzoloni e la schiena nuda eroticamente in bella mostra, ricalcano puntualmente alcune figure muliebri di Veronese presenti nel *Trionfo di Venezia* in Palazzo Ducale, negli affreschi di Villa Barbaro a Maser e ne *L'Infedeltà* ora alla National Gallery di Londra. Considerati i diffusi riflessi del Veronese in molti frescanti fiorentini, e non soltanto, già dalla fine del Cinquecento,



3. Matteo Bonechi, *Presentazione di Gesù al tempio*, Cortona, chiesa di San Filippo Neri. Su concessione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Arezzo-Cortona-Sansepolcro.



4. Antonio Puglieschi, *Eraclio riporta la croce a Gerusalemme*, particolare, Firenze, chiesa di San Frediano al Cestello. Fotografia dell'autore, su concessione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Firenze.



5. Giovanni Camillo Sagrestani, *Mercurio dà la mela a Paride*, particolare, Firenze, Palazzo Bargagli-Petrucci, già Tempi. Fotografia dell'autore.

tale modello doveva essere ben noto anche oltre la cerchia sagrestanesca: a solo titolo d'esempio basti pensare che Antonio Puglieschi lo cita addirittura tre volte: ne *La punizione di Amore* in Palazzo Marucelli Fenzi, nell'*Allegoria dell'Abbondanza* in Palazzo Orlandini del Beccuto e in un disegno a penna e acquarello grigio conservato alla Biblioteca Riccardiana.²⁵ Ipotizzabile, pure in questo caso, la mediazione del Giordano: curiosamente, infatti, la sigla veronesiana era ravvisabile nella sensuale figura di Minerva in una versione del *Giudizio di Paride* che il pittore aveva eseguito forse proprio durante il soggiorno fiorentino, finita poi nelle collezioni berlinesi del Kaiser e distrutta durante il secondo conflitto mondiale.²⁶

Emblematico è infine il caso del ciclo di affreschi eseguiti dal Sagrestani, con l'ampio contributo di almeno altri due pittori, nella villa suburbana di Poggio alla Scaglia, presso il Galluzzo.²⁷ I principali interventi, commissionati da Ludovico Tempi e pagati al solo Giovanni Camillo nel novembre del 1712, contano la decorazione delle due speculari gallerie che chiudono l'infilata delle sale, affidata perlopiù all'estroso Ranieri del Pace, e l'esecuzione di tredici sovrapporte con *Storie di Cristo*, incorniciate da eleganti modanature in stucco. I lavori, fra gli esiti più alti della mentalità imprenditoriale dell'"officina Sagrestani & C.", comportarono, come di consueto, la rielaborazione di modelli evidentemente ampiamente diffusi in città; a tale pratica, di non poco successo all'interno della bottega, doveva riferirsi il Gabburri quando maliziosamente ricordava che Giovanni Camillo, avendo «punto d'invenzione e d'idea, cava fuori un mondo di stampe e togliendo da quella una figura, da quella un'altra (sempre però disegnando il Bonechi) ne va componendo e mettendo insieme l'idea ch'ei dee rappresentare».²⁸ Pur mostrando le inconfondibili cifre stilistiche del capobottega – dita affusolate, profili appuntiti con l'alta fronte e il naso arricciato, carni opalescenti, vesti increspate da pieghe scheggiate –, l'autografo *Noli me tangere* (fig. 6) cita fedelmente, nella composizione, un elegante dipinto giovanile di Ciro Ferri, eseguito a Firenze intorno al 1660 e proveniente dalle collezioni storiche dei marchesi de' Medici Tornaquinci.²⁹ Dell'opera si conoscono, del resto, numerose versioni: al Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte di Oldenburg, con attribuzione a Pietro da Cortona (fig. 7), alla Danum Gallery di Doncaster e un'altra di buona fattura, probabilmente autografa del Ferri, apparsa nel 1992 da Christie's.³⁰ Anche per il *Cristo e la samaritana al pozzo* (fig. 8) si sono rintracciati i riferimenti: nella Fototeca Zeri è infatti conservata la riproduzione di una tela, quasi identica all'affresco del Sagrestani se non fosse per l'impostazione verticale (cm 71 × 53,5), attribuita sempre al

6. Giovanni Camillo Sagrestani, *Noli me tangere*, Firenze, Villa di Poggio alla Scaglia. Fotografia dell'autore.

7. Pietro da Cortona, *Noli me tangere*, Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. © Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte / fotografia di Sven Adelaide.





Ferri, ora di ubicazione sconosciuta ma già documentata nella Collezione Mont di New York (fig. 9).³¹ Altre scene, in parte malamente ritoccate e attribuite alla mano di un collaboratore più modesto, forse Giuseppe Moriani,³² dipendono invece da modelli di Vouet e dei suoi più brillanti allievi, i cui influssi sull'arte fiorentina del secondo Seicento sono già stati vagliati.³³ L'*Adorazione degli angeli* (fig. 10), per esempio, cita l'incisione di Pierre Daret (fig. 11) su ispirazione della grande tela per l'altare maggiore delle carmelitane parigine di rue Chapon (1639 circa),³⁴ mentre la *Presentazione di Gesù al tempio* (fig. 12) ripropone quella di Michel Dorigny (fig. 13), su modello dell'opera che Richelieu aveva commissionato a Vouet per la chiesa gesuita di Saint-Paul-Saint-Louis, ora al Louvre.³⁵ Questo modello, in particolare, doveva godere di una vasta fortuna se anche Luigi Crespi lo replicò in piccolo formato, limitandosi alla scenografia architettonica e alle sole figure di Maria e del sacerdote, nella cornice della pala con la *Madonna del Rosario* e i *santi Domenico, Caterina da Siena, Giuseppe e Maria Maddalena*, eseguita intorno al 1732 per l'altare del coro delle monache di San Niccolò a Prato.³⁶ Tornando a Poggio alla Scaglia, *Il sogno di san Giuseppe* (fig. 14) cita infine una stampa di

8. Giovanni Camillo Sagrestani, *Cristo e la samaritana al pozzo*, Firenze, Villa di Poggio alla Scaglia. Fotografia dell'autore.

9. Ciro Ferri, *Cristo e la samaritana al pozzo*, ubicazione sconosciuta, già New York, Collezione F. Mont. Scheda Zeri 48058.

10. Giovanni Camillo Sagrestani (cerchia di), *Adorazione degli angeli*, Firenze, Villa di Poggio alla Scaglia. Fotografia dell'autore.

11. Pierre Daret (da Simon Vouet), *Adorazione degli angeli*, Bergamo, Gabinetto Disegni e Stampe dell'Accademia Carrara. © Fondazione Accademia Carrara, Bergamo.

12. Giovanni Camillo Sagrestani (cerchia di), *Presentazione di Gesù al tempio*, Firenze, Villa di Poggio alla Scaglia. Fotografia dell'autore.

13. Michel Dorigny (da Simon Vouet), *Presentazione di Gesù al tempio*, Bergamo, Gabinetto Disegni e Stampe dell'Accademia Carrara. © Fondazione Accademia Carrara, Bergamo.



Dorigny da un originale perduto del maestro (fig. 15),³⁷ curiosamente ripreso anche dal giovane Goya in un olio su muro del 1772 per l'oratorio del Palacio de los Condes de Sobradiel, ora al Museo di Saragozza.³⁸ Tali affreschi testimoniano le profonde riflessioni dell'*équipe* sagrestanesca su soluzioni decorative all'epoca sempre più in voga, aggiornate sulla ventata *rocaille* portata a Firenze da Sebastiano Ricci.³⁹ Nella galleria dominata dall'immagine luminosa del *Carro di Aurora*, per esempio, lungo la cornice illusionistica del Tonelli coppie di giovani nudi giocano con grandi vasi dorati riccamente cesellati, simili, appunto, a coevi capolavori del Soldani Benzi – a titolo d'esempio, la celebre coppia di vasi a urna raffiguranti i *Trionfi di Galatea e Nettuno*, ora al Victoria and Albert Museum –⁴⁰ o ad altre preziose argenterie rintracciabili in opere da cavalletto ormai da decenni presenti nelle principali collezioni cittadine. Del bellunese, in particolare, è poi ancora debitrice la tecnica illusionistica della pittura di rilievi marmorei: nella seconda galleria, infatti, i quattro medaglioni angolari con le stagioni e i sovrapporta decorati con scene di sopraffazione derivate dalle *Metamorfosi* di Ovidio – *Il ratto di Proserpina*, *Apollo e Dafne*, *Deianira e il centauro*, *Ippodamia e il centauro* – ricordano i delicati monocromi affrescati dal Ricci nelle sale di Palazzo Marucelli Fenzi e nell'anticamera del gran principe Ferdinando in Palazzo Pitti. Sebbene siano ancora da approfondire le modalità effettive di circolazione e ricezione dei modelli qui ricordati, è indubbio che Sagrestani, pur nel rispetto di un substrato umorale intimamente fiorentino, approntasse le lussuose attività della propria bottega nel segno di una costante rielaborazione di linguaggi forestieri. Fosse per esigenze commerciali di velocità o, come andavano malignando i detrattori, per mancanza d'inventiva ed eccessiva emulazione di maestri universalmente ammirati, tali pratiche riscosero ampi riconoscimenti fra le famiglie della nuova e vecchia nobiltà fiorentina, promotrici, nell'imminente vuoto di un potere centrale, di una rinverdità





14. Giovanni Camillo Sagrestani (cerchia di), *Il sogno di san Giuseppe*, Firenze, Villa di Poggio alla Scaglia. Fotografia dell'autore.

15. Michel Dorigny (da Simon Vouet), *Il sogno di san Giuseppe*, Bergamo, Gabinetto Disegni e Stampe dell'Accademia Carrara. © Fondazione Accademia Carrara, Bergamo.

moda della decorazione murale, spesso alternativa alle gravzze ancora tardobarocche degli ambienti di corte.

Note

* Desidero vivamente ringraziare quanti mi hanno aiutato nelle ricerche e nello studio alla base del presente articolo, in particolare Cristiano Giometti e Lorenzo Gnocchi. Sono inoltre grato a don Roberto Donghi, vicario dell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore, per avermi fatto cordialmente accedere agli spazi della clausura, e ai proprietari di Villa Poggio alla Scaglia e del Palazzo Bargagli Petrucci, per avermi accolto nei propri saloni permettendomi di pubblicare quanto da me fotografato.

¹ Per una panoramica sulla figura e l'opera del Sagrestani si vedano principalmente: G. Arrigucci, *Giovanni Camillo Sagrestani*, in «Commentari», 1, gennaio-marzo 1954, pp. 40-47; M. Gregori, a cura di, *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, ottobre 1965), Vallecchi, Firenze 1965, pp. 38, 58-60, figg. 36-41; M. Gregori, *La pittura a Firenze nel Settecento: dai Medici ai Lorena*, in M. Gregori, R.P. Ciardi, a cura di, *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, Edifir, Firenze 2006, pp. 11-13, 16-24, figg. 13-19, 25, 30; S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Bio-*

grafie e opere, 3 voll., Polistampa, Firenze 2009, vol. I, pp. 233, 246 ss., 284 ss., 287 e vol. III, figg. 1448-1469; M.C. Fabbri, *Sagrestani, Giovanni Camillo*, voce in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2017, vol. LXXXIX, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovannicamillosagrestani_%28Dizionario-Biografico%29/> (consultato il 27 febbraio 2024).

² Per i giudizi di Gabburri, oltre a N. Barbolani di Montauto, *Francesco Maria Niccolò Gabburri «gentiluomo intendente al pari d'ogn'altra e dilettante di queste bell'arti»*, in Gregori, Ciardi, *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento* cit., pp. 83-94, si vedano M. Nastasi, *Francesco Maria Niccolò Gabburri: incisioni e scritti del "Cavaliere del Buon Gusto"*, tesi di dottorato di ricerca, Università di Pisa, 2011, relatore professor V. Farinella, e C. Brovadan, *Avoiding "facilità" and "speditezza". Art in late Baroque Florence as seen by Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742)*, in M. Novà, M. Opatrnà, a cura di, *Old and New. Are old works of art a staring point or an obstacle?*, Univerzita Karlova - Katolická teologická fakulta, Praha 2016, pp. 121-127.



³ Tale soggiorno è comunque menzionato dai biografi Antonio Pellegrino Orlandi (nella seconda edizione dell'*Abecedario pittorico*, Per Costantino Pissarri, Bologna 1719, p. 239), Gabburri (*Giovanni Camillo Sagrestani*, voce in F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori*, trascrizione digitale a cura della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze dal ms. Palatino E.B.9.5., III, p. 1203, consultabile nella sezione *Biblioteca digitale* del sito internet <www.bncf.firenze.sbn.it>; nella prima parte, tuttavia, la biografia si presenta come una citazione puntuale delle parole di Orlandi) e Orazio Marrini (*Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel museo fiorentino esistente appresso l'abate Antonio Pazzi*, 2 voll., Nella stamperia Mouckiana, Firenze 1764-1766, vol. I, parte II, p. 27).

⁴ Orlandi, *Abecedario pittorico* cit., p. 239.

⁵ P. Bigongiari, *Il Seicento fiorentino. Tra Galileo e il "recitar cantando"*, Rizzoli, Milano 1974, p. 122.

⁶ Per alcune considerazioni sull'*équipe* sagrestanesca si veda soprattutto R. Spinelli, *Per il catalogo di Ranieri del Pace e altri inediti fiorentini del Settecento*, in «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato», 62, 1995, pp. 111-145, e S. Bellesi, *Pittura e scultura a Firenze. Secoli XVI-XIX*, Polistampa, Firenze 2017, pp. 109-115.

⁷ G.C. Sagrestani, *Vite dei pittori*, in B. Santi, a cura di, *Zibaldone Baldinucciano*, 2 voll., S.P.E.S., Firenze 1980, vol. I, p. 437.

⁸ F.M.N. Gabburri, *Appunti sullo stato dell'arte fiorentina*, in Nastasi, *Francesco Maria Niccolò Gabburri...* cit., p. 333.

⁹ M. Lastrì, *L'Etruria pittrice, ovvero Storia della pittura toscana, dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, 2 voll., Per Niccolò Bardi e Giuseppe Pagni, Firenze 1791-1795, vol. II, p. 242.

¹⁰ *Ibi*, p. 243.

¹¹ Cfr. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700...* cit., vol. I, p. 231, e id., *Pittura e scultura a Firenze...* cit., p. 103.

¹² Ancor più vicina all'opera del Giordano è la tavoletta che Alessandro Marabottini presentava come autografa del Sagrestani in *Un piccolo problema di pittura fiorentina tardo barocca. Due copie dal Giordano e una replica del Sagrestani*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Messina», 1, 1975, pp. 39-44, tav. XLV.

¹³ Per le vicende storiche e le caratteristiche dell'opera, oltre che per il suo momentaneo ritorno nel luogo d'origine, si veda M. Cavalli, L. Ciancabilla, a cura di, *Ritorno a San Giovanni Decollato. La 'Nascita del Battista' di Sebastiano Ricci all'Oratorio dei Fiorentini*, Minerva, Bologna 2022.

¹⁴ ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE, *Compagnie Religiose soppresses* 424, n. 75, c. 16d, cit. in D. Weiss, *Giovanni Camillo Sagrestani. Il pittore degli ultimi Medici*, in R. Tassi, *Chiesa di Santa Maria de' Ricci già Madonna de' Ricci del secolo XVI edificata in parte sulla chiesa di Santa Maria*

degli Alberighi XI secolo, Pietro Chegai Editore, Firenze 1998, p. 498.

¹⁵ C. Brodovan, in A. Mazza, a cura di, *Le stanze delle Muse. Dipinti barocchi dalla collezione di Francesco Molinari Pradelli*, catalogo della mostra (Firenze, 14 febbraio - 11 maggio 2014), Giunti, Firenze 2014, p. 312, n. 71.

¹⁶ Asta Cambi, *Importanti dipinti antichi*, Genova, 16 dicembre 2021, n. 159.

¹⁷ Asta Farsetti, *Un disegno di Andrea Mantegna, dipinti, arredi e disegni antichi*, Prato, 8 novembre 2013, n. 194.

¹⁸ Le opere sono riprodotte in A. Civaì, *Dipinti e sculture in casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Opus Libri, Firenze 1990, pp. 90 e 106, nota 188, e S. Bellesi, *Studi sulla pittura e sulla scultura del '600-'700 a Firenze*, Opus Libri, Firenze 2013, pp. 85-86, fig. 58.

¹⁹ F. Mastrangelo, *Il ritorno di Giuseppe Nicola Nasini a Siena. La "Natività della Vergine" per San Pellegrino alla Sapienza e il suo ritrovato modello*, in «Prospettiva», 134-135, aprile-luglio 2009, pp. 157-165.

²⁰ S. Bellesi, *Diavolerie, magie e incantesimi nella pittura barocca fiorentina*, Giovanni Pratesi Antiquario, Firenze 1997, p. 46.

²¹ R. Spinelli, *Santa Maria Novella dalla metà del Cinquecento alla fine del Settecento*, in id., a cura di, *Santa Maria Novella. La basilica e il convento*, 3 voll., Mandragora, Firenze 2017, vol. III, pp. 202-203, con bibliografia precedente.

²² Asta Sotheby's, *Catalogue of important Old Masters Paintings*, 8 dicembre 1971, n. 78.

²³ Si veda R. Spinelli, *Pittori fiorentini del Settecento in terra aretina: riflessioni ed appunti su alcune presenze*, in L. Fornasari, R. Spinelli, a cura di, *Arte in terra d'Arezzo. Il Settecento*, Edifir, Firenze 2007, pp. 108-109, con bibliografia di riferimento.

²⁴ Per il ciclo di Palazzo Tempi si veda L. Leonelli, *Il palazzo fiorentino, oggi Bargagli-Petrucchi*, in M. Gregori, M. Visonà, a cura di, *Fasto privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine*, 3 voll., Edifir, Firenze 2016, vol. III, pp. 101-115. Dell'affresco nel salone non rimane che una fotografia d'epoca, pubblicata per la prima volta in L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1972, vol. II, p. 661, fig. 528.

²⁵ Cfr. M. Betti, *Amori proibiti in Palazzo Mondragone Carnesecchi. Un'inedita cupola di Antonio Puglieschi e una memoria medicea*, in M. Betti, C. Brodovan, a cura di, *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 159-161.

²⁶ O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano*, 2 voll., Electa, Napoli 1992, vol. I, p. 383, B2, e vol. II, p. 636, fig. 422. In aggiunta alle due citate nella scheda (Ermitage e Collezione Harrach), la Fototeca Zeri dà testimonianza di un'altra, più piccola (cm 74×102) versione della tela, documentata fino al 1967 in una collezione privata di Kreuzlingen.

²⁷ Per una trattazione approfondita del ciclo si veda L. Leonelli, *La Villa di Poggio alla Sca-*

glia, in Gregori, Visonà, *Fasto privato...* cit., pp. 115-130.

²⁸ Gabburri, *Appunti sullo stato dell'arte fiorentina* cit., p. 344.

²⁹ Per l'opera si veda F. Solinas, in R. Contini, F. Solinas, a cura di, *Una gloria europea. Pietro da Cortona a Firenze (1637-1647)*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 23 giugno - 11 ottobre 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2010, pp. 136-137, n. 27. Nel 1689 un *Noli me tangere* del Ferri, «lungo 1 ¼, largo 1, stimato piastre 45», era documentato pure nella quadreria fiorentina di Andrea e Lorenzo Del Rosso, che nel 1724 lo presentarono all'esposizione d'arte alla Santissima Annunziata (l'inventario dei fratelli Del Rosso «a dì 2 Novembre 1689» può essere liberamente consultato nella pagina <<http://www.memofonte.it/home/files/pdf/delrosso>>).

³⁰ Asta Christie's, *Important & Fine Old Masters Pictures*, Londra, 15 aprile 1992, n. 53.

³¹ Altre versioni, di buona fattura e simili dimensioni, sono passate con il nome di Ferri e bottega da Dorotheum (*Old Masters Paintings*, Vienna, 17 ottobre 2017, n. 316) e Capitolum (*Arte antica e del XIX secolo*, Brescia, 12 dicembre 2019, n. 132).

³² Per l'artista, si veda S. Castellana, *Un'incursione nella bottega di Sagrestani: Giuseppe Moriani e il 'Martirio di Sant'Andrea' nella chiesa delle Mantellate a Firenze*, in «Prospettiva», 165-166, gennaio-aprile 2017, pp. 122-133.

³³ Si veda a tal proposito E. Acanfora, *Alessandro Rosi*, Edifir, Ospedaletto (PI) 1994, pp. 15-27. Già nell'affresco bombardato di Palazzo Tempi, per la raffigurazione di un edificio in costruzione Sagrestani si sarebbe ispirato a una stampa di Dorigny con l'*Allegoria dell'Architettura*, da collegarsi ai lavori di Vouet per la biblioteca di Pierre Séguier (esemplari della stampa sono conservati nella Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, nel Gabinetto delle Stampe dei Musei Civici di Monza e nel Museo di Capodimonte a Napoli).

³⁴ J. Thuillier, *La carrière parisienne*, in J. Thuillier, a cura di, *Vouet*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 6 novembre 1990 - 11 febbraio 1991), Réunion des musées nationaux, Paris 1990, p. 128, fig. 29. Mentre l'originale del Vouet è andato

distrutto nei bombardamenti del 1944, esemplari della stampa si trovano nella Raccolta Stampe e Disegni della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, nel Gabinetto Disegni e Stampe dell'Accademia Carrara di Bergamo e al Museo di Capodimonte.

³⁵ *Ibi*, pp. 310-313.

³⁶ M.G. Trenti Antonella, *I pittori forestieri*, in R. Fantappiè, a cura di, *Il Settecento a Prato*, Skira, Ginevra-Milano 1999, pp. 155-156, 157 fig. 171.

³⁷ Thuillier, *Vouet* cit., p. 130. Esemplari di tale incisione sono nella certosa di San Martino, nei Musei Civici di Monza e nel Gabinetto Disegni e Stampe dell'Accademia Carrara di Bergamo.

³⁸ Si veda J.J. Luna, in J. Sureda, a cura di, *Goya e Italia*, catalogo della mostra (Saragozza, Museo de Zaragoza, 1 giugno - 15 settembre 2018), Turner, Zaragoza 2008, p. 261, cat. 198, con bibliografia precedente. Anche la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, proveniente dal soffitto del medesimo oratorio e ora al museo Lázaro Galdiano di Madrid, deriva da un'incisione di Daret su modello perduto del maestro; cfr. Thuillier, *Vouet* cit., pp. 74-75.

³⁹ Per una trattazione più generale sui riflessi del Ricci nelle arti fiorentine si veda soprattutto R. Maffei, *The Painter at the Crossroads: Sebastiano Ricci in Florence and the Interplay between the Arts*, in G. Capriotti, F. Coltrinari, P. Dragoni, S.A. Meyer, M. Rossi, a cura di, *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo*, atti del convegno (Macerata, 21-23 giugno 2017), in «Capitale Culturale. Supplementi», 8, 2018, pp. 471-487. Per la questione e le relative problematiche del barocchetto a Firenze è ancora fondamentale F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, trad. it. di V. Borea, Sansoni, Firenze 1966, in particolare pp. 364-366.

⁴⁰ Si veda R. Balleri, in E.D. Schmidt, S. Belle-si, R. Gennaioli, a cura di, *Plasmato dal fuoco. La scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti - Tesoro dei Granduchi, 18 settembre 2019 - 19 gennaio 2020), Sillabe, Livorno 2019, pp. 432-435, cat. 125, con bibliografia precedente.

Sinossi

L'articolo prende in esame la sopravvivenza di puntuali fonti figurative cinque e seicentesche in alcune opere di Giovanni Camillo Sagrestani, artista eclettico e dal linguaggio impregnato di forestierismi, criticato da alcuni contemporanei di essere 'ammanierato', oltre che su posizioni antidogmatiche. Si ricorda dunque il fondamentale apporto della pittura veneta conosciuta durante i viaggi di formazione, del Veronese, di Sebastiano Ricci e di Luca Giordano, talvolta citato fedelmente nel recupero di sigle evidentemente di successo, nonché ammirato per la nota velocità esecutiva e di invenzione. Con particolare attenzione si affronta quindi il caso degli affreschi eseguiti per i Tempi, nel palazzo fiorentino e nella villa suburbana del Galluzzo; qui, infatti, si delineano al meglio i contributi di situazioni artistiche contemporanee e la dipendenza, sottolineata dal Gabburri, dalle stampe da opere di Vouet, la cui effettiva circolazione in città è già stata oggetto di approfondimenti.

Summary

The article examines the survival of figurative sources from the sixteenth and seventeenth centuries in certain works by Giovanni Camillo Sagrestani, an eclectic artist whose language is marked by the presence of foreignisms, and who was therefore criticised by some contemporaries for being ammanierato (affected) and for adopting anti-dogmatic positions. The fundamental contribution of Venetian painting, which he encountered during his formative travels, namely that of Veronese, Sebastiano Ricci and Luca Giordano, is recalled: this is evidenced by the fact that these artists were sometimes faithfully cited, by means of evidently successful motifs, and admired for their well-known speed of execution and invention. The article pays particular attention to the case of the frescoes painted for the Tempi family, in the Florentine palace and in the suburban villa of Galluzzo, where the contributions of contemporary artistic situations and their dependence on the prints of works by Vouet, stressed by Gabburri and whose actual circulation in the city has already been the subject of accurate studies, are described in detail.

«Così a volte guardo con occhio archeologico le città moderne». *L'insula* nella ricerca di Aldo Rossi (1968-1977)

Beatrice Lampariello, Anna Saviano

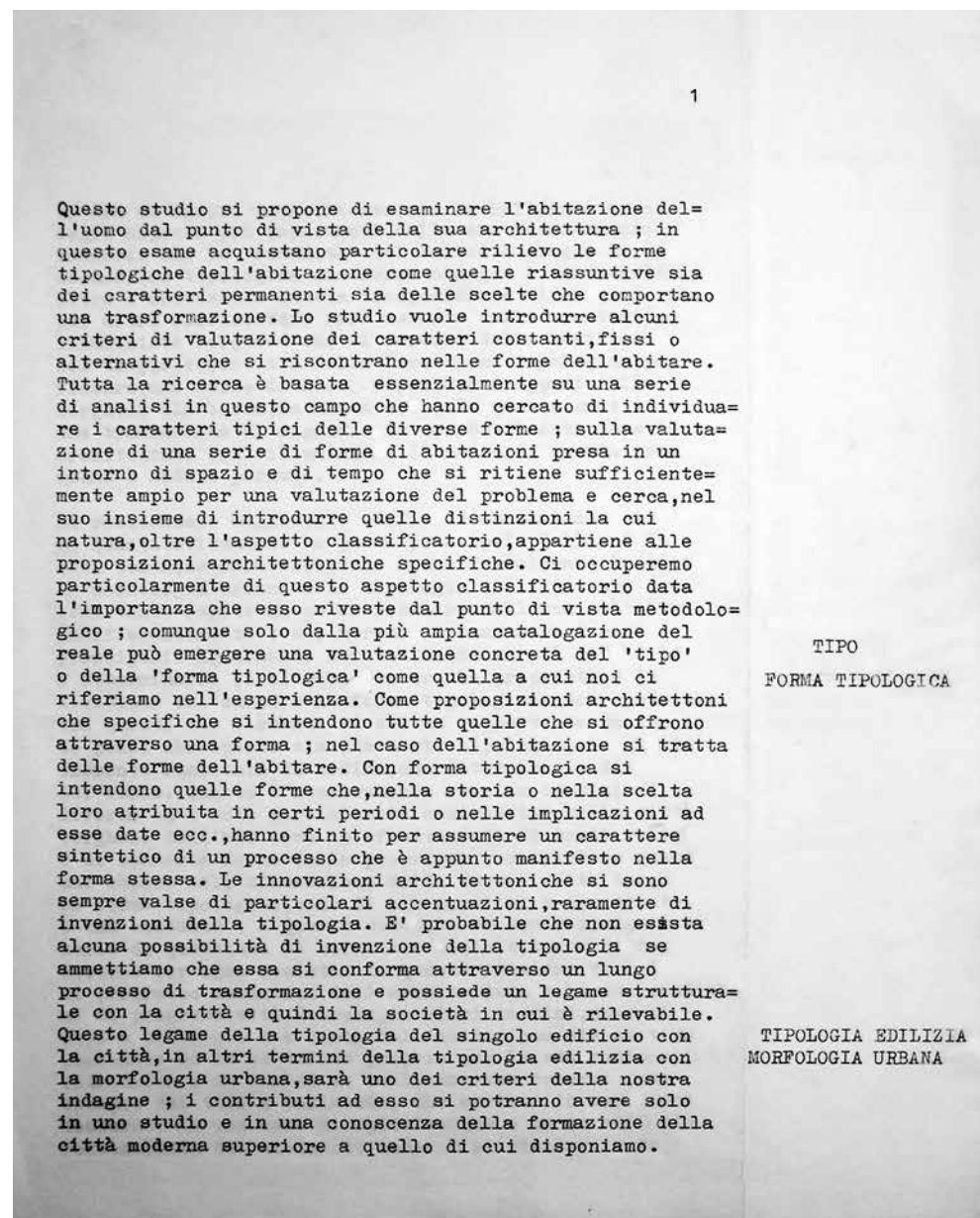
Nella conoscenza del passato, l'archeologia ha da sempre assunto un ruolo decisivo.¹ Gli scavi dei resti antichi hanno permesso di avanzare ipotesi relative a forme, strutture, usi e costumi delle civiltà, fornendo punti di vista inediti sulla vita, le conoscenze e le arti del passato. Allo stesso tempo, l'archeologia intrattiene una relazione duplice con la contemporaneità: da una parte influisce sui suoi gusti, dall'altra è influenzata dai suoi dibattiti. Pompei, riscoperta alla fine del XVI secolo, ha rivelato la diffusione di un tipo particolare di abitazione, la *domus*. Il suo studio ha contribuito sin dal XVIII secolo alla diffusione di un rinnovato gusto per la classicità. Eppure, il maggiore interesse dell'epoca per il tipo della villa ha condotto a una ridotta valorizzazione della *domus*, giudicata persino «modesta».² È solo durante il XX secolo che la *domus* è diventata un riferimento centrale nell'architettura contemporanea, indirizzando gli interessi di vari protagonisti, quali Gunnar Asplund, Le Corbusier e Louis I. Kahn, così come Gio Ponti e Giuseppe Pagano.³

L'antica città di Ostia rappresenta un'eccezione nel processo di riscoperta delle vestigia. Le campagne archeologiche, iniziate con intensità solo negli anni Venti del XX secolo, hanno reso l'antico porto di Roma una nuova meta di studio con due secoli di ritardo rispetto alle altre città antiche. Gli scavi compiuti sotto la supervisione di Guido Calza, archeologo e sovrintendente a Ostia dal 1912 e poi direttore (1924-1946), e Italo Gismondi, architetto e sovrintendente dal 1910 al 1954, hanno portato alla luce un tipo di abitazione diverso da quello della *domus*, sino ad allora solo teorizzato filologicamente: l'*insula* (fig. 1).⁴ Il suo sviluppo in altezza, la sua configurazione compatta



1. *Insula dei Dipinti*, 1914-1923, Archivio Fotografico del Parco Archeologico di Ostia Antica, serie A, n. 2442.

in grado di accogliere in più appartamenti un elevato numero di persone, le *tabernae*, i portici, la corte e i ballatoi dimostrano l'esistenza di modalità abitative fondate su una vita collettiva, in cui individuo e gruppi familiari ritrovano i propri spazi. Le fotografie dei ritrovamenti insieme alle ricostruzioni ideali elaborate da Gismondi, pubblicate in riviste e quotidiani, hanno avuto un impatto immediato tanto nella pubblicistica dedicata all'architettura quanto nell'architettura stessa.⁵ Non è da sottovalutare che il ruolo centrale di Ostia nei dibattiti degli anni Venti e Trenta sia anche facilitato dal contesto politico dominato dal regime fascista e orientato a valorizzare il patrimonio archeologico per fini ideologici. Alla ricerca di un'espressività autoctona, le pubblicazioni di Calza si inseriscono nei dibattiti sulla creazione di insediamenti moderni ispirati ai principi architettonici dell'antichità. L'*insula* diventa ormai il riferimento teorico e architettonico imprescindibile nella contemporaneità, sia per coloro riconosciuti come tradizionalisti sia per coloro riconosciuti come razionalisti. Così nel 1928 Marcello Piacentini interpreta l'*insula* come un modello di abitazione «razionalissimo» nella sua organizzazione funzionale e nel suo coabitare con i monumenti in un equilibrio architettonico in grado di declinare le regole del «minimo spazio, dei minimi movimenti, dei minimi mezzi» in una nuova e italiana unità.⁶ Allo



2. Aldo Rossi, *Le forme tipologiche dell'abitazione*, 1969-1970, collezione privata.

stesso modo Pagano, all'epoca direttore della rivista «Casabella», nel 1931 coglie come l'organizzazione degli spazi interni e delle facciate dell'*insula* sia analoga alle sperimentazioni contemporanee e costituisca un modello di 'casa-bella' moderno, eppure datato «venti secoli fa».⁷ Dal punto di vista del progetto, i professionisti romani si servono degli insegnamenti ostiensi nei complessi per l'Istituto Case Popolari, mentre, a Milano, Lodovico Barbiano di Belgiojoso concepisce un edificio per appartamenti, la Casa Feltrinelli, in continuità con la tradizione dei «lunghi balconi» delle *insulae* di Ostia.⁸ Che sia nei dibattiti o nei progetti di architettura, è il concetto di 'razionalità' a diventare centrale in Italia, declinando quello «spirito della tradizione» propugnato dal Gruppo 7 e i concetti modernisti di *existenzminimum* e *functionalism* verso l'«impronta nostra»⁹ della classicità romana. E dopo aver investito dibattiti e progetti, a conferma dello sguardo contemporaneo dell'archeologia verso il passato, quel concetto di 'razionalità' viene integrato e sviluppato negli stessi anni Trenta nelle analisi archeologiche di Axel Boëthius, Giuseppe Lugli e lo stesso Calza,¹⁰ che riconoscono proprio nell'*insula* una «sana razionalità».¹¹

I dibattiti sull'*insula* non si arrestano con lo scoppio della guerra. Dopo Piacentini e Pagano, altri si sono interessati alle riscoperte archeologiche senza più fini ideologici, utilizzandole come fondamenti di una nuova teoria dell'architettura e della città. Tra di loro, a più di quarant'anni di distanza dagli scavi di Calza, è da annoverare Aldo Rossi. Un progetto editoriale, rimasto sino a oggi inedito e da lui concepito tra la fine del 1968¹² e l'inizio del 1970, identifica l'*insula* quale tipo «dominante»¹³ e «fatto razionale»,¹⁴ e sviluppa il primo capitolo di un'ideale «storia dell'abitazione» dall'antichità al XX secolo (fig. 2). Di questa storia, rimasta incompleta, avrebbe dovuto far parte anche lo studio dei tipi gotici, illuministi e razionalisti, a costituire un unico saggio intitolato *La forma tipologica dell'abitazione negli studi urbani*.¹⁵ Il progetto, nato sullo sfondo del programma di ricerca finanziato dal Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR), condotto insieme a Giorgio Grassi, Jacopo Gardella e Giovanna Gavazzeni, e inaugurato nell'anno accademico 1965-1966, quando Rossi inizia a insegnare presso il Politecnico di Milano, avrebbe dovuto ricomprendere anche i monumenti e la città stessa, seguendo la linea teorica tracciata con lo studio dedicato all'architettura della città.¹⁶ Ridotto alla sola abitazione per ragioni economiche,¹⁷ il progetto risulta unicamente sviluppato nella parte dedicata al periodo romano, contenendo disegni, appunti manoscritti e dattiloscritti dedicati a riflessioni di Rossi e a riassunti di testi archeologici. Attraverso l'analisi incrociata dei documenti relativi alla ricerca del CNR e dei progetti e degli scritti elaborati nello stesso periodo, questo articolo intende far luce su uno dei concetti fondamentali della poetica di Rossi, il tipo, concentrandosi su una fase di riflessione sino a oggi mai esplorata¹⁸ e incentrata sull'*insula*, dimostrando la sua evoluzione sino alla sua elevazione a «concetto base» dell'architettura della città: una «forma» razionale all'origine del piano della città, o «capanna» primeva e primitiva, secondo le parole di Rossi.

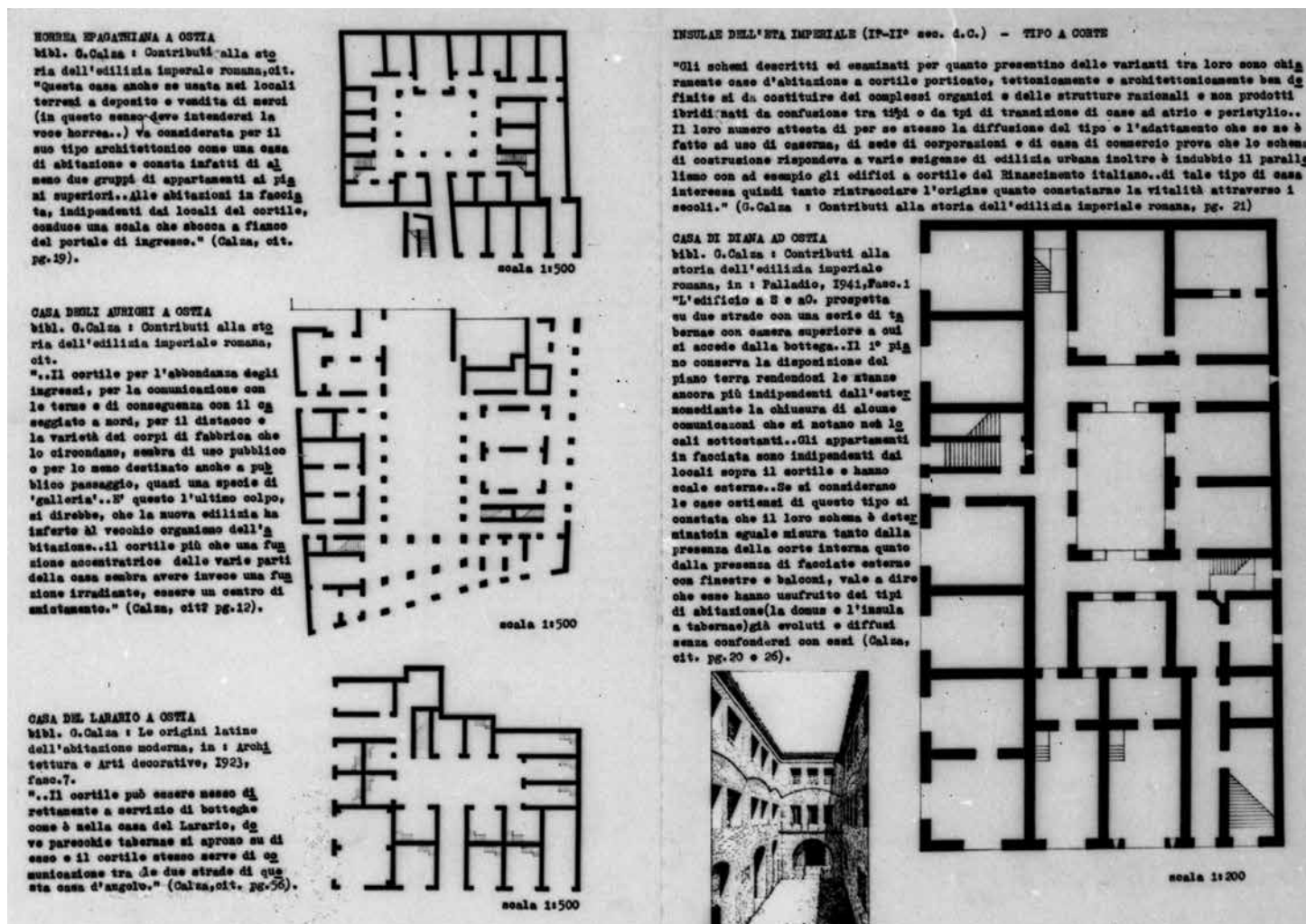
L'archeologia come fondamento dell'architettura della città

Lo studio della «casa» del periodo classico compiuto da Rossi e colleghi prende avvio dalla raccolta di una vasta bibliografia contenente libri, saggi e articoli, pubblicati tra il 1891 e il 1964, e che si sono occupati dell'abitazione nell'antichità sotto molteplici punti di vista, come l'organizzazione degli interni e la relazione tra alloggio e città nei contesti romani, greci, etruschi e gallici.¹⁹ Nel tentativo di organizzare i vari riferimenti, la bibliografia viene ordinata in «filoni caratteristici» secondo due criteri: uno di metodo, con una classificazione fondata sui vari strumenti di analisi adottati dagli autori, da quelli filologici

(Attilio De Marchi) e letterari (De Marchi, Lugli, Boëthius) a quelli sull'architettura della casa (Calza, Roger C. Carrington, Boëthius, Albert Grenier) e la sua persistenza in epoche successive a quella classica (Giuseppe Caraci, De Marchi, Lugli); e l'altro di contenuto, con una classificazione di testi che descrivono le case («A») e le inquadrano come «fatti collettivi» e continui in varie società («A.I») oppure come «prototipi» («A.II»); si focalizzano sulla loro relazione con la città («B»); e si occupano di dimostrare come esse siano diventate dei «precedenti» riutilizzati in altre epoche («C»).20 Rossi e i suoi colleghi non mirano a una classificazione formale della casa, avulsa da qualsiasi relazione con la città, e non si interessano neppure all'evoluzione della distribuzione interna e dell'apparato decorativo della casa. Il tema centrale è invece lo studio del tipo. Questa scelta si inserisce nel quadro delle ricerche di Rossi per la pubblicazione de *L'Architettura della città*, quando aveva identificato proprio nel tipo una delle invarianti urbane. La scoperta del tipo, avvenuta tra il 1963 e il 1964 anche sullo sfondo della collaborazione con Carlo Aymonino presso lo IUAV, aveva garantito a Rossi l'individuazione, nella parte più transeunte della città, quella residenziale, di un carattere di permanenza, contribuendo alla costruzione di una teoria della città fondata su parti capaci di resistere al tempo pur registrando ogni mutamento sociale. A conferma della continuità tra lo studio del tipo e la ricerca sull'architettura della città, Rossi privilegia i testi della bibliografia che trattano la relazione tra casa e città, come se proprio lo studio del tipo potesse garantire di avanzare in quella teoria che, nelle pagine del suo libro, gli era apparsa ancora «abbozzata».21

Nonostante la bibliografia includa testi su periodi diversi, tutta l'attenzione di Rossi si concentra sull'epoca romana e in maniera specifica sull'*insula*. Questa scelta si spiega alla luce del carattere distintivo dell'*insula* quale tipo talmente diffuso nelle città romane da determinare la loro configurazione. «Elemento costante di una certa epoca in una determinata era», spiega Rossi.²² Non si sfugge comunque all'impressione che il suo interesse per l'*insula* sia anche determinato dalla sua formazione comunista e dalla sua costante ricerca di un'architettura che concili i bisogni individuali con quelli collettivi. In questo senso è significativo come più volte Rossi sottolinei nei suoi appunti il ruolo cruciale dell'*insula* nella costruzione del modello di «residenza collettiva» sia nella coesistenza di più famiglie, sia nell'uso pubblico di portici e corti – «l'ultimo colpo [...] che la nuova edilizia ha inferto al vecchio organismo dell'abitazione», secondo le parole di Calza riprese da Rossi e colleghi (fig. 3).²³

I testi della bibliografia dedicati all'*insula* sono studi monografici che affrontano, dal punto di vista archeologico, aspetti diversi del tipo, da quello statistico a quello giuridico. Non deve stupire questo interesse per l'archeologia se si pensa all'interpretazione di Rossi della città, fondata su una combinazione di parti che portano con sé le stratificazioni del tempo, al punto da diventare dei «frammenti» e persino dei «cocci» da intendere quali pezzi rotti di artefatti umani.²⁴ «Così a volte guardo con occhio archeologico le città moderne», scrive infatti l'autore nel 1968.²⁵ Attraverso la bibliografia, Rossi scopre come il termine *insula* faccia riferimento non tanto a una singola stanza o a un singolo appartamento, come talvolta era stato ipotizzato in ambito archeologico, ma piuttosto a un tipo. La stessa spiegazione della parola '*insula*' quale volume unitario coincidente, dal punto di vista giuridico, con una specifica superficie catastale separata e riconoscibile rispetto a quella degli edifici adiacenti, grazie alla presenza di un terreno non costruito (*ambitus*),²⁶ interessa Rossi, come evidenziano i suoi appunti. È probabile che vi abbia riconosciuto, ancor prima del suo carattere «costante» e «dominante», il valore di un luogo isolato, protetto e protettivo, chiuso su se stesso eppure aperto verso la città: un «guscio», secondo una denominazione di Walter Benjamin nota a Rossi e da lui stesso usata,²⁷ nel quale vivere come in un «ventre»²⁸ e da iscrivere in una genealogia di grandiosi edifici resi-



denziali concepiti come 'isole' che includono il Falansterio, il Familisterio e l'Unité d'habitation.²⁹ «Unità» è una delle denominazioni usate da Rossi a proposito dell'*insula*, per rimarcare la sua essenza di un insieme omogeneo ma anche di un antecedente di grandiosi complessi residenziali che hanno attraversato la storia dell'architettura. Nonostante la sua assenza nella bibliografia, forse per il carattere scientifico che il progetto editoriale intende assumere, prodotto in ambito accademico per insegnanti e studenti, un altro riferimento avrebbe potuto completare la genealogia di Rossi: *l'insula felicles* del film *Fellini Satyricon*, nelle sale proprio mentre Rossi è impegnato nella redazione del suo studio e da lui discussa nei suoi taccuini,³⁰ tutta incentrata sulla vita di un grandioso «coccio» talmente grande da comprimere in sé una «città intera», come spiega Fellini, con persone che parlano e altre che mangiano, bambini che corrono, cani che abbaiano.³¹ Il «guscio» dell'antichità romana appare quindi agli occhi di Rossi quale unità che condensa in sé la vita di una città, al punto da proporre, dopo Fellini, la denominazione di «casa-città»³² e poi quella di «architettura-città»,³³ arrivando infine a precisare come l'unica forma di architettura per lui valida fosse quella generata dalla reinterpretazione della struttura e della forma della città e capace di contenere la sua intensità. Non è infine da sottovalutare nelle riflessioni di Rossi il ruolo della dimensione, di quegli «enormi lotti costituenti l'*insula*» capaci di imporsi nel paesaggio urbano.³⁴ Il passaggio da «casa-città» ad «architettura-città» è di cruciale importanza se si pensa che all'interno del suo libro Rossi si fosse fermato, per l'interpretazione dell'*insula*, alla denominazione di «casa-quartiere»,³⁵ come se l'approfondimento dello studio del tipo lo avesse ormai condotto al riconoscimento dell'*insula* quale città secondo

3. Ricerca sulle tipologie residenziali. Le *insulae ostiensi*, 1969-1970, estratto da una *Tavola esemplificativa* elaborata come materiale didattico per il corso di Caratteri distributivi degli edifici, Politecnico di Milano, Archivio Massimo Fortis, Milano.

INSULAE DI ROMA IMPERIALE - TIPO A BLOCCO CON ALLOGGI IN LINEA.

CASA IN VIA DELLA FONTANA AD OSTIA

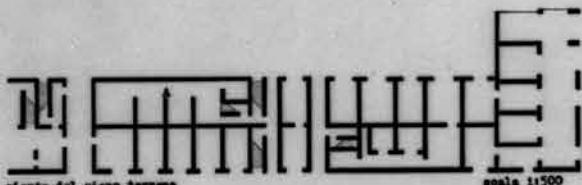
Mibl. F. Heuck: Topographisch-archaeologische Untersuchungen am Stadtrand von Pompeji 1938.

G. Calza: Le origini latine dell'abitazione moderna, in: Architettura e Arti decorative, 1923, fasc.7.



pianta del primo piano

scala 1:500

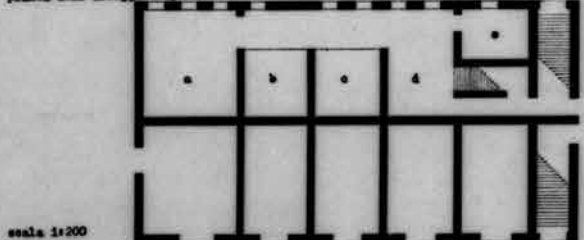


pianta del piano terreno

scala 1:500

"Il tipo ostiense è caratterizzato...dallo sviluppo verticale e cioè dalla sovrapposizione di più piani su tutta l'area del caseggiato; dalla illuminazione estesa su per mezzo di facciate su strade e su cortili interni aperti, e infine, dalla totale assenza di caratteristiche strutturali dei vari ambienti del suo appartamento in modo che l'inquilino può variare l'uso degli ambienti del suo appartamento secondo la sua volontà, non obbligato da costrizioni di pianta e di tonica...Gli esemplari dell'edilizia ostiense e romana...documentano che l'organizzazione della casa tradizionale latina si è interamente rinnovata sin nella pianta che nell'alto, sin dal principio almeno dell'impero...in pieno accordo con il rinnovamento della vita privata antica sotto l'impero." (Calza, cit. pag.4 e 60)

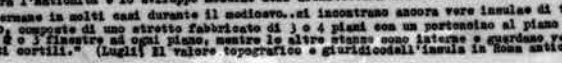
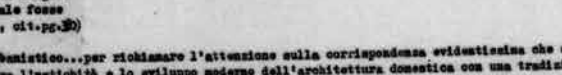
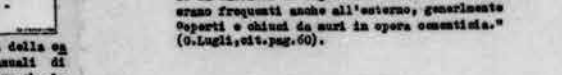
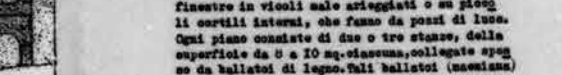
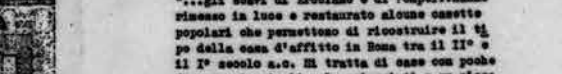
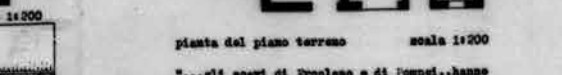
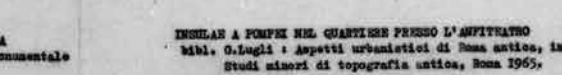
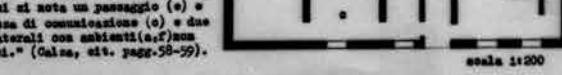
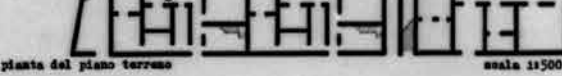
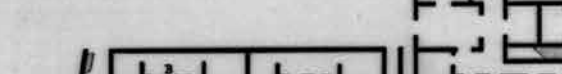
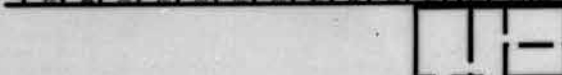
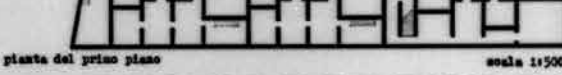
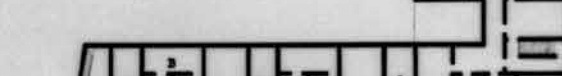
pianta dell'alloggio tipo A



scala 1:200

CASA DEI DIPINTI AD OSTIA

Mibl. G. Calza: Le origini latine dell'abitazione moderna, in: Architettura e Arti decorative, 1923, fasc.7.



Tipi di alloggi: "Un primo tipo (A) è formato da una serie di stanze allineate sulla facciata e intercomunicanti a mezzo di una specie di corridoio che rimane tra i loro muri divisorii e la facciata stessa. Le stanze centrali (b,c), erano chiuse sul corridoio soltanto da tendaggi. Le stanze estreme occupavano invece tutta la profondità (a,d)...Un secondo tipo (B) che occupa tutta la profondità del caseggiato beneficiando quindi di due facciate risulta di tre corpi: un corpo centrale in cui si nota un passaggio (e) e una stanza di comunicazione (o) e due corpi laterali con ambienti (a,f) non comunicanti." (Calza, cit. pag.58-59).

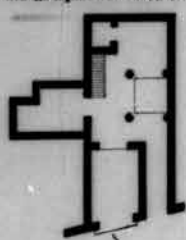
pianta dell'alloggio tipo B

scala 1:200

INSULAE DELL'ETA REPUBBLICANA

CASA CON TABERNA A POMPEI

Mibl. Darmsberg-Gaglio: Dictionnaire des Antiquités - 1873; voce domus.

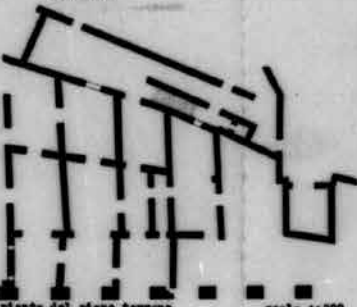


pianta del piano terreno
scala 1:200

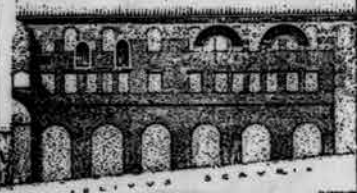
"...la sinistra dell'entrata è la bottega, poi una camera, in fondo la cucina e una sala che conduce al piano superiore. Al centro una grande sala che racchiude il 'com pluvium', circondato da colonne e da semicolonne addossate al muro." (voce 'domus' cit. pag. 357).

CASA DINTA DEI SS. GIOVANNI E PAOLO A ROMA

Mibl. G. Lugli: Roma antica - Il centro monumentale Roma 1946



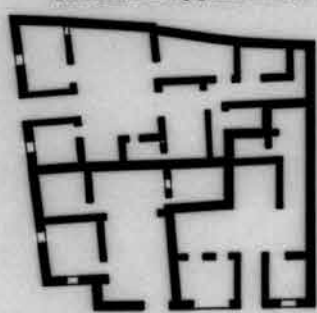
pianta del piano terreno
scala 1:200



"...sarebbe vano cercare in essa i caratteri della casa signorile quale ci viene descritta dai manuali di antichità classica. Abbiamo anzi qui la prova che la casa di comune abitazione a Roma non seguiva una pianta prestabilita e non aveva norme fisse architettoniche. Ma presso a poco come la moderna casa d'affitto che si adatta alle circostanze di spazio e di luogo e di uso ed è difficile dire da una pianta quale fosse la disposizione delle varie stanze." (Lugli, cit. pag.30)

INSULAE A POMPEI NEL QUARTIERE PRESSO L'AMFITEATRO

Mibl. G. Lugli: Aspetti urbanistici di Roma antica, in: Studi minori di topografia antica, Roma 1965.



pianta del piano terreno
scala 1:200

"...gli scavi di Ercolano e di Pompei...hanno rimesso in luce e restaurato alcune casette popolari che permettono di ricostruire il tipo della casa d'affitto in Roma tra il II° e il I° secolo a.C. Si tratta di case con poche finestre in vicoli male arzigogolati e su pioni li cortili interni, che fanno da pozzi di luce. Ogni piano consisteva di due o tre stanze, della superficie da 8 a 10 mq. ciascuna, collegate spesso da ballatoi di legno. Tali ballatoi (mezzanini) erano frequenti anche all'esterno, generalmente aperti e chiusi da muri in opera cementizia." (G. Lugli, cit. pag.60).

"...ma risulta, secondo me, che 'insula' corrisponde topograficamente e giuridicamente a particolare categoria, cioè ad una casa che dipende da un unico proprietario, o condominio, ha la stessa destinazione ed ha un proprio aspetto architettonico, donde l'origine del nome...Come abbiamo fatto un confronto fra il mondo antico e il moderno per quanto riguarda la superficie media delle case d'affitto, così possiamo fare anche un confronto fra l'a-

to urbanistico...per richiamare l'attenzione sulla corrispondenza evidentissima che esiste fra l'antichità e lo sviluppo moderno dell'architettura domestica con una tradizione che permane in molti casi durante il medioevo. Si incontrano ancora vere insule di tipo antico, composte di uno stretto fabbricato di 3 e 4 piani con un pertinenza al piano terra, 2°, 3° e 4° piano ad ogni piano, mentre le altre stanze sono interne e guardano verso angusti cortili." (Lugli, il valore topografico e giuridico dell'insula in Roma antica pag.32)

un processo di miniaturizzazione che Rossi applicherà nel corso degli anni Settanta anche all'*industrial design*³⁶ quando trasformerà edifici in armadi, fermacarte o servizi da tavola per un'architettura 'senza scala'.

Nei saggi della bibliografia Rossi scopre come la continuità della forma dell'*insula*, con facciate ininterrotte definite dalle linee orizzontali e verticali di ballatoi e portici, domini sulla frammentazione interna della parcella catastale, creando un'unità diffusa nella città al punto da determinare quella «nova urbe» di cui scrivono Tacito e Svetonio.³⁷ Ciò che lo ha colpito è come i testi della bibliografia dimostrino la permanenza dell'*insula* nei secoli nella sua configurazione fisica, nella sua organizzazione e nella struttura urbana che essa determina, confermando la città come luogo preminente in cui rileggere la «continuità storica».³⁸ Non solo infatti le *insulae* persistono durante il Medioevo come veri e propri condomini «fondati sul concetto unitario della proprietà»,³⁹ ma la loro configurazione di 'isola' diventa l'elemento modulare del piano delle città facendo intravedere una relazione diretta tra tipo e città, sostituendo la «casa-tessuto» con la «casa-permanenza» e dunque la «casa-monumento», come Rossi scopre nella bibliografia archeologica.⁴⁰ Infine la loro organizzazione, con le *tabernae* al piano terra e una stanza di servizio al primo piano, continua a determinare la struttura urbana medievale creando quell'unità tra lavoro e abitazione che resterà il tratto distintivo delle città occidentali sino all'epoca moderna. Quello che appare centrale a Rossi va dunque oltre la semplice permanenza «fisica» dell'*insula* per coinvolgere la vita delle persone determinando un vero e proprio «costume»⁴¹ di una cittadinanza che si incontra nei ballatoi, nei portici e nelle corti, e vive e lavora nello stesso «guscio». E sempre nella determinazione del «costume di vita», quello che Rossi scopre attraverso la bibliografia è come l'*insula* permetta al suo abitante di «variare [...] l'uso delle stanze secondo la sua volontà, non obbligato da costrizioni di pianta o di tettonica»,⁴² trasformando le persone negli utilizzatori-operatori che si appropriano e modificano gli spazi e diventando infine il riferimento archeologico fondamentale per quell'indifferenza funzionale che Rossi andava propugnando in quegli anni:⁴³ un «guscio» di una pianta indipendente dal programma. La pianta dell'*insula* della Casa dei dipinti di Ostia, così come ipotizzata da Calza e ridisegnata da Rossi e dai suoi colleghi, con una versione *ante litteram* di facciata libera

4. Ricerca sulle tipologie residenziali. *Le insulae di Ostia e Roma*, 1969-1970, estratto di una *Tavola esemplificativa* elaborata come materiale didattico per il corso di Caratteri distributivi degli edifici, Politecnico di Milano, Archivio Massimo Fortis, Milano.



5. L'anfiteatro di Arles in un'incisione del 1686, in Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova 1966.

e le separazioni tra gli ambienti garantite da tessuti, assume il ruolo che aveva avuto, nelle precedenti ricerche di Rossi, la veduta dell'anfiteatro di Arles durante il Medioevo (figg. 4-5), trasformato in unità residenziale. Il tipo dell'*insula* assume quindi il valore di prototipo dalla natura, allo stesso tempo ordinaria, nella sua diffusione nella città, e straordinaria, nel suo modificarsi nel tempo per un costume di vita per individui isolati oppure riuniti in gruppi.

Attraverso la pianta della Casa dei dipinti e la denominazione di «casa-monumento», Rossi chiarisce come l'*insula* abbia dei tratti analoghi a quelli degli enormi monumenti storici diventati, con una trasformazione inversa rispetto a quella dell'*insula*, ora mercato ora campo di calcio ora quartiere residenziale, e dunque altre declinazioni di «architettura-città» in forma di «gusci» capaci di far intravedere un'alternativa alla struttura urbana contemporanea: invece della sovrapposizione di tessuto e monumenti, una composizione di grandiose e unitarie «architetture-città». «Bisognerà allora costruire monumenti per la residenza?»,⁴⁴ si chiede retoricamente Rossi facendo intravedere la direzione per la fondazione di tipi in forma di «automonumenti».⁴⁵ Non a caso, della «casa-monumento» dell'*insula* Rossi non discute mai dell'organizzazione dei singoli alloggi. Tutto il suo valore è riconosciuto alla sua «flessibilità massima»⁴⁶ e quindi alle libertà che garantisce agli individui e alla collettività tanto nella costruzione di nuove relazioni quanto nella messa a punto di nuove configurazioni interne. I cambiamenti sociali nella composizione delle famiglie, che pure Rossi evidenzia alla fine degli anni Sessanta, sono all'origine di trasformazioni sostanziali non del tipo ma dell'alloggio, poiché per lui non esiste alcuna possibilità di «invenzione tipologica»,⁴⁷ arrivando in questo modo a trovare una diretta corrispondenza tra la sua ricerca sul tipo e la sua architettura ostinata di forme sempre uguali eppure sempre diverse nel loro accogliere funzioni che cambiano di progetto in progetto.

La forma tipologica per un nuovo razionalismo

«Le ricerche compiute in archeologia e il metodo di questa scienza ci offrono criteri di sicurezza. Non si tratta quindi di riassumere quei risultati ma di vedere come utilizzare quei risultati», scrive Rossi illustrando come l'archeologia contribuisca alla costruzione di una teoria dell'architettura e della città.⁴⁸ L'archeologia viene quindi elevata da Rossi a disciplina imprescindibile per l'architettura al punto da riconoscere tra di esse una profonda affinità, nell'analogo obiettivo di costruire edifici e città con dati e materiali fissi, ma con un elevato grado di fantasia e invenzione.⁴⁹ «Certo su di me l'oggetto [...] archeologico ha una influenza enorme [...]», scrive Rossi, «per la carica che possiede in sé; insomma per la sua disponibilità fantastica e scientifica».⁵⁰

Dalla scoperta della permanenza dell'*insula*, Rossi sviluppa un vocabolario specifico che possa illustrare concetti e contenuti già attraverso l'uso di particolari denominazioni. Del resto, che una nuova teoria dell'architettura e della città richiedesse un nuovo vocabolario era stato chiarito da Rossi sin dal 1963, quando aveva intrapreso la stesura di un libro di urbanistica, quello che sarebbe poi diventato *L'Architettura della città*.⁵¹ Nella ricerca del CNR decide quindi di sostituire la denominazione di «tipo» con quella inedita di «forma tipologica». Si tratta, questa, di una scelta essenziale che declina il «tipo» ad aggettivo del sostantivo «forma», conferendo tutta la preminenza dell'interpretazione della casa proprio alla forma e superando le vaghe definizioni contenute nelle precedenti ricerche.⁵² Se si considera quanto dichiarato da Rossi ne *L'Architettura della città* a proposito della forma quale invariante urbana, allora è possibile comprendere la portata concettuale

della denominazione di «forma tipologica»: essa si riferisce a ciò che nella città persiste quale costante delle varie civiltà al punto da diventare un loro «manifesto», come se quella «forma tipologica» diventasse ormai una «forma tipica» di un «organismo sociale». ⁵³ Grazie a questa precisazione linguistica, Rossi riesce ad andare oltre l'astrazione che aveva accompagnato le disquisizioni teoriche sul tipo compiute nell'ambito dell'insegnamento presso lo IUAV, ⁵⁴ conferendo al tipo la consistenza di un «fatto»: un elemento fisico dotato di una propria «autonomia formale» al punto da diventare indipendente dalla divisione del suolo e negare quindi l'assunto teorico di Jean Tricart, che lo stesso Rossi aveva già fatto proprio, secondo il quale la «divisione del suolo esprime la lotta di classe». ⁵⁵ È questa la direzione perseguita anche da Aymonino quando, nel 1970, definisce il tipo «formale» e persino «indipendente». ⁵⁶

La «forma tipologica» dell'*insula* fornisce indicazioni illuminanti a Rossi per la sua stessa etimologia che contiene precisazioni formali (l'isola come luogo isolato) ed economiche (l'isola come unità catastale). «L'isola circondata da terreno libero è la capanna nella prima rudimentale unità», spiega costruendo un inedito rimando alla presunta origine dell'architettura. ⁵⁷ È come se la capanna-riparo-tempio abbia preso, nelle riflessioni di Rossi sull'*insula*, la consistenza di una parcella catastale elementare, elevata a forma originaria del piano della città in uno nuovo *Essai sur l'architecture* a vocazione urbana. Nel richiamo all'origine ideale dell'architettura della città nella capanna-*insula* sono da riconoscere i tratti essenziali del tipo: forma primeva e primitiva che contiene e anticipa ogni altra forma – «non vi sarà più nulla da aggiungere», aveva scritto Laugier preannunciando l'impossibilità d'invenzione tipologica rossiana; massima espressione della «casa monumento» capace di trasformarsi in potenza, come nella storia raccontata dai teorici dell'architettura, da riparo temporaneo a permanenza monumentale, e declinando quindi il concetto di «guscio» verso quello di «capanna». La «forma tipologica» diventa l'alternativa al «tipo edilizio» per negare la sua riduzione a una semplice categoria di edificio, con la sua funzione, la sua distribuzione e il suo numero di letti così come definito dai manuali, e proporre invece il suo innalzamento a parte fondativa della città: un «frammento» di superficie delimitato dall'*ambitus* su cui è eretto il «manifesto» di una civiltà sotto le mentite spoglie di un'architettura. Non a caso negli appunti e nei testi di Rossi le parole «vita» e «vivere» sono ripetute più volte come se tutto il valore della «forma tipologica» fosse proprio condensato nel suo essere la «capanna» ideale di un'intera civiltà. Diventa quindi chiara tutta la distanza concettuale tra la «forma tipologica» e il tipo così come era stato delineato da uno dei riferimenti che Rossi più aveva studiato nel corso della ricerca su *L'Architettura della città*: Saverio Muratori che aveva negato qualsiasi carattere individuale al tipo. ⁵⁸ «Fare della casa del singolo, il palazzo per tutti», aveva spiegato Calza che sempre utilizzerà, come denominazione dell'*insula*, quella che meglio esplicita la sua essenza di casa collettiva: un «caseggiato». ⁵⁹

Nel suo essere allo stesso tempo principio fondativo del piano della città e manifesto di civiltà, Rossi riconosce la «forma tipologica» come un «Grundkonzept» dell'architettura. ⁶⁰ In questa denominazione, messa a punto sullo sfondo del suo insegnamento a Zurigo, Rossi condensa l'idea di «concetto base» impossibile da trascendere, poiché la «forma tipologica» è un «Innere Form» e persino una «legge», ⁶¹ che si ritrova in ogni costruzione al punto da diventare una forma universale, secondo una linea interpretativa che prosegue e approfondisce quella indicata da Giulio Carlo Argan quando aveva definito il tipo come «forma-base comune». ⁶² Il ricondurre la «forma tipologica» a un concetto è l'operazione teorica decisiva che fornisce al tipo un'importanza al di là della sua consistenza fisica, che pure interessa Rossi, dimostrando come la sua persistenza appartenga al campo delle idee e conferendole in questo modo un ruolo ancora più importante rispetto a quello

dei monumenti. Con le varie declinazioni terminologiche offerte, Rossi definisce un vocabolario che è quello da utilizzare in qualsiasi ricerca per evitare le svariate denominazioni di 'tipo', 'casa', 'residenza' e 'abitazione', ma anche quello da mettere in pratica in qualsiasi progetto, facendo coincidere il lemma con la forma e la lingua con l'architettura e delineando quindi le 'parole dell'architettura'. I celati destinatari dei suoi sforzi linguistici sono quindi gli architetti contemporanei, ovvero coloro che, secondo Rossi, evitando di compiere la scelta tipologica cadono nella concezione di volumi anonimi o «container», secondo le denominazioni dell'epoca.⁶³

Infine, la denominazione di «forma tipologica» permette a Rossi di precisare la relazione tra tipologia e morfologia, combinandole in un'unica potente denominazione. È proprio quella stessa denominazione a suggerire il superamento della rigida contrapposizione tra studio delle forme e catalogazione dei tipi attraverso una nuova unità che pone le basi per quello che Rossi riconosce come un vero e proprio processo compositivo da diffondere nel quadro del suo insegnamento: la concezione del progetto come «forma razionale». A quarant'anni di distanza dalle varie definizioni usate da Piacentini, Pagano, Boëthius, Lugli e Calza, il concetto di 'razionalità' torna a essere nuovamente posto da Rossi al centro dei dibattiti. Quello che gli interessa non è l'organizzazione logica degli spazi, né le loro proporzioni equilibrate e neppure la standardizzazione dell'*insula* in cui Lugli, Calza e Boëthius avevano riconosciuto la razionalità del caseggiato romano. La sua è una denominazione complessa che si riferisce a due aspetti: razionale è la forma che garantisce la diretta corrispondenza tra architettura e società e tra architettura e città. Quello che Rossi delinea è un'identità di significato tra tipo e razionalità, come se la razionalità appartenesse all'essenza del tipo, come se la «forma razionale» non fosse altro che un sinonimo di «forma tipologica», infine come se la razionalità non potesse non coinvolgere la collettività di individui di una determinata epoca. Rossi definisce un particolare genere di razionalismo che nel suo essere una risposta concreta ai bisogni di una società e suo rispecchiamento sconfina in un realismo di ascendenza socialista. «Ho sempre pensato se il razionalismo non fosse l'altra faccia e si identificasse con il realismo in architettura»,⁶⁴ spiega. Infine, nel suo combinarsi con questioni sociali, quel razionalismo si declina nei termini di un nuovo classicismo, così come Rossi lo aveva definito alla metà degli anni Cinquanta,⁶⁵ a dimostrare il tentativo di tratteggiare i lineamenti dell'architettura del Dopoguerra e della post-modernità nel solco della continuità storica: espressione di valori atemporali e permanenza di forme capace di elevarsi, nell'instabilità del secondo Novecento, ad artefatto fisso. Se si volesse seguire la linea di pensiero di Rossi, nell'equazione tra architettura e collettività per la definizione di razionalità, sarebbe da evocare un ultimo componente che, sebbene tacito, sembra in realtà il più decisivo perché sottende in sé tutti gli altri: il tempo. La forma «tipologica-razionale» resiste al tempo facendo fronte alle mutevoli esigenze delle varie generazioni in virtù della sua ampia adattabilità e diventando, in quanto concetto, immateriale. Il tipo «non ha storia», spiega nel 1968 andando oltre le varie declinazioni di modernità proposte da Pagano e Calza a proposito dell'*insula*.⁶⁶

Studi per un'insula

Se si accetta l'ipotesi secondo la quale, per Rossi, il lemma coincide con la forma e la lingua con l'architettura, allora tracce delle riflessioni sulla «forma tipologica» dell'*insula* dovrebbero ritrovarsi, oltre che nelle ricerche di Rossi, anche nei suoi progetti. È lui stesso a fornirne indicazione nel 1970, nello stesso periodo in cui è impegnato nello studio della «forma tipolo-



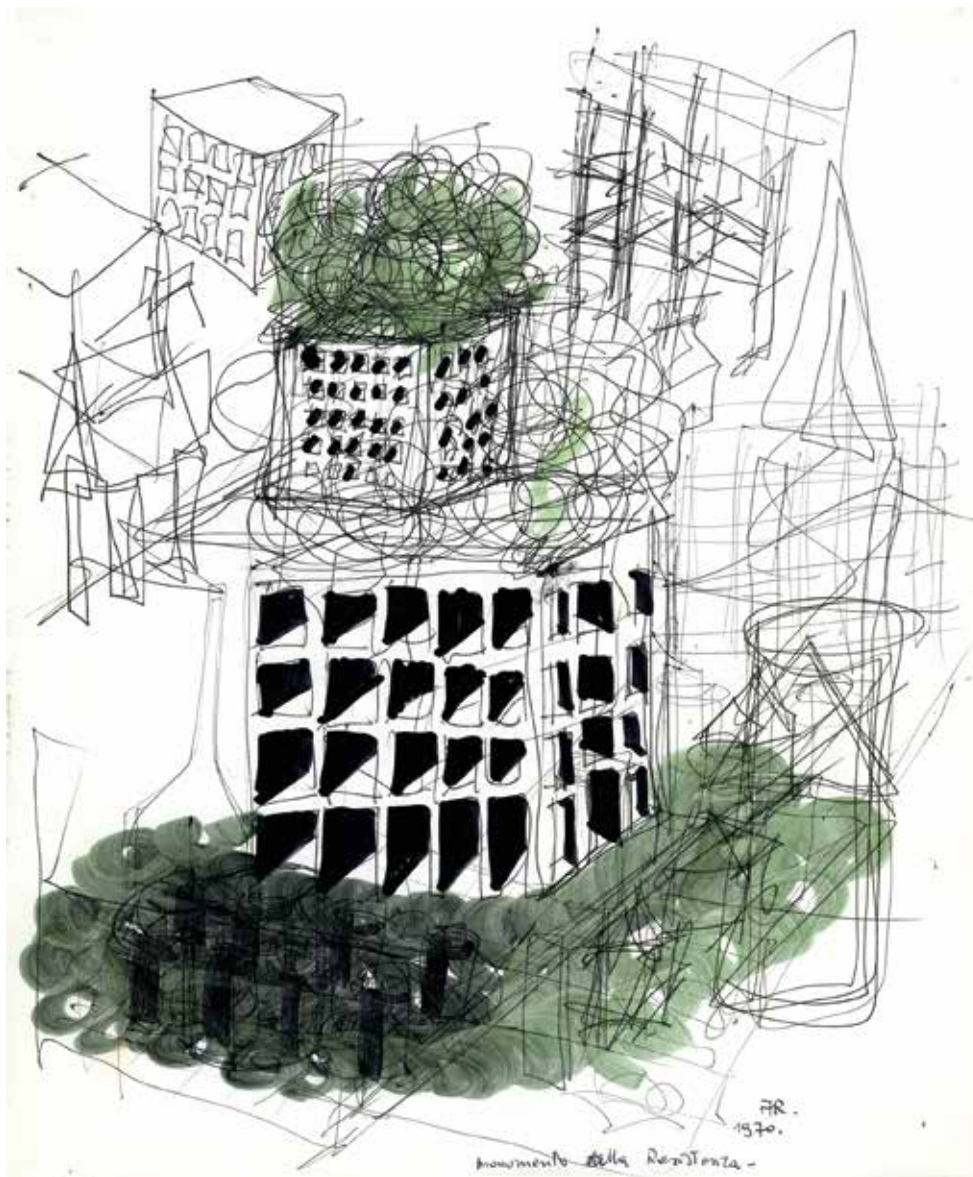
6. Aldo Rossi, Luca Meda, *Allestimento nel parco per la XIII Triennale di Milano*, 1964, collezione privata. © The Estate of Aldo Rossi. All rights reserved 2025 / Bridgeman Images, © Eredi Luca Meda.

gica», quando in un articolo dedicato ai progetti per i quartieri San Rocco (1966) e Gallarate (1969-1973) rilegge l'allestimento realizzato con Luca Meda nei giardini della XIII Triennale di Milano (1964) come una «sezione archeologica [...] delle antiche abitazioni».⁶⁷ Quello che era nato come un ideogramma della lottizzazione dei centri urbani⁶⁸ viene declinato, alla luce dello studio dell'*insula*, come il frammento residenziale di una città antica, non nella sua configurazione originaria come quella che gli architetti romani avevano proposto tra gli anni Venti e Trenta per l'Istituto Case Popolari, ma in quella scavata e riportata alla luce dagli archeologi, incompleta e in forma di «coccio». Senza mai cadere nell'evocazione pittoresca della rovina (cruciale è la scelta dei materiali e il loro trattamento, nel passaggio dai più

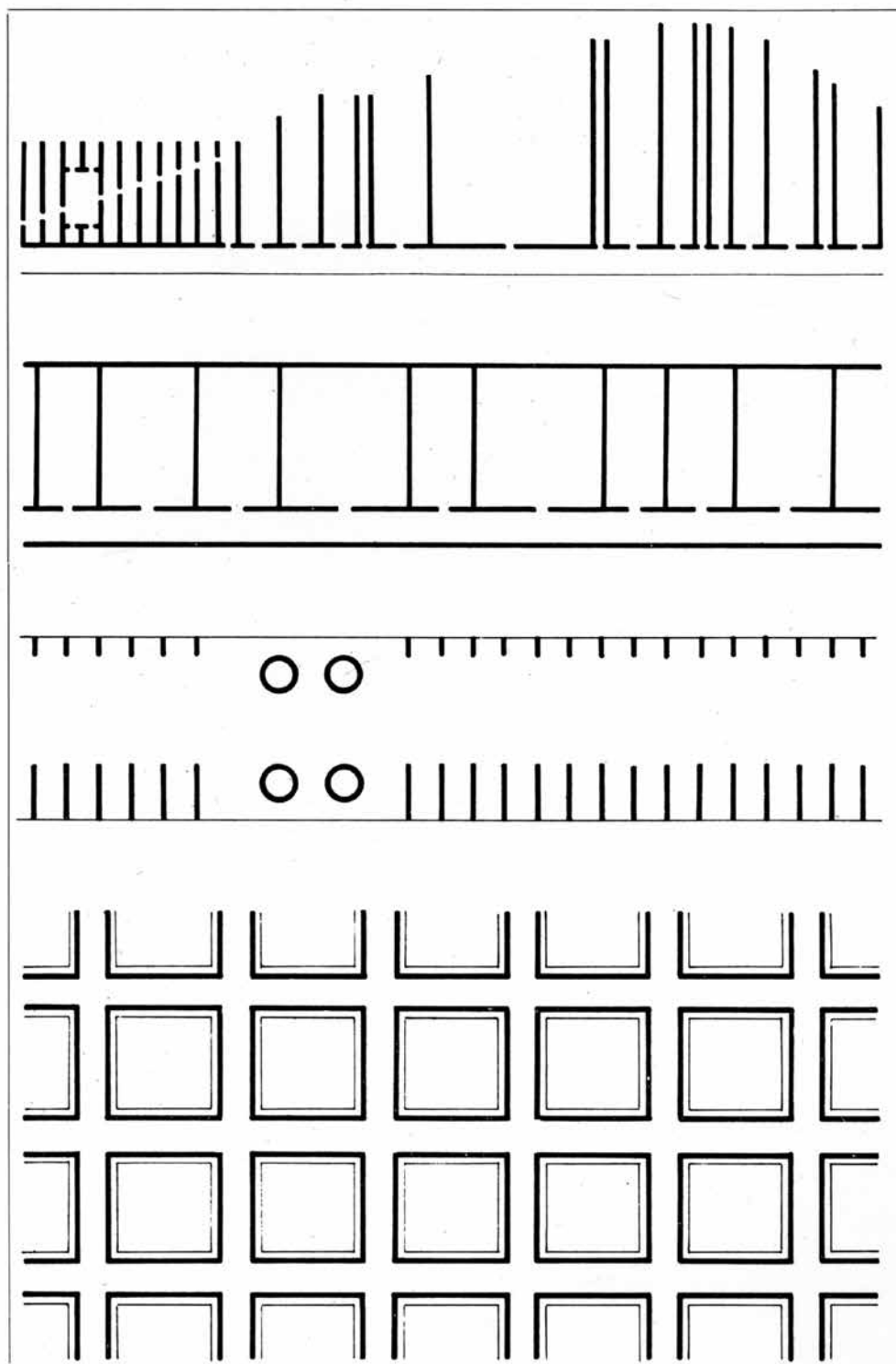


7. Guido Calza, *Le origini latine dell'abitazione moderna*, in «Architettura e arti decorative», 3, settembre-ottobre 1923, p. 16.

letterari mattoni della prima proposta a una struttura tubolare coperta da lastre di popolit a creare la forma di muri dalla veste ancestrale), il sistema di muri infranti che delimitano, senza chiuderle, le *tabernae* delle ideali *insulae* del giardino della Triennale sono le 'parole dell'architettura' che tracciano il segno della persistenza del piano. Sono i frammenti che immergono i visitatori in un'atmosfera resa ineffabile dal tempo: «al di sopra dei muri sorgono le cime degli alberi»,⁶⁹ scrive Rossi costruendo un'analogia tra il giardino della Triennale e i parchi archeologici visitati o visti in fotografia, e indicando anche la traiettoria dei suoi progetti futuri da cui immagina far sorgere altri alberi per trasformare case in monumenti alla resistenza al tempo (figg. 6-8). Quei muri infine rifuggono qualsiasi riduzione distributiva evitando di indicare le destinazioni funzionali degli spazi che delimitano (solo i metri quadrati sono segnalati) per alludere a «uno schema, [...] una idea, [...] un riferimento»,⁷⁰ in sintesi quella «forma razionale», e quindi realista, neo-classica e a-storica, che si ritrova nelle stesse piante dei progetti per San Rocco e Gallarate, come Rossi stesso intende evidenziare quando le pubblica insieme a quella dell'allestimento della Triennale, una accanto all'altra (fig. 9): *Schemi tipologici* dotati di un così elevato grado di astrazione da arrivare a suggerire l'idea di un'architettura che definisce stanze vuote per la creatività delle persone e organizzazioni urbane per l'incontro tra il pubblico e il privato. Gli *Schemi* mettono quindi in scena il potenziale di una



8. Aldo Rossi, *Monumento alla resistenza*, 1970, collezione privata. © The Estate of Aldo Rossi. All rights reserved 2025 / Bridgeman Images.

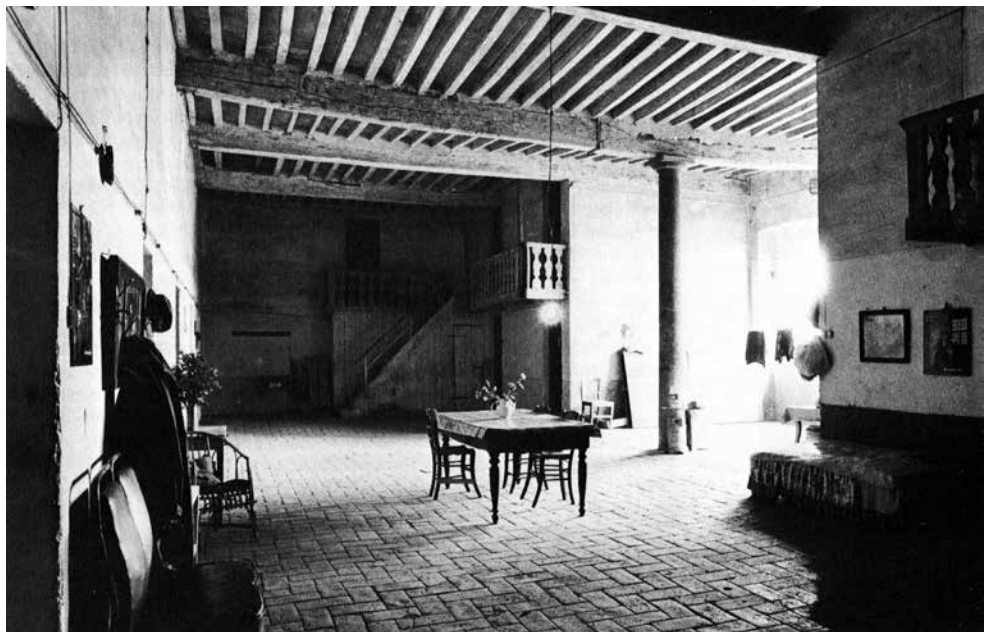


9. Schemi tipologici di tre progetti: Triennale Milano 1964; Gallarate 1969; San Rocco 1966, in Aldo Rossi, *Due progetti di abitazione*, in «Lotus international», 7, 1970, p. 62.

struttura di muri che protegge dall'esterno e crea libertà all'interno, e l'essenza dell'alloggio nella società della liberazione post Sessantotto – quella di una superficie abitativa indeterminata che troverà un'altra emblematica raffigurazione qualche anno più tardi, nella fotografia pubblicata da Rossi a corredo della sua autobiografia, di un'ampia stanza con un tavolo da pranzo, qualche sedia e un letto (fig. 10).⁷¹ Infine quegli *Schemi* diventano la dimostrazione sintetica del significato della «forma tipologica» secondo la visione di Rossi: il «Grundkonzept» in cui impiantare le fondamenta di un progetto di architettura della città dalle declinazioni diverse per necessità individuali e collettive sempre diverse. «All'unità-famiglia bisogna sostituire il gruppo [...]. Il nuovo modo di socializzare su una scala diversa da

quella tradizionale implica dei cambiamenti nella costruzione dell'appartamento», scrive Rossi qualche mese prima della pubblicazione degli *Schemi*.⁷² Alla luce della loro derivazione archeologica, le «forme tipologiche» di San Rocco e Gallarate diventano altri discendenti della genealogia di «isole» che Rossi aveva tratteggiato dall'*insula* all'Unité d'habitation di Le Corbusier – «unità residenziale» è proprio una definizione usata per San Rocco.⁷³ Il Gallarate potrebbe persino essere visto come una reinterpretazione diretta non tanto delle case di ringhiera milanesi ma proprio del loro progenitore dell'antichità romana nella presenza sia di ballatoi sia di un piano terra aperto alla cittadinanza. Del resto, la strada della reinterpretazione dell'antichità romana era stata già perseguita negli anni Trenta, proprio a Milano, nella Casa Feltrinelli da Belgiojoso, membro di uno dei gruppi più ammirati da Rossi: BBPR.

Una volta rivelata l'origine dello «schema» di muri nella «sezione archeologica [...] delle antiche abitazioni» diventa chiara la ragione per cui Rossi propone quella stessa «idea» nei suoi progetti degli anni Settanta. Al di là di qualsiasi disquisizione sull'ostinazione rossiana, quei progetti sono concepiti per diventare delle nuove «capanne», gli atti ri-fondativi della città del secondo Dopoguerra, al fine di garantire la sua continuità storica e contribuire alla costruzione razionale del territorio. Sono i «cocci» di una storia collettiva che un individuo, nella figura di architetto-archeologo, ricompone a partire da una struttura che non può più essere quella dell'ossatura novecentesca, ma quella muraria da rilievo archeologico - *I due archeologi* è proprio la statua di De Chirico che Rossi propone di disporre nella piazza di uno dei suoi «cocci», il Municipio di Muggiò (1972). Sono infine le isole che permettono l'edificazione di una nuova collettività dopo il dramma del regime e della guerra. L'ultimo capitolo della narrazione di Rossi incentrata sull'*insula* è da rintracciare in una serie di disegni, datati dicembre 1977 e intitolati *Studi per un'insula* (fig. 11).⁷⁴ Svincolato dalle costrizioni materiali, strutturali e formali del progetto di architettura, nei disegni Rossi trasforma la «forma tipologica» in una ambientazione filmica analoga a quella ammirata nel *Fellini Satyricon* per rivelare la vita in potenza della grandiosa «capanna» romana. Tutta l'attenzione di Rossi si concentra sui ballatoi perché essi sono la concretizzazione del movimento delle persone e quindi la forma riassuntiva di fissità e variabilità, individualità e collettività, rivelando infine come tutto il valore dell'architettura risieda proprio nella sua capacità di diventare il fondale del fluire della vita in tutte le sue varie fasi, dalle sue difficoltà (le



10. Casa di campagna nei pressi di Parma, in Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, MIT Press, Cambridge (MA) 1981, p. 79.



11. Aldo Rossi, *Studio per un'insula*, 1977, collezione privata. © The Estate of Aldo Rossi. All rights reserved 2025 / Bridgeman Images.

cavità nere) alle ascensioni (le connessioni verticali). L'*insula* viene quindi essa stessa trasfigurata in percorso, nella forma regolare di barre parallele, senza persone per evitare di indicare uno specifico uso e lasciare loro invece la libertà di appropriarsene. Nella sua configurazione di percorso, l'*insula* di Rossi indica una direzione per l'architettura contemporanea per un progetto che, senza nostalgia, sorge sui «cocci» di una storia collettiva, trasfigurati alla luce di sempre nuove necessità per diventare persino irriconoscibili.⁷⁵ È questo l'insegnamento che Rossi ha derivato dallo studio sull'*insula* fornendo un'alternativa a quell'*Urban Villa* che proprio nel corso del 1977 Oswald Mathias Ungers eleva a riferimento decisivo per la costruzione della città.⁷⁶

Note

¹ Questo articolo si iscrive nel quadro del progetto OSTIUM, finanziato dall'ARC dell'UCLouvain, ed è il frutto di un lavoro a quattro mani: i capitoli 1 e 2 sono redatti da Anna Saviano; i capitoli 3 e 4 da Beatrice Lampariello.

² V. Kockel, *Il palazzo per tutti. La scoperta ad Ostia dell'antica casa di affitto e la sua influenza sull'architettura della Roma fascista*, in «Confronto», 5, 2005, p. 54.

³ Cfr., tra gli altri, L. Ortelli, Erik Gunnar Asplund e il Mediterraneo, in S. Maffioletti, a cura di, *Pietre mediterranee*, Lybra Immagine, Milano 1999, pp. 14-35; G. Gresleri, *Le Corbusier a Pompei*, in «Parametro», 261, 2006, pp. 62-67; M. Bonaiti, *Pompei, Roma e l'Antico: Louis I. Kahn e l'inesauribile "fonte"*, in «Parametro», 261, 2006, pp. 68-73; G. Ponti, *Una villa alla pompeiana*, in «Domus», 79, 1934, pp. 16-19; G. Pagano, *Architettura moderna di venti secoli fa*, in «Casabella», 47, 1931, pp. 14-19.

⁴ A. De Marchi, *Ricerche intorno alle insulae o case a pigione di Roma antica*, Tipografia Bernardoni di Rebeschini, Milano 1891.

⁵ A. Saviano, *Ostia Ri-Vista*, in *Beyond the gaze*, atti del convegno (Università degli Stu-

di di Ferrara, 13-16 settembre 2023), AISU international, Torino 2025, pp. 569-581.

⁶ M. Piacentini, *Prima internazionale architettonica*, in «Architettura e arti decorative», 12, 1928, p. 584.

⁷ Pagano, *Architettura moderna di venti secoli fa* cit., p. 16.

⁸ Cfr. S. Benedetti, a cura di, *Forme dell'abitare a Roma. Echi dell'antico nell'architettura del primo Novecento*, Gangemi, Roma 2023; e L. Barbiano di Belgiojoso, *Carattere di un nuovo edificio d'abitazione in costruzione a Milano*, in «Domus», 90, 1935, pp. 8-11.

⁹ Gruppo 7, *Architettura I*, in «Rassegna Italiana», XVIII, dicembre 1926, p. 849.

¹⁰ A. Boëthius, *Appunti sul carattere razionale e sull'importanza dell'architettura domestica di Roma imperiale*, in *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara raccolti in occasione del suo LXX anno*, Tipografia del Senato del Dott. G. Bardi, Roma 1937, pp. 21-32; G. Lugli, *Aspetti urbanistici di Roma antica*, in «Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XIII, 1937, pp. 73-98; id., *Il valore topografico e giuridico dell'insula in Roma antica*, in

«Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XVIII, 1941, pp. 191-208; G. Calza, *Contributi alla storia dell'edilizia imperiale romana. Le case ostiensi a cortile porticato*, in «Palladio», 5, 1941, pp. 1-33.

¹¹ G. Calza, *La rivelazione di Ostia*, in «Corriere della Sera», 11 ottobre 1938, p. 3.

¹² A. Rossi, *Quaderno azzurro*, 2, 26 novembre 1968, in F. Dal Co, a cura di, *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, Electa / The Getty Research Institute, Milano / Los Angeles 1999.

¹³ ARCHIVIO PRIVATO ALDO ROSSI (d'ora in poi APAR), *Abitazione. Casa romana*, quaderno di A. Rossi, marzo 1969 - luglio 1970.

¹⁴ ARCHIVIO MUSEO NAZIONALE DELLE ARTI DEL XXI SECOLO, Roma (d'ora in poi MAXXI), b. AR 39, AR-ADSC/44, *Temi emergenti dello studio della casa romana*, p. 1.

¹⁵ APAR, *Abitazione. Casa romana* cit.

¹⁶ A. Rossi, *L'Architettura della città*, Marsilio Editori, Padova 1966.

¹⁷ MAXXI, AR-Personali, 115/51, Protocollo 27, *Ricerca CNR. Il saggio è immaginato in una raccolta di scritti intitolata La città analoga*. A. Rossi, *Quaderno azzurro*, 4, 30 dicembre 1970, in Dal Co, *Aldo Rossi. I quaderni azzurri* cit.

¹⁸ Sino a oggi le ricerche si sono concentrate sulla prima fase di studio del concetto di tipo, dalla fine degli anni Cinquanta alla metà degli anni Sessanta. Cfr., tra gli altri, V. Savi, *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli, Milano 1976; R. Nicolini, *Architettura e tipo*, in «Controspazio», 2, 1976, pp. 96-97; P.V. Aureli, *The Difficult Whole: Typology and the Singularity of the Urban Event in Aldo Rossi's Early Theoretical Work, 1953-1964*, in «Log», 9, inverno-primavera 2007, pp. 39-61.

¹⁹ In ordine cronologico: De Marchi, *Ricerche intorno alle insulae o case a pignone di Roma antica* cit.; A. Grenier, *Habitations gauloises et villas latines dans la cité des mediomatrices*, Ed. Honoré Champion, Parigi 1906; G. Calza, *La statistica delle abitazioni e il calcolo della popolazione in Roma imperiale*, in «Rendiconti della Regia Accademia dei Lincei», XXVI, 18 febbraio 1917, pp. 1-30; G. Calza, *Le origini latine dell'abitazione moderna*, in «Architettura e arti decorative», 3, settembre-ottobre 1923, pp. 3-18, 49-63; G. Caraci, *Le corti lombarde e l'origine della "corte"*, in «Memorie della Reale Società Geografica Italiana», XVII, 1932, pp. 26-72; Boëthius, *Appunti sul carattere razionale e sull'importanza dell'architettura domestica di Roma imperiale* cit.; R.C. Carrington, *Pompei*, Payot, Parigi 1937; Lugli, *Aspetti urbanistici di Roma antica* cit.; id., *Il valore topografico e giuridico dell'insula in Roma antica* cit.; Calza, *Contributi alla storia dell'edilizia imperiale romana* cit.; L. Homo, *Rome impériale et l'urbanisme dans l'antiquité*, Albert Michel, Parigi 1951; R. Martin, *L'urbanisme dans la Grèce Antique*, Picard, Parigi 1956; A. Boëthius, *The old Etruscan town, in Classical, Medieval and Renaissance Studies*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1964.

²⁰ MAXXI, b. AR 39, AR-ADSC/44, *Temi emergenti dello studio della casa romana* cit., pp. 8-13.

²¹ Rossi, *L'Architettura della città* cit., p. 17.

²² APAR, *Abitazione. Casa romana* cit.

²³ ARCHIVIO MASSIMO FORTIS, Milano (d'ora in poi AMF), Calza, *Contributi alla storia dell'edilizia imperiale romana* cit. in *Ricerca sulle tipologie residenziali. Le insulae ostiensi, 1969-1970*, estratto di una *Tavola esemplificativa* elaborata per il corso di Caratteri distributivi degli edifici, Politecnico di Milano.

²⁴ MAXXI, b. AR 17, AR-CORR/18, lettera di A. Rossi a E. Bonfanti, 3 gennaio 1971.

²⁵ A. Rossi, *Architettura per i musei*, in *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari 1968, p. 130.

²⁶ MAXXI, b. AR 39, AR-ADSC/44, *Attilio De Marchi. Ricerche intorno alle insulae o case a pignone di Roma antica*, p. 1.

²⁷ W. Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Suhrkamp, Francoforte 1950. La denominazione è usata da Rossi nel lungometraggio *Ornamento e delitto* (1973).

²⁸ A. Rossi, *Quaderno azzurro*, 26, 11 novembre 1979, in Dal Co, *Aldo Rossi. I quaderni azzurri* cit.

²⁹ A. Rossi, *Quaderno azzurro*, 20, 19 luglio - ottobre 1976, in Dal Co, *Aldo Rossi. I quaderni azzurri* cit.

³⁰ A. Rossi, *Quaderno azzurro*, 2, 29 dicembre 1969, in Dal Co, *Aldo Rossi. I quaderni azzurri* cit. Si veda anche B. Lampariello, *Rossi's Drawing*, in *Aldo Rossi. Insulae, Tchoban Foundation*, Berlino 2023, pp. 92-115.

³¹ Si veda quanto Fellini spiega in D. Zanelli, *Fellini Satyricon*, Cappelli Editore, Bologna 1969, pp. 21, 68. Il libro era conservato nella biblioteca personale di Rossi, presso la sua casa a Ghiffa.

³² APAR, *Abitazione. Casa romana* cit.

³³ A. Rossi, *Mostra Internazionale d'Architettura. Architettura-città*, in «Casabella», 385, gennaio 1974, pp. 20-21.

³⁴ ARCHIVIO GETTY RESEARCH INSTITUTE, Los Angeles (d'ora in poi AGRI), box 1/ 31, *Lezione 6*, 11 maggio 1967, p. 12.

³⁵ Rossi, *L'Architettura della città* cit., p. 41.

³⁶ C. Spangaro, a cura di, *Aldo Rossi Design, 1960-1997*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2022.

³⁷ MAXXI, b. AR 39, AR-ADSC/44, *Axel Boëthius, Appunti sul carattere razionale e sull'importanza dell'architettura domestica di Roma imperiale* (1936), p. 2.

³⁸ *Ibidem*, p. 1.

³⁹ MAXXI, b. AR 39, AR-ADSC/44, *Giuseppe Lugli, Aspetti Urbanistici di Roma Antica* (1937). Il valore topografico e giuridico dell'insula in Roma antica (1940), p. 2.

⁴⁰ MAXXI, b. AR 39, AR-ADSC/44, *Roland Martin, L'urbanisme dans la Grèce Antique*, pp. 1-4.

⁴¹ MAXXI, b. AR 39, AR-ADSC/44, *Axel Boëthius* cit., p. 2.

⁴² MAXXI, b. AR 39, AR-ADSC/44, *Guido Calza, Le origini latine dell'abitazione moderna*, p. 1.

⁴³ A. Rossi, *Due progetti di abitazione*, in «Lotus international», 7, 1970, pp. 62-85.

⁴⁴ APAR, *Abitazione. Casa romana* cit.

⁴⁵ Per l'«automonumento», cfr. R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for*

Manhattan, The Monacelli Press, New York 1978, p. 100.

⁴⁶ Rossi, *Quaderno azzurro*, 15, 4 febbraio - 6 ottobre 1973 cit.

⁴⁷ MAXXI, b. AR 36, AR-SCRITTI/95, 1969-1970, p. 2.

⁴⁸ APAR, *Abitazione. Casa romana* cit.

⁴⁹ A. Rossi, *Quaderno azzurro*, 14, 5 novembre - 31 dicembre 1972, in Dal Co, *Aldo Rossi. I quaderni azzurri* cit.

⁵⁰ MAXXI, b. AR 17, AR-CORR/13, lettera di A. Rossi a G. Polesello, 3 gennaio 1971.

⁵¹ AGRI, box 6/57, A. Rossi, *Manuale d'urbanistica*, giugno 1963, pp. 1-29.

⁵² Rossi, *L'Architettura della città* cit., p. 92.

⁵³ G. Calza, *Gli scavi recenti nell'abitato di Ostia*, in «Monumenti Antichi dei Lincei», XXVI, 1920, p. 353.

⁵⁴ *Aspetti e problemi della tipologia edilizia*, Cluva, Venezia 1964.

⁵⁵ «È stato detto molto lucidamente dal geografo sociale Tricart che l'analisi del contrasto nel disegno dei lotti conferma l'esistenza della lotta di classe», scrive Rossi in *Aspetti e problemi della tipologia edilizia* cit., p. 20. Nella ricerca sull'*insula*, invece, rileva che: «Non credo infatti che l'osservazione di Tricart [...] valga per il passaggio alla tipologia nonostante la stretta aderenza tra questi due fatti. Infatti nei suoi caratteri generali la tipologia si stacca dal suo legame con la divisione del suolo per acquistare una sua autonomia formale» (MAXXI, b. AR 36, AR-SCRITTI/95, 1969-1970 cit., p. 4).

⁵⁶ C. Aymonino, *Lo studio dei fenomeni urbani*, in *La città di Padova*, Officina, Roma 1970, pp. 26-27.

⁵⁷ MAXXI, b. AR 36, AR-SCRITTI/95, 1969-1970 cit., p. 2.

⁵⁸ S. Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1959.

⁵⁹ Calza, *Contributi alla storia dell'edilizia imperiale romana* cit., p. 31.

⁶⁰ Rossi, *Quaderno azzurro*, 15, 4 febbraio - 6 ottobre 1973 cit.

⁶¹ MAXXI, b. AR 36, AR-SCRITTI/95, 1969-1970 cit., p. 6.

⁶² G.C. Argan, *Sul concetto di tipologia architettonica*, in *Progetto e destino*, il Saggiatore, Roma 1965, pp. 75-81.

⁶³ Rossi, *Quaderno azzurro*, 15, 4 febbraio - 6 ottobre 1973 cit.

⁶⁴ AGRI, box 1/ 27, *Dibattito razionalismo 1*, Politecnico di Milano, 19 giugno 1970, p. 1.

⁶⁵ A. Rossi, *Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese*, in «Società», XII, 3 giugno 1956, pp. 474-493.

⁶⁶ MAXXI, b. AR 37, AR-ADSC/44, *Programma del Corso di Caratteri Distributivi degli Edifici*, Politecnico di Milano, 1966-1967.

⁶⁷ Rossi, *Due progetti di abitazione* cit., p. 64.

⁶⁸ B. Lampariello, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 182.

⁶⁹ Savi, *L'architettura di Aldo Rossi* cit., p. 70.

⁷⁰ Rossi, *Due progetti di abitazione* cit., p. 64.

⁷¹ A. Rossi, *A Scientific Autobiography*, MIT Press, Cambridge (MA) 1981, p. 79.

⁷² Rossi, *Quaderno azzurro*, 2, 29 dicembre 1969 cit.

⁷³ APAR, A. Rossi, G. Grassi, *Unità residenziale S. Rocco. Relazione*, 1966, pp. 1-9.

⁷⁴ Su questi disegni si veda anche Lampariello, *Rossi's Drawing* cit.

⁷⁵ «È proprio degli stolti [...] ricominciare sempre da capo. Si tratta piuttosto di misurare le nuove trasformazioni sulla nostra realtà di oggi», scrive Rossi citando Seneca. A. Rossi, *La città regione di Amburgo*, in «Casa-bella-Continuità», 270, dicembre 1962, p. 27.

⁷⁶ O.M. Ungers, H. Kollhof, A. Ovask, *The Urban Villa: A Multi-family Dwelling Type*, Cornell Summer Academy 77, Berlin 1977.

Sinossi

L'archeologia ha da sempre nutrito l'immaginario degli architetti, influenzando sulle loro riflessioni e i loro progetti. Nella seconda metà del Novecento essa diventa il riferimento fondamentale per l'avanzamento e la precisazione di una nuova teoria dell'architettura della città. Le scoperte di Guido Calza sul tipo dell'insula a Ostia e gli studi a esso dedicato diventano lo spunto per Aldo Rossi per la redazione di un progetto editoriale rimasto sino a oggi inedito. Condotta tra il 1968 e il 1970 a partire dalla scoperta della persistenza dell'insula nella storia urbana, lo studio approfondisce e chiarisce concetti e intuizioni relativi all'architettura della città. Attraverso documenti d'archivio, annotazioni e disegni mai considerati prima, questo articolo fa luce sulla definizione del tipo nell'opera di Rossi tra la fine degli anni Sessanta e la metà dei Settanta, ne illustra le varie denominazioni per precisarne forma e significato, infine ne rivela il ruolo di «fatto razionale» in grado di conciliare esigenze individuali e collettive. Alla luce dello studio sul tipo, l'insula è elevata da Rossi a «guscio» di vite di persone e «capanna» primeva e primitiva del piano della città.

Summary

Archaeology has always fuelled the imagination of architects, shaping their reflections and projects. In the second half of the twentieth century, it became a fundamental reference for

developing and refining a new theory of the architecture of the city. Guido Calza's discoveries regarding the insula in Ostia, together with the studies dedicated to it, served as the starting point for Aldo Rossi to conceive an editorial project, conducted between 1968 and 1970, that remains unpublished to this day. Stemming from the discovery of the insula's persistence in urban history, Rossi's study explores and clarifies concepts and intuitions related to the architecture of the city. Through archival documents, notes, and drawings that have never been previously examined, this article sheds light on Rossi's own definition of typology from the late 1960s to the mid-1970s. It investigates its various meanings to clarify its form and significance and reveals its role as a «rational fact» capable of combining individual and collective needs. In Rossi's interpretation, informed by his study of typology, the insula is elevated to the status of a «shell» of human life and a primordial «hut» of the urban plan.

The *Index of Jewish Art*, I: Iconographic Repertory and Ethnic Art

Ilia Rodov

Introduction: Index in the Center

This case study addresses an undertaking committed to an ethnically defined field of art history, the *Index of Jewish Art*. The *Index* was first envisioned by two experts in Hebrew illuminated manuscripts, Bezalel Narkiss (1926-2008) and Gabrielle Sed-Rajna (1927-2008), in Paris in 1968, begun as a pilot in 1971, and established as an institution by Narkiss in Jerusalem in 1974.¹ Narkiss acted as its manager, constant promoter, idea generator, and charismatic fundraiser during his subsequent academic career.²

The *Index*'s founders sought to amass photographs of as many artworks as possible which were thought to be Jewish (in either an ethnic or religious sense) and catalogue them.³ The systematically ordered collection was conceived as a beneficial source of empirical data, initial research, and a consolidating venue for researchers and educators dealing with the visual aspects of Jewish civilization. The birth of the *Index* was followed by the launching of the «Journal of Jewish Art» in 1974⁴ and opening the Center for Jewish Art (hereafter CJA) at the Hebrew University of Jerusalem in 1979.⁵ Despite their significantly broader scope of research, as well as the educational projects and scientific colloquia that went far beyond the issues of collection and classification of images, the «Journal» and CJA that evolved alongside the *Index* never strayed from their foundational focus on gathering images. The CJA conducted fieldwork to gather new data (fig. 1), catalogued it, and trained new staff members to maintain the *Index*.

In its role as a registry of artworks, the *Index of Jewish Art* now stands as a relatively modest and atypical representative among the numerous online inventories of national artistic heritage. The relation of artwork databases to



1. The CJA expedition at the Jewish cemetery in Busk, Ukraine (left to right: Bezalel Narkiss, Veniamin Lukin, Alexander Gersht, Boris Khaimovich, Sergey Kravtsov, and William Gross). Sergey Kravtsov's archives. Photograph: Dmitry Vilensky, 1991.

the geography of «national» or «religious» as applied to «heritage» differs significantly. For example, the Ministry of Culture of France maintains a cluster of databases, defined as a «tool serving knowledge of French heritage», which compiles data on artworks found in France.⁶ In contrast, the *Bildindex der Kunst und Architektur*, managed by the Philipps-Universität Marburg, omits any reference to «national art», despite containing visual resources from German collections and relating primarily to the artistic heritage across Germany and, to a lesser extent, to art across most European and a few non-European countries. Polish projects cover Polish religious heritage in the eastern lands of the former Polish-Lithuanian Commonwealth (beyond the borders of the contemporary Polish state) and in the communities of Polish emigrants to other countries.⁷ The *Jerusalem Index* is positioned as explicitly Jewish (I will delve into how it approaches this below), and spreads its interests over the Jewish diaspora around the world.⁸

One of many Jewish heritage databases,⁹ the *Index of Jewish Art* claims to be the world's largest repository of documentation of Jewish visual culture.¹⁰ The project has proved its viability, in contrast to a never-realized project aimed at establishing a Central Archives of Jewish Art in the Diaspora.¹¹ Aside from its current size, the *Jerusalem Index's* expansionist tendencies and its primary aim to serve as an art history tool are worthy of investigation. The half-century-long existence of the *Index of Jewish Art* experienced fluctuations of enthusiasm, support, and scholarly recognition. The elapsed time since the inception offers a historical distance for exploring the concepts that shaped the *Index* and CJA activities. It is noteworthy that many paradigms concerning visual arts, Jewish culture, and Israeli ideology have undergone essential changes in recent decades. A reassessment of this art history endeavor arises in response to ongoing inquiries surrounding globalization, national identities, diasporic communities, the inclusion of marginalized voices, and ethnically responsive discourses.¹² My focus is on the emergence and evolution of a historical project for preserving and classifying national heritage, with changing perspectives on the subject of Jewish art.¹³

Theory into Action

Bezalel Narkiss eagerly traced the demarcation lines of the discipline of Jewish art through the activities of the CJA and his academic teaching but invested only a modest effort to disseminate his theoretical statement in print. His programmatic paper initially appeared in Hebrew in a university periodical in 1965; its revised version was published in a translation in a Russian-language anthology thirty-seven years later.¹⁴ A shorter version of Narkiss's credo was published as an introduction to the album *Ingathering of the Nations* presenting the activities of the CJA, which was released in 1998 to commemorate the fiftieth anniversary of the State of Israel.¹⁵

The Hebrew article's title, «Does Jewish art exist?», may not deceive the reader. Narkiss posed the question as merely rhetorical and fervently advocated for the existence of Jewish artistic creativity by cataloguing its manifestations through millennia.¹⁶ His confidence was founded upon a comprehensive understanding of the state of the art, which he had been developing since his formative years. Bezalel Narkiss was born into the family of Mordecai Narkiss-Potasz (1898-1957), a historian of Jewish art and the director of the Jewish National Museum Bezalel (near the Bezalel Academy of Arts).¹⁷ Just like the Academy and Museum, Bezalel Narkiss was named after the biblical artist, Bezalel. After being asked by the Bezalel Museum to sift through his deceased father's papers, Bezalel immersed himself in the study of art history. Following that, he pursued his studies in the history of art at the Courtauld Institute and obtained his Ph.D. from the Warburg Institute in London.

It was challenging to reconcile European conceptions of national art with the Zionist notion of Jewish artistic legacy held by the Bezalel Museum. Ever since his youth, Bezalel Narkiss had adhered to the Hegelian paradigm of national art as a function of the national state, indigenous environment, and collective *Geist* of the people.¹⁸ However, the Hegelian model was not fully applicable to the Jews, who were dispersed and lacked their own state through the ages. Moreover, in Hegel's mind, the Jewish spirit was confined to the written word while lacking an innate propensity for visual arts. To adapt Hegel for the theory of Jewish art, Narkiss embraced the strategy proposed by Martin Buber, who in his speech at the Fifth Zionist Congress in 1901 acknowledged that a Jewish artistic prodigy could not emerge from alien soil in exile but would thrive in the emancipated society of the future Jewish state.¹⁹ In contrast to Buber's quasi-messianic futurist perspective, Narkiss was preoccupied with a retrospective viewpoint on Jewish art history adding remarks with a Marxist tone on the social and economic conditions. He claimed that since historical circumstances hampered the consolidation of a Jewish national art comparable to Chinese, Assyrian, or English traditions,²⁰ the diverse local artistic traditions that the Jews adapted during their long history should be now regarded as their respected part in world art history. However, Narkiss's true challenge was not defending the existence of Jewish art but defining its essence.²¹ Narkiss was incapable of accepting any form of racial prejudice that could be – and indeed was – fueled by Hegelian ethnic essentialism. Needless to say, the Jewish sensitivity to racist doctrines became even sharper in the aftermath of the Holocaust. Narkiss's interest was attracted by unfettering a Hegelian-tinged concept of national art from any ethnic dimension as proposed by Nikolaus Pevsner (1902-1983).²² In the early 1960s, during the years of Narkiss's scholarship in England, Nikolaus Pevsner was a renowned British scholar who delivered popular radio lectures on history of art and architecture for the BBC. The process of Pevsner's emancipation from conceptions of racial supremacy was idiosyncratic. A German-Jewish convert to Lutheranism, Pevsner credulously excused National-Socialism as promising progress to his native land, even after being expelled from his academic post in Germany on racial grounds and moving to England in 1933. His views of Nazi ideology obviously changed after he learned about the enactment of the Nuremberg Race Laws in 1935 and that his mother, who refused to leave Germany, had taken her own life to avoid being sent to a concentration camp.²³ From the early 1940s on, Pevsner investigated the national character of art of his new homeland, England, and adhered to the precedent set by Viennese art historian Dagobert Frei, whom he praised as being «absolutely free ... from any Nazi bias».²⁴ In his drive to investigate «what all works of art and architecture of one people have in common, at whatever time they may have been made», Pevsner's *The Englishness of English Art*²⁵ moved the focus from ethnicity to other aspects: first, the geography of art; second, the formal rendering; and finally, the narrative rhetoric of artworks. These categories could be applied to Jewish art to different extents. The geographic approach celebrated by Pevsner provided no help to Narkiss's contemplations of the art of a dispersed nation. The formal analysis apparently based on Heinrich Wölfflin's *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915)²⁶ led Pevsner to contend that a distinctly English characteristic of painting was its «specifically unsculptural, unplastic, cloudy or steamy treatment».²⁷ Narkiss acknowledged that specific Jewish communities or artistic circles may have shared stylistic characteristics – borrowed from the surroundings – in their artwork, but he rejected the notion of a coherent Jewish style that remained invariable throughout millennia.²⁸ As to the specifically national rhetoric of art, Pevsner generalized, for example, about the «English tendency to preach and to reform by art» and its primarily evocative rather than strictly aesthetic effort.²⁹ In his «Does Jewish art exist?», Narkiss delineated

the attributes of a modern Jew as melancholy and vulnerability, adopting an elevated perspective on the world along with venerating human life.³⁰ He did warn, though, that the national virtues cannot be bound to a single style. In other words, Narkiss admitted that the Jewish *Geist* failed to reveal itself in a consistent visual form.

While writing his article on Jewish art, Narkiss was torn between the Hegelian tenets, which he persisted in believing, and the empirical evidence that undermined the essentialist theory of art. A solution had been suggested by Cecil (Bezalel) Roth (1899-1970), a British Jewish historian of art and collector of Jewish historical objects,³¹ in his introduction to the first English edition of *Jewish Art* (1961), a pioneering comprehensive history of Jewish art from antiquity to his own time.³² Roth cut the Gordian knot by excluding the matter of «essence» of art from his account: «it is proposed then to describe in this volume the artistic achievements in every medium of Jews and persons of Jewish birth, from the earliest times down to the present day, together with objects and buildings of specific Jewish ritual use, whether their authorship was demonstrably Jewish or not».³³

Yet, what Narkiss presented as the direct Hebrew quotation of the above was in fact a paraphrase in which he reverted to an essentialist reference to 'spirit': «In the Introduction to the book *Jewish Art*, the editor Prof. C. B. Roth describes Jewish art in these words: "In the pages of this book, the term 'Jewish art' will include any work that grew out of the Jewish spiritual atmosphere and was created by Jews wherever they lived"».³⁴

Nevertheless, Narkiss concluded his article in largely keeping with Roth's approach by transforming the adjective «Jewish» into a possessive, «of Jews»: «It could be said in conclusion that the art of Jews exists rather than Jewish art».³⁵ After Roth's passing in 1970, Narkiss compiled a revised edition of *Jewish Art*,³⁶ and Roth's motto, «art created by and for Jews», became Narkiss's enduring definition of «Jewish art» in his academic lectures, public addresses, and collegial exchanges.

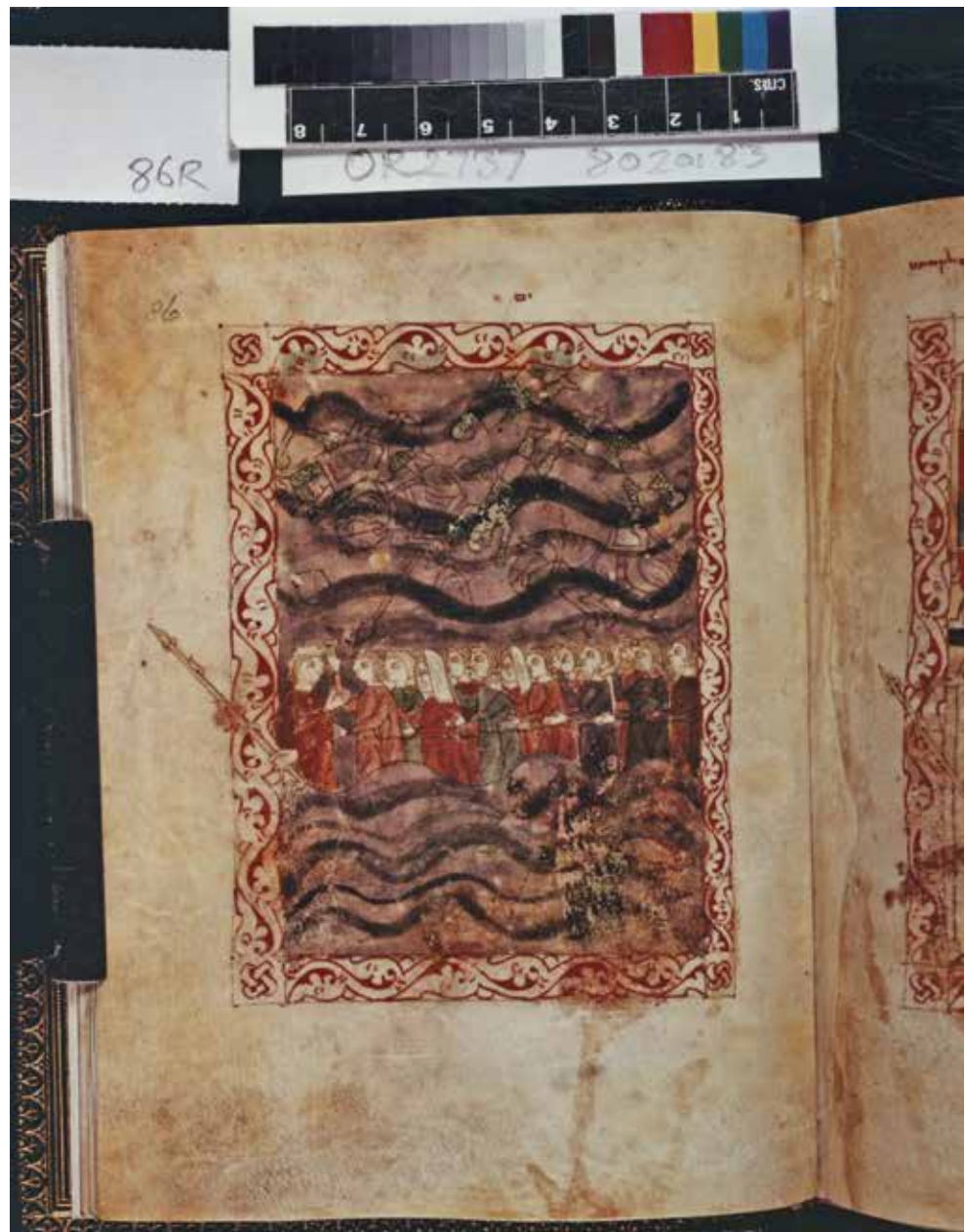
The corpus of artifacts and knowledge accumulated by the late 1950s and surveyed in the 972-column-long *Jewish Art* volume suggested that, in Roth's opinion, «the place of "Jewish art" in art history may be far greater than the slender relics would imply when taken in themselves.»³⁷ Narkiss was passionate about further integrating Jewish art history into world art history by growing the collection of artifacts, while distinguishing the unique themes and functions of Jewish art. Armed with his British scholarship, French partnership, American model of an art index, educational zeal, Zionist motivation, and an undeterred adventurism,³⁸ he embarked upon the creation of an ambitiously all-encompassing and desirably precisely structured database of Jewish art.

Cataloguing the Art of Jews

The *Index of Jewish Art's* debut publication in 1976 was within both co-directors' area of expertise: the Hebrew manuscript illuminations from the earliest known pieces dated from the ninth century to the decline of manuscript production in the sixteenth century.³⁹ The focus on the Middle Ages prompted the shift from relating the ethnic cohesive powers as an abstract «Jewish spiritual atmosphere» to more articulated religious and social definitions of Jewish self-identification as belonging to a conservative community «living according to Jewish tradition, in their ritual and everyday life».⁴⁰ The introductory note to the *Index's* first published catalogue denies the existence of any particular stylistic coherence among the Hebrew manuscript illuminations themselves, as their artistic style closely resembles that of the surrounding society of their makers. On the contrary, this

introduction contends that only the distinct Jewish iconography can serve as a decisive indicator for classifying «the art of Jews».⁴¹ Following in the footsteps of early twentieth-century art historians, who derived their inspiration for classification of empirical evidence as a fundamental principle of science from nineteenth-century positivist philosophy,⁴² scholars of the mid-1970s still felt the need to defend art history as a scientific discipline striving for categorization of its objects.⁴³ The iconographic methods of Aby Warburg and Erwin Panofsky, which were highly favored by Narkiss's *almae mater*, the Courtauld and Warburg institutes, efficiently subjected the plastic arts to thematic classification. Ernst Gombrich commended Warburg for ushering in «a new era in the study of pictorial traditions» by refusing to view art through the lens of style.⁴⁴ Panofsky's theory of art history, which was influenced by the Neo-Kantian concepts of «Idee» and «Kunstwollen», similarly placed more emphasis on the contents of artworks and less on the exploration of national styles than the Hegelian-oriented art studies.⁴⁵ Warburg and exponents of his iconography traced the courses taken by artistic topics and expressions from Mediterranean antiquity to early modern Europe, highlighting the cultural continuity of Western Civilization.⁴⁶ The Eurocentric and Christianized perspective on art history posed pitfalls in utilizing conventional iconography for the systematization of Jewish art and the validation of Jewish art history as an academic field.⁴⁷ Matthew Rampley has shown that Warburg, who was attentive to his Jewish origin and sensitive to anti-Semitic manifestations, idealistically viewed European culture as a paradise of magnificent artistic creativity and a stronghold of liberal resistance against the outbursts of barbaric violence. As Jewish art was not part of the Western European canon, it received scant scholarly attention.⁴⁸ Panofsky, Gombrich, Krautheimer, and other offspring of the German and Austrian art history schools, who were forced to leave the homeland because of their Jewish descent and became legends of pre-postmodern art history in the United Kingdom, United States, and Italy, either disregarded Jewish visual culture or relegated it to a subsidiary position in relation to European grand art.⁴⁹ Narkiss and Sed-Rajna embraced the Eurocentric viewpoint of art history. They mitigated marginalization of Jewish art through integrating their classification of illuminations in medieval Hebrew manuscripts into the Christian iconographic system, which was firmly established in mainstream medieval art history.⁵⁰ The *Jewish Index* programmatically emulated the structure of the *Index of Christian Art* established by Charles Rufus Morey (1877-1955) at Princeton University in 1917.⁵¹ Narkiss was well familiar with the *Princeton Index*, having seen a copy at the Warburg in the early 1960s. However, there were other iconographic inventories in use at the time. The *Iconclass* project developed by Henri van de Waal (1910-1972) of Leiden University in the 1940s and launched in the 1950s offered a stricter, Linnean-type classification system for the content of images that was wider in scope (though still limited to European art), stringently hierarchic, and more ramified thematically than the *Index of Christian Art*.⁵² Yet, I fail to find any reference to van de Waal's *Iconclass* in the statements and instructions of the *Index of Jewish Art*. Irrespective of the turbulent relations between Christianity and Judaism during the Middle Ages, Morey's iconographic classification of medieval religious art created within the framework of another Abrahamic faith was deemed an ideal fit for indexing the contemporaneous manuscript art informed by the Hebrew Bible and Jewish exegesis, replete with allegories and symbols, and employing the Christian mode of manuscript illumination. The printed issues of the *Index of Jewish Art* and its computerized versions continued to use many biblical subjects (e.g., the «crossing Red Sea», fig. 2) and universal keywords (e.g., «lily», «lion») identical with the *Princeton Index*.

2. A photograph of an open manuscript (next to a ruler and a color calibration scale): «Israelites crossing the Red Sea», Hispano-Moresque Haggadah, Spain, 1275-1325, London, British Library, Or. 2737, fol. 86v. Photograph: Ursula and Kurt Schubert Archives in the Center for Jewish Art, no. M603891, the Bezalel Narkiss Index of Jewish Art, ID 226328 at <<https://cja.huji.ac.il/browser.php?mode=alone&id=226328>> (accessed 10 January 2025).



Other subjects were modified in the *Index of Jewish Art* to correspond with Jewish theology: for example, the phrase «binding of Isaac» was preferred over «Abraham: sacrificing Isaac» to avoid the latter's Christological associations. Certain terms distinctive to Jewish religious lore, such as *maror* («bitter herbs») or *Sukkot* («Feast of Tabernacles»), were given in Hebrew in Latin-script transliteration. The nomenclature used in the *Jerusalem Index* largely applied to artistic creations of Jewish communities irrespective of location, with only minor additions such as *hamsa* (a palm-shaped pattern) to account for symbols appearing in the visual culture of Jews in Muslim areas. The artworks listed in the *Princeton Index* spotted the multiethnic Christian oikumene. The array of thematic principles in the *Jerusalem Index* described various artistic manifestations across the Jewish diaspora, consolidating them into one coherent ethnic art history. *The Jewish Index's* coverage of various subjects and long time periods positioned Jewish art as comparable and responsive to Christian art. This categorization also bolstered the thesis put forth by European researchers of Greco-Roman and early Christian art, which held that despite religious rivalry, Jewish and Christian artistic practices interacted. Margaret Olin, who explored these stances, argued that

the idealized vision of the remote past as tolerant and ecumenical was their compensatory response to contemporary anti-Semitism and xenophobia.⁵³ Narkiss the researcher and educator promoted the concept of Jewish roots of early Christian artistic creativity and the lasting influence of Talmudic-Midrashic literature and later rabbinical exegesis on the thematic content of Christian art.⁵⁴ This was an implicit argument against the canonical preeminence of Christian art and an obvious parallel to the notion of the Judaic origins of Christianity. Narkiss's ardor led him to accede to every thesis supporting the conjecture that early Christian art was derived from Jewish art. He was one of the historians of Jewish art who credited Joseph Strzygowski for recognizing Jewish influence on Christian art, despite Strzygowski's fiercely anti-Semitism and his conviction that this influence corrupted Christian art.⁵⁵

In its endeavor to establish the thematic relations between Jewish artistic heritage and surrounding cultures, Narkiss and Sed-Rajna's *Index of Jewish Art* is comparable to the *Motif-Index of Talmudic-Midrashic Literature* (1954) by Dov Noy (1920-2013), who had introduced folklore studies as a scholarly discipline in the Israeli academy and was teaching at the Hebrew University of Jerusalem when Narkiss began his career there. Noy's *Index* was his doctoral dissertation supervised by Stith Thompson (1885-1976) and modelled on Thompson's *Motif-Index of Folk Literature*.⁵⁶ Thomson's work established a hierarchized English-language classification of narrative units recurring in folktales around the globe, irrespective of their original tongue. Thomson explored, though he did not prioritize, Christian folklore but was unaware of the Jewish sources. Along with its significance for Jewish studies as a pioneering folkloric classification of rabbinical legends, Noy's published dissertation provided a Jewish addendum to the *Index* of world folk literature, and the subsequent editions of Thompson's *Motif-Index* incorporated references to the matching Midrashic motifs.⁵⁷ Contrasting the approach to Jewish and Christian pre-modern visual cultures as rival siblings, Noy's *Index* presents Jewish folklore as a tessera in the mosaic of international mythologies. However, the inclusion of heretofore marginalized national creative work, either visual or verbal, into the global stream was a tacit strategy rather than the primary objective of the two Jewish indices. They both were designed as research tools for investigating the inner territory of Jewish culture.

From Zettelkästen to a Solitaire

Bezalel Narkiss publicized the objectives of the *Index* as «mainly educational», providing «a most important educational tool to help research and expand the knowledge of Jewish art by students, teachers, and even kindergarten children, who could learn through the visual the spirit and values of Judaism».⁵⁸ The Jewish iconography was therefore deemed an instrument to impart intellectual, social, and ideological instruction to the broadest possible audience.

Admittedly, iconographic categorizations could be and indeed were conducted without creating a comprehensive index. Rachel Wischnitzer divided the Jewish iconography into eight grand themes, which informed the chapters in her monograph *Symbole und Gestalten der jüdischen Kunst* (1935).⁵⁹ When Narkiss and Sed-Rajna embarked on their *Index*, this German-language edition of limited print run could hardly become a tutorial for their prospective audience.⁶⁰ The most extensive source for Jewish iconography up to that time was an ambitious, thirteen-volume book by Erwin Goodenough (1893-1965). His theoretical classification of «symbols», which were actually themes and iconographic motifs, in Jewish art throughout the Greco-Roman period was illustrated by thousands of reproductions of artworks.⁶¹

Goodenough's historical conceptions and art-historical assumptions were met with broad criticism from various experts, leading to a questionable reputation of his work.⁶²

Above all those, the printed book format did not fully align with the expansionist nature of the *Index*, which sought to establish a continually growing collection of images and reach an ever-increasing public. The desire for flexibility in observation and comparison conflicts with the inclination towards systematizing a variety of objects in an orderly list. The encoding of artworks as index entries transposes the beholder's attention from the inner realm of a certain piece to the traits that this piece has in common with other works. When involved in thematic, stylistic, chronological, or geographic sequences, a unique artwork is rather deemed as a specimen of the type. In other words, establishing linear consequences and forming synchronic groups are competing gnoseological operations. The list systematically categorizes the diversity of artifacts according to predefined criteria, while the comparative view reveals similarities among a multitude of images.⁶³

From their onset, the indices of art constitute a hybrid kind of list in which the selection of items «complies with contextual pressure»⁶⁴ of predefined themes or iconographic patterns but the order of items is changeable. Charles Rufus Morey kept the first annotated reproductions of the *Index of Christian Art* in shoeboxes, and then arranged his collection in *Zettelkästen* (slip boxes).⁶⁵ Aby Warburg similarly managed his iconographic collection as cards stored in boxes.⁶⁶ Essential for *Zettelkästen* databases is the combination of regularity and versatility of the slips, which are organized in a methodical order yet remain adaptable for easy rearrangement or augmentation with new slips at any time. While the orderly consequence of items is indispensable for



3. A stack of unbound index cards and an envelope of an *Index of Jewish Art* publication: Bezalel Narkiss and Bracha Yaniv, *Cross Family Collection, Part One, Volume One: Objects*, CJA Jerusalem, 1985. Photograph: Ilia Rodov, 2024.

subject TORAH, Moses delivering the		index no. IJA 1976 / 1		photo	
fol. 23		no. illustr. 2:3		no. of card 24	
technique PD	situation OM	reference 5b, 6			in place +
In the middle of the outer margin, *Moses, bird-*headed and bearded, wearing a pointed *hat, is giving five round-topped *tables (2) (representing the five books of the *Pentateuch) to two bird-*headed persons standing beneath. The person on the right has a pointed hat. (See card no. 23)					
location Jerusalem		library I M		shelf/mark 180/57	
type of ms. Birds' Head Haggadah		origin Germany		town / Upper Rhine / date / 1300 /	



4. Index card of the Birds' Head Haggadah, ca. 1300, Israel Museum, MS 180/57, fol. 23r. From: Bezalel Narkiss and Gabrielle Sed-Rajna, *Iconographical Index of Hebrew Illuminated Manuscripts*, Israel Academy of Sciences and Humanities, Jerusalem 1976, vol. I, card 24.

classification and retrieving the information, their potential to return to chaos when removed from the box promises intellectual inspiration. The pursuit of the *longue durée* of art through its fragmentation into numerous pictorial exempla of figural expressions and collating them into consequent historical chains echoed Aby Warburg's *Bilderatlas Mnemosyne*, the panels he used for an ever-changeable combinatory display of images.⁶⁷ Bezalel Narkiss was similarly caught between the logical consistency of lists and the liberties of unconstrained combinations. On the one hand, most of his books resembled or were catalogues, with a scholarly introduction and systematic description of a selection or series of manuscript illuminations followed by a supplement or volume containing large-scale illustrations or facsimilia.⁶⁸ On the other hand, he confessed that he was so dependent on the use of catalogue cards for research and lectures that his Hebrew-speaking students dubbed him *Narkis-kartis*, Narkiss the Card.⁶⁹

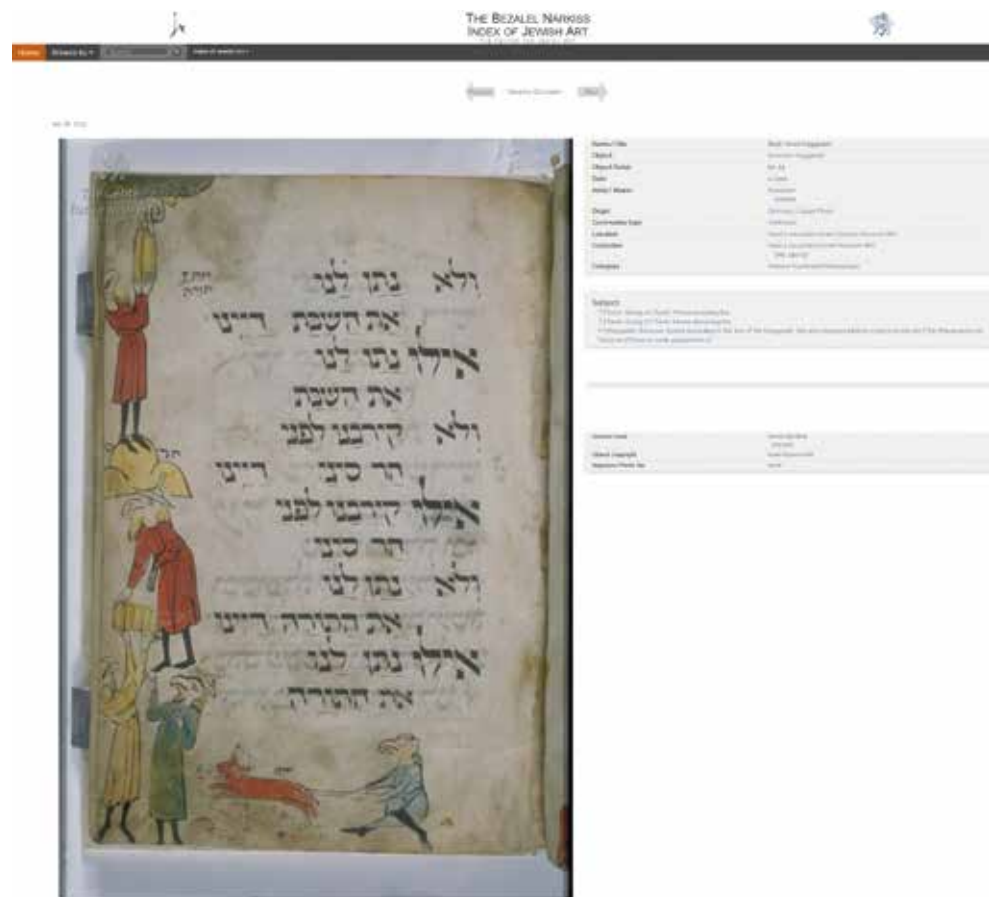
The card file system perfectly suited the research aims and expansionist concept of the *Index of Jewish Art*. The *Index* was initially released as sets of unbound thick paper cards measuring 15-21 cm, fitted into A5-paper-size catalogue drawers (fig. 3). The plates with the annotated photograph reproductions (called ICON cards) and those containing the References and Index are arranged in two separate sequences defined as Section 1 and Section 2.⁷⁰ The photographs showed either the entire object or a close-up of depicted scenes or remarkable details. The visual records of manuscripts showed the illuminated pages (fig. 4) while omitting the folia that contained exclusively text.⁷¹ In order to interconnect the visual and thematic cards in the most usable way, the instruction advised viewers «to purchase two copies of each volume to allow combined filing of Sections 1 and 2 by inserting the ICON cards of Section 1 in their alphabetical order behind the Reference and Index cards of Section 2».⁷² Although normally stored in a certain sequence, the cards might be pulled out of the box and then conveniently juxtaposed, compared, and variously grouped. The possibility of shuffling the reproductions from the *Index of Jewish Art* converted their role from entries in a list into showpieces in a particularly arranged exposition. Presumably, the suggested array of *Index*'s double sets and combining side-by-side display of reproductions have never been implemented in many

public and private libraries; I only ever encountered a single copy of the *Index*'s volumes kept intact in their paper envelopes.⁷³

With the advent of the digital age, the reference cards and catalogue cabinets of art indices gradually became antiquated, eventually even antiquarian. Having lost the materiality of prints, the images and metadata turned into electromagnetic records that can be accessed from a computer system and visualized on a screen (fig. 5). The *Index of Jewish Art* is a digital, image-oriented database: a unique identification number is assigned to each digital image and different images of the same object (manuscript, book, or building) are grouped into subsets.

The online list of iconographic subjects has remained a rudiment of the old structure. However, keywords have evolved beyond simple descriptors for particular images: entering a keyword into the search field now triggers the generation of a list of related results. The results are displayed as a grid of small images, each linked to the item's page and, consequently, to a full-size image. Note that the search categories feature an obsolete «School/Style» classification that deviates from Narkiss's stance against acknowledging any uniform style in Jewish art but does connect Jewish artifacts to the broader narrative of art history. The online *Index* considerably accelerated the ability of researchers to retrieve a selection of the items related to the same subject matter, object, artist, date, collection, origin, and more. Furthermore, transcending its educational benefits, the *Index of Jewish Art* persists in its capacity for what Umberto Eco defined as a «practical» list that «refer[s] to objects in the outside world» and «record[s] things that are really existent and known».⁷⁴

The role of the *Index* as a medium for collective memory and the preservation of cultural heritage is discussed in the following article, to be published in the next issue of «Critica d'Arte».



5. Online display of the Birds' Head Haggadah, ca. 1300, Israel Museum, MS 180/57, fol. 23r. The Bezael Narkiss Index of Jewish Art, ID 5312 at <<https://cja.huji.ac.il/browser.php?mode=alone&id=5312>> (accessed 10 January 2025).

¹ G. Sed-Rajna, *From Bezalel to Bezalel*, in «Jewish Art», 23/24, 1997-1998, pp. XI-XIV; *The Index of Jewish Art*, in «Journal of Jewish Art», 7, 1980, pp. 83-92.

I extend my gratitude to Naomi Feuchtwanger-Sarig (a former CJA member), Gilad Hemed (CJA), Sergey Kravtsov (CJA), Vladimir Levin (Director, CJA), Pamela Patton (Director, The Index of Medieval Art, Princeton University), and Mirjam Rajner (a former Section Head, CJA) for the valuable information and helpful comments they kindly provided during my work on the subject.

² Furthermore, he was posthumously bestowed with the name of the *Index*, see *The Bezalel Narkiss Index of Jewish Art* <cja.huji.ac.il/browser.php> (accessed 10 January 2025).

³ See the introductory brochure to the first printed volume of the *Index of Jewish Art*, B. Narkiss, G. Sed-Rajna, *Iconographical Index of Hebrew Illuminated Manuscripts*, Israel Academy of Sciences and Humanities, Jerusalem 1976, vol. I.

⁴ ISSN 0160-208X; renamed «Jewish Art» in 1986, discontinued after 1998.

⁵ See M. Olin, *The Nation Without Art: Examining Modern Discourses on Jewish Art*, University of Nebraska Press, Lincoln 2001, pp. 95-96.

⁶ POP: la plateforme ouverte du patrimoine <www.pop.culture.gouv.fr>; the quotation is from <https://www.pop.culture.gouv.fr/apropos> (accessed 10 January 2025).

⁷ For example, see POLONIKA: The National Institute of Polish Cultural Heritage Abroad, <https://artsandculture.google.com/partner/the-polonika-national-institute-of-polish-cultural-heritage-abroad> (accessed 10 January 2025).

⁸ For a survey of concepts and history of the Jewish diaspora, see J. Boyarin, D. Boyarin, *Powers of Diaspora: Two Essays on the Relevance of Jewish Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002.

⁹ For example, see *The René Braginsky Collection* <https://braginskycollection.com> (accessed 10 January 2025); *Collection of the Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute in Warsaw* <https://cbj.jhi.pl/collections> (accessed 10 January 2025). More resources are listed at *Jewish Heritage Europe* <https://jewish-heritage-europe.eu/cultural-institutions/web-sites-and-institutions> (accessed 10 January 2025).

¹⁰ See *Hebrew University Launches World's Largest Index of Jewish Art*, in «Israeli Missions Around the World», 13.08.2017 <https://embassies.gov.il/MFA/IsraelExperience/religion/Pages/Hebrew-University-launches-worlds-largest-index-of-Jewish-art-13-August-2017.aspx> (accessed 10 January 2025).

¹¹ Isaiah Shachar (1935-1977) introduced the vision of the Central Archives of Jewish Art at the Fifth World Congress of Jewish Studies

in Jerusalem in 1969. Two decades later, Bernard Blumenkranz (1913-1989), the founder of the Commission française des archives juives, advocated for establishing these Archives in New York for the researchers from «Israel or America» and beyond, see B. Blumenkranz, *The Case for a Central Archives of Jewish Art: An Introduction to the Discussion on the Possibility of Establishing a Central Photographic Archives of Jewish Ceremonial Art*, in C. Moore, edited by, *The Visual Dimension: Aspects of Jewish Art. Published in Memory of Isaiah Shachar (1935-1977)*, Westview Press, New York 1993, pp. 121-128, the quotation from p. 128.

¹² An illustrative example of such inquiries in art history is the collection of essays in J.H. Casid and A. D'Souza, edited by, *Art History in the Wake of the Global Turn*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown (MA) 2014.

¹³ I am fully aware of approaching the subject of this article from my position as a Soviet-born Israeli art historian who in many ways collaborated with but was never employed by the CJA.

¹⁴ B. Narkiss, *Does Jewish Art Exist?* in «Ha-universitah», vol. 11, 3/4, 1965, pp. 31-40 [in Hebrew]; id. *Chto takoe evreiskoe iskusstvo? (What is Jewish art?)* in I. Rodov, edited by, *Evreiskoe iskusstvo v evropeiskom kontekste*, Gesharim, Jerusalem 2002, pp. 11-24 [in Russian].

¹⁵ B. Narkiss, *Introduction*, in A. Amar, R. Jacoby, *Ingathering of the Nations - Treasures of Jewish Art: Documenting an Endangered Legacy*, Center for Jewish Art, Jerusalem 1988, pp. 6-7.

¹⁶ Narkiss, *Does Jewish Art Exist?* cit., was his first published contribution to the years-long discussion on the existence, nature, and definitions of Jewish art. This publication was preceded by: S.S. Kayser, *Defining Jewish Art*, in M. Davis, edited by, *Mordecai M. Kaplan Jubilee Volume on the Occasion of His Seventieth Birthday*, Jewish Theological Seminary of America, New York 1953, pp. 457-467 (English section); J. Gutmann, *Jewish Art: Fact or Fiction*, in «Central Conference of American Rabbis Journal», April 1964, pp. 49-54. Here is a selection of the later publications on this subject: H. Rosenberg, *Is There a Jewish Art?* in «Commentary», vol. 42, 1, 1966, pp. 57-60; C. Spencer, *Toward a Definition of Jewish Art*, in J. Sonntag, *Jewish Perspectives: 25 Years of Modern Jewish Writing*, Secker and Warburg, London 1980, pp. 179-190; J. Gutmann, *Is There a Jewish Art?* in Moore, *The Visual Dimension: Aspects of Jewish Art* cit., pp. 1-19.

¹⁷ See S. Kochavi, Narkiss, *Mordecai*, in *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*, Walter de Gruyter, Berlin 2022, vol. XX, pp. 796-797. On Bezalel, see S. Kochavi, Narkiss, *Bezalel*, in *Encyclopedia of the Bible and Its Reception* cit., vol. XX, pp. 794-796; S.R. Kravtsov, *Be-*

zalel Narkiss, in «Polin», 23, 2010, pp. 535-538; Sed-Rajna, *From Bezalel to Bezalel* cit.; B. Narkiss, *My Path through Art* (address at his 80th birthday) <https://cja.huji.ac.il/home/browser.php?mode=my_path_en> (accessed 10 January 2025).

¹⁸ Narkiss, *My Path through Art* cit.

¹⁹ M. Buber, *Address on Jewish Art*, in G.G. Schmidt, *The Art and Artists of the Fifth Zionist Congress, 1901: Heralds of A New Age*, Syracuse University Press, Syracuse (NY) 2003, pp. 46-64.

²⁰ The examples of national traditions are Narkiss' choice: id., *Does Jewish Art Exist?* cit., p. 31.

²¹ Ernest Naményi's publication, *L'Esprit de l'art juif*, Editions de minuit [pour le Congrès juif mondial], Paris 1957, which was translated into English as *The Essence of Jewish Art*, Thomas Yoseloff, [Paris] 1960, exemplifies a wider interest to essentialism in Jewish art studies. Note also an earlier discussion in G. Schoenberger, *The Essence of Jewish Art: Book Review*, in «Historia Judaica», 8, 1946, pp. 191-198.

²² Narkiss, *Does Jewish Art Exist?* cit., p. 39.

²³ S. Harries, *Nikolaus Pevsner: The Life*, Chatto Windus, London 2011, p. 199. On Pevsner's scholarly career and life, see also I.B. Whyte, *Nikolaus Pevsner: Art History, Nation, and Exile*, in «Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art-RIHA», 75, 2013, pp. 1-33; S. Games, *Pevsner: The Early Life; Germany and Art*, Continuum, London 2010; P. Draper, edited by, *Reassessing Nikolaus Pevsner*, Ashgate, Aldershot 2004.

²⁴ N. Pevsner, *The Englishness of English Art*, British Broadcasting Corporation, London 1956, p. 9. Pevsner related to Dagobert Frey's *Englisches Wesen in der Bildenden Kunst*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1942.

²⁵ Pevsner, *The Englishness of English Art* cit., p. 11.

²⁶ H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Brukmann, Munich 1915.

²⁷ Pevsner, *The Englishness of English Art* cit., pp. 18-19.

²⁸ Narkiss, *Does Jewish Art Exist?* cit., pp. 39-40.

²⁹ Pevsner, *The Englishness of English Art* cit., pp. 24, 29.

³⁰ Narkiss, *Does Jewish Art Exist?* cit., p. 40.

³¹ On Roth, see E. Frojmovič and F. Felsenstein, edited by, *Hebraica and Judaica from the Cecil Roth Collection: Decorated Manuscripts and Broadsheets in the Brotherton Library*, The University of Leeds, Leeds 1997.

³² The volume was initially edited by Zussia Efron and Bezalel Roth and published in Hebrew as *Ha-omanut ha-yehudit* [Jewish Art], Massada, Tel Aviv 1956. The second Hebrew edition (Massada, Tel Aviv 1959) and the first English edition, *Jewish Art: An Illustrated History*, McGraw-Hill, New York 1961, were both edited by Cecil Roth alone.

³³ C. Roth, *Introduction*, in id., *Jewish Art: An Illustrated History* cit., cols. 33-34. The English

edition translates this line verbatim from the two preceding Hebrew editions, *Ha-omanut ha-yehudit*, 1957, col. 33; and 1959, col. 30.

³⁴ Narkiss, *Does Jewish Art Exist?* cit., p. 36 (the translation from Hebrew and emphasis are mine). The Hebrew phrase which Narkiss marked with quotation marks is found in neither of the Hebrew editions.

³⁵ Narkiss, *Does Jewish Art Exist?* cit., p. 40.

³⁶ C. Roth, edited by, *Jewish Art: An Illustrated History*, revised by B. Narkiss, New York Graphic Society, Greenwich (CT) 1971.

³⁷ Id., *Jewish Art: An Illustrated History* (1961) cit., col. 36.

³⁸ In 1949, Bezalel Narkiss was involved in a bank robbery that intended to raise funds for the 'Hebrew Communists' party. After his failed attempt, Narkiss was apprehended and sentenced to prison for several months, see *Narkiss Is Sentenced to One Year in Prison, With the Period of His Detention Deducted*, in «Herut», May 15, 1949, p. 4 [in Hebrew].

³⁹ B. Narkiss and G. Sed-Rajna, edited by, *Index of Jewish Art: Iconographical Index of Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem and Paris 1976, p. 7.

⁴⁰ *Ibi*, pp. 7-8.

⁴¹ *Ibi*, p. 7.

⁴² Erwin Panofsky was a frontrunner in advocating for empirical findings and their classification, as well as the importance of content over style in the arrangement of empirical manifestations as tools for the scientific understanding of art. See his *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 18, 1925, pp. 129-161; translated into English as E. Panofsky, *On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art*, in «Critical Inquiry», vol. 35, 1, 2008, pp. 43-71. See also J. Elsner, K. Lorenz, *The Genesis of Iconology*, in «Critical Inquiry», vol. 38, 3, 2012, pp. 483-512.

⁴³ This mood is evident in Mark Roskill's statements in his *What Is Art History?*, Harper and Row, New York 1976, p. 9: «[...] art history is a science, with definite principles and techniques, rather than a matter of intuition or guesswork» and «A work of art is affected in the way in which it is seen, by the label it carries, reflecting how it is rated and what is known behind that label».

⁴⁴ E.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London 1970, p. 309.

⁴⁵ See Elsner, Lorenz, *The Genesis of Iconology* cit.

⁴⁶ See C.D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 2012.

⁴⁷ An early example of reflection on the relation of iconography to Christian art studies is G.J. Hoogewerff's *L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 8, 1931, pp. 53-82.

⁴⁸ M. Rampley, *Aby Warburg: Kulturwissen-*

schaft, *Judaism and the Politics of Identity*, in «Oxford Art Journal», vol. 33, 3, 2011, pp. 317-335. See also C. Schoell-Glass, *Aby Warburg: Forced Identity and «Cultural Science»*, in C.M. Soussloff, edited by, *Jewish Identity in Modern Art History*, University of California Press, Berkeley 1999, pp. 217-230.

⁴⁹ K. Michels, *Art History, German Jewish Identity, and the Emigration of Iconology*, in *Jewish Identity in Modern Art History* cit., pp. 167-179. On the engagement of Jewish scholars in Jewish art studies, see also Olin, *The Nation Without Art...* cit., pp. 127-154; D. Kuspit, *Meyer Schapiro's Jewish Unconscious*, in Soussloff, *Jewish Identity in Modern Art History* cit., pp. 200-217; M. Olin, *Violating the Second Commandment's Taboo: Why Art Historian Meyer Schapiro Took on Bernard Berenson*, in «Foreword», 98, 4 November 1994, p. 23.

⁵⁰ Narkiss contended: «I [...] perceived the Index [of Jewish Art] as the required combination between Jewish and general art, which in my opinion is the basis for understanding the place of the art of a minority group, which cannot develop its own unique style», id., *My Path through Art* cit.

⁵¹ *The Index of Jewish Art*, in «Journal of Jewish Art» cit., p. 83. The current, digital version of the Princeton Index is available at <<https://ima.princeton.edu>> (accessed 10 January 2025). On the history of this project, see H. Woodruff, *The Index of Christian Art at Princeton University*, Princeton University Press, Princeton 1942; I. Ragusa, *Observations on the History of the Index: in Two Parts*, in «Visual Resources», vol. 13, 3/4, 1998, pp. 215-252; C. Hourihane, «They Stand on His Shoulders»: Morey, Iconography, and the Index of Christian Art, in id., edited by, *Insights and Interpretations: Studies in Celebration of the Eighty-fifth Anniversary of the Index of Christian Art*, Index of Christian Art and Princeton University Press, Princeton 2002, pp. 3-16.

⁵² ICONCLASS, <<https://www.iconclass.nl>> (accessed 10 January 2025). See also ICONCLASS: *A New System for Iconography*, in «Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America» [Newsletter], vol. 4, 4/5, 1976, p. 121; R. Van Straten, *Panofsky and ICONCLASS*, in «Artibus et Historiae», vol. 7, 13, 1986, pp. 165-181.

⁵³ Olin, *The Nation Without Art...* cit., pp. 136-137.

⁵⁴ One of Narkiss's unfulfilled projects was to create a book about the Jewish influences in Christian art, see Narkiss, *My Path through Art* cit. For an exploration of this concept as a gesture toward legitimizing Jewish art within the discipline of art history, see S. Fine, *Art and Judaism in the Greco-Roman World: Toward a New Jewish Archaeology*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, p. 33.

⁵⁵ Olin, *The Nation Without Art...* cit., pp. 150-154.

⁵⁶ D. Neuman (Noy), *Motif-Index of Talmudic-Midrashic Literature* (PhD dissertation), Indiana University, Ann Arbor 1954.

⁵⁷ Dov Noy's index has been incorporated

into S. Thompson's *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, since its first six-volume edition, Indiana University Press, Bloomington 1955-1958.

⁵⁸ *The Index of Jewish Art*, in «Journal of Jewish Art» cit., p. 83; Narkiss, *My Path through Art* cit.

⁵⁹ R. Wischnitzer-Bernstein, *Symbole und Gestalten der jüdischen Kunst*, S. Scholem, Berlin-Schöneberg 1935. Wischnitzer's categories comprise Divine Revelation, Kingdom, Doctrine, Priesthood, Judaism, Festivals and Customs, Messianic Hope, Time and the Universe.

⁶⁰ An English translation of the book was published only recently: R. Wischnitzer-Bernstein, *Symbols and Forms in Jewish Art*, IRSA, Krakow 2022.

⁶¹ E.R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, Pantheon Books, New York 1953-1968, vols. I-XIII.

⁶² Here are only several selected examples of the numerous critical reviews: F. Landsberger, [Erwin R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*], in «The American Journal of Philology», vol. 76, 4, 1955, pp. 422-425; H. Musurillo, *Book Review: Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, in «Theological Studies» vol. 27, 1, 1966, pp. 108-111; M. Smith, *Goodenough's Jewish Symbols in Retrospect*, in «Journal of Biblical Literature», vol. 86, 1, 1967, pp. 53-68; J.A. Goldstein, *Review of Goodenough*, in «Journal of Near Eastern Studies», 28, 1969, pp. 212-218.

⁶³ On the contextual, culturally dependent, and arbitrary principles of classification, see U. Eco, *Infinity of Lists*, Rizzoli, New York 2009; M. Foucault, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966, pp. 7-16.

⁶⁴ The definition by Eco, *Infinity of Lists* cit., p. 116.

⁶⁵ C.R. Morey, *Foreword*, in Woodruff, *The Index of Christian Art at Princeton University* cit., p. VII.

⁶⁶ B. Luberd, *Warburg's Object in Archive, Asylum, and Atlas* (Master's thesis), Southern Methodist University, Dallas (TX) 2013, pp. 16-18; Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* cit., pp. 9-10.

⁶⁷ The Atlas was compiled from 1927 to 1929. See Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* cit., pp. 9-10; Luberd, *Warburg's Object in Archive, Asylum, and Atlas* cit., pp. 16-18.

⁶⁸ For example, see his *Hebrew Illuminated Manuscripts*, Encyclopaedia Judaica, Jerusalem 1969; catalogues of the Hebrew illuminated manuscripts in the United Kingdom (B. Narkiss, A. Cohen-Mushlin, A. Tcherikover, *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles: A Catalogue Raisonné*, Oxford University Press, Oxford 1982, vols. I-II), Hungary (B. Narkiss, *Illuminated manuscripts of the Kaufmann Collection at the Library of the Hun-*

garian Academy of Sciences, Saur, Munich 1988); and the former USSR (B. Narkiss, *Illuminations from Hebrew Bibles of Leningrad*, Bialik Institute, Jerusalem 1990); as well as annotated albums and facsimilia: B. Narkiss, A. Cohen-Mushlin, *The Kennicott Bible*, Facsimile Editions, London 1985; B. Narkiss, *The 2nd Nürnberg Haggadah*, Jerusalem, Schocken Library, Ms 24087, Saur, Munich 1981; B. Narkiss, M. Spitzer, E.D. Goldschmidt, H.L.C. Jaffe, *The Bird's Head Haggada of the Bezalel National Art Museum in Jerusalem: Introductory volume*, Tarshish Books, Jerusalem 1967; B. Narkiss, *The Golden Haggadah: A Fourteenth-century Illuminated Hebrew Manuscript in the British Museum*, Eugrammia Press, Trustees of the British Museum, London 1970 and British Library, London 1997; id., *The Leipzig Mahzor*, Ministry for Foreign Affairs, Jerusalem 1966).

⁶⁹ Narkiss, *My Path through Art* cit.

⁷⁰ This emulated the complementary system of two card files: one for the objects and another for the subjects, which together composed the original Princeton *Index*, see <<https://ima.princeton.edu/scope>> (accessed 10 January 2025).

⁷¹ B. Narkiss and G. Sed-Rajna, *Iconographical Index of Hebrew Illuminated Manuscripts*, Israel Academy of Arts and Sciences, Jerusalem 1976-1994, vols. I-V.

⁷² Narkiss and Sed-Rajna, *Index of Jewish Art...* cit., p. 7.

⁷³ A printed edition of the *Index*'s cards documenting the ritual objects found in a single synagogue was released as a bound booklet, i.e.: B. Narkiss, B. Yaniv, T. Manor, *Shoshanim Le David: A Synagogue and Its Ritual Objects*, *The Index of Jewish Art*, CJA, Jerusalem 1981, vol. VII.

⁷⁴ Eco, *Infinity of Lists* cit., pp. 113-116.

Sinossi

Questo saggio si occupa dell'*Index of Jewish Art* conservato presso il Center of Jewish Art della Hebrew University di Gerusalemme. Inizialmente concepito come un repertorio iconografico delle arti visive ebraiche nel corso della storia, l'*Index* si è evoluto nel corso di cinquant'anni, influenzato dai mutevoli paradigmi della storia dell'arte, della cultura ebraica e dell'ideologia israeliana. La rivitalizzazione del progetto nasce in risposta a problematiche relative alla globalizzazione, alle identità nazionali, alle comunità diasporiche, all'inclusione di prospettive marginalizzate, così come a un discorso che sia in grado di rispondere a questioni etniche nell'ambito della storia dell'arte contemporanea. L'*Index* funge da risorsa dinamica utile ad esaminare come la cultura visiva ebraica abbia articolato il discorso sulle identità etniche, nazionali e religiose, nonché a proposito dei valori coesivi o distintivi espressi attraverso la creazione artistica nel corso del tempo. Lo sviluppo dell'*Index of Jewish Art* rivela la propria importanza come deposito per la conservazione di un patrimonio artistico etnicamente definito, caratterizzato da una lunga storia, dall'ampia dislocazione geografica, dai confini labili e dalla profonda interconnessione tra le culture globali.

Questo articolo prende in esame i contesti storici e ideologici della creazione e dell'evoluzione dell'*Index*. Il testo ne approfondisce il ruolo come strumento di memoria collettiva e di conservazione del patrimonio culturale.

Summary

This study explores the *Index of Jewish Art* at the Center of Jewish Art at the Hebrew University of Jerusalem. Initially envisioned as an iconographic repertory of Jewish visual arts throughout history, the *Index* has evolved over fifty years, informed by changing paradigms in art history, Jewish culture, and Israeli ideology. The reassessment of this project arises in response to issues of globalization, national identities, diasporic communities, the inclusion of marginalized perspectives, and ethnically responsive discourse in contemporary art history. The *Index* functions as a dynamic resource for examining how Jewish visual culture has articulated ethnic, national, and religious identities, as well as the cohesive or distinctive values expressed through artistic creation over time. The development of the *Index of Jewish Art* underscores its significance as a repository for preserving an ethnically defined artistic heritage, distinguished by its long history, wide geographical dispersion, fluid boundaries, and profound interconnectedness with global cultures.

The current article discusses the historical and ideological contexts of the *Index*'s establishment and evolution. The text delves into the *Index*'s role as a medium for collective memory and the preservation of cultural heritage.

Gentile da Fabriano. Lettera di congedo

Raffaele Piero Galli

Con una lettera autografa Gentile da Fabriano lascia la città di Brescia, dove ha lavorato per alcuni anni alle dipendenze del signore Pandolfo III dei Malatesti (o Malatesta). Si tratta di una carta volante, di 228 per 163 millimetri, che Aurelio Zonghi¹ a Fano, avendo avuto incarico di riordinare l'archivio comunale, nel 1882, unì ad altre carte dell'amministrazione malatestiana entro una busta miscellanea.²

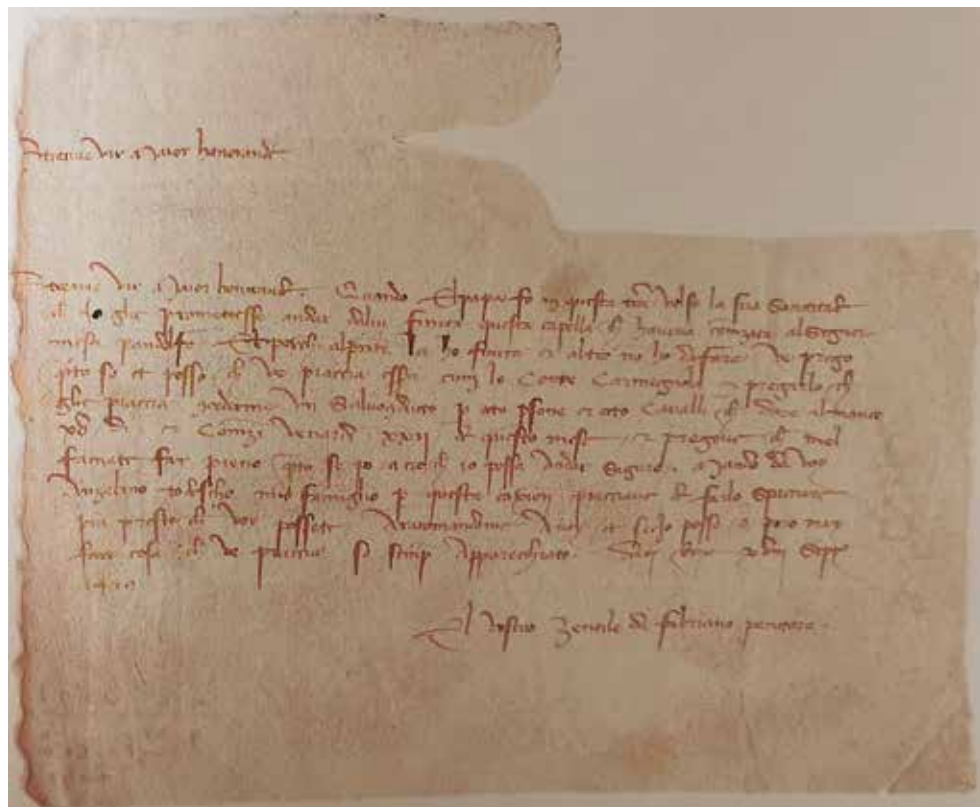
La suddetta busta, numerata 113, contiene sette registri, tre frammenti di registri e cinque fascicoli, il primo dei quali è costituito da un solo documento, che è la lettera di Gentile da Fabriano in questione.³

Lo stesso Zonghi, fabrianese di nascita, rilevò l'importanza della scoperta (della lettera e degli altri documenti di Fano riferiti a Gentile), in quanto fino ad allora non si erano rinvenuti documenti che dessero alle varie affermazioni sulla presenza del pittore in ambito bresciano «l'impronta della verità».⁴

La presenza dei registri di spesa e della lettera nel Comune marchigiano è con tutta probabilità⁵ dovuta al trasloco della corte di Pandolfo III da Brescia a Fano fra marzo e aprile 1421, a conclusione della signoria lombarda.

Datata 18 settembre 1419, la missiva pare non esser stata appieno compresa dalla maggior parte degli storici che l'hanno esaminata, *in primis* perché la si è quasi in maniera unanime interpretata come indirizzata a Pandolfo III dei Malatesti, signore di Brescia.

Per fare esempi altisonanti, nell'imponente *Storia di Brescia* di Giovanni Trecani degli Alfieri del 1961 si legge: «il 18 settembre chiede salvacondotto a



1. La lettera di congedo di Gentile da Fabriano.

Pandolfo»;⁶ sull'*Enciclopedia Bresciana* di Fappani, costantemente aggiornata e consultabile *online*, è scritto: «chiese a Pandolfo un salvacondotto».⁷ Più cauto fu Keith Christiansen nel suo *Gentile da Fabriano* del 1982, dove a varie riprese scrisse di quella lettera, senza mai citare un destinatario preciso,⁸ ma limitandosi a dire che, vista la situazione geopolitica all'altezza di settembre 1419, ogni salvacondotto necessitava del sigillo del Carmagnola⁹ come di quello di Pandolfo. La dava invece come indirizzata al conte di Carmagnola Guido Lonati, in un articolo del 1934 pubblicato sulla rivista mensile «Brescia».¹⁰ Si deve attendere il contributo di Stefania Buganza¹¹ nel volume *Nell'età di Pandolfo Malatesta*, curato nel 2012 da Chittolini, Conti e Covini, per sollevare dubbi sul destinatario della lettera. La studiosa, infatti, ben indirizzata da Nadia Covini, notava che l'intestazione «strenuus», con la quale essa principia, è più adatta a un uomo d'arme, mentre per il signore Pandolfo, ch'era pure un 'uomo d'arme', si sarebbero di norma indicati gli appellativi «magnificus» e «dominus». Inoltre, sempre in forma dubitativa, notava che nel testo era strano trovare Pandolfo citato in terza persona. Ai dubbi di Buganza pare che non abbiano dato seguito studiosi successivi, come ha dimostrato nel 2022 la mostra *La città del Leone*, allestita a Brescia nel Museo di Santa Giulia, in cui la lettera autografa, esposta in originale, è stata ancora interpretata come missiva destinata a Pandolfo.¹² Si legga dunque il documento, qui riportato integralmente.

Strenue vir maior honorande

Strenue vir maior honorande. Quando el papa fo in questa terra volse la sua Sanctitate che io glie promettesse andar da luy finita questa capella che haveva comenzata al Signor messer Pandolfo. Et perché al presente la ho finita et altra non ho da fare ve prego quanto so et posso che ve piaccia esser cum lo Conte Carmagnola et pregarlo che glie piaccia concederme un salvoconducto per octo persone et octo cavalli che dure almanco xv dì et comenzi venardi xxij de questo mese et pregove che m'el facciate far pieno quanto se pò a ciò che io possa andar sicuro. Mando da voi Anzelino todescho mio famiglio per questa caxion piacciave de farlo spacciare più presto che voi possete. Aracomandome a voy et se io posso o porò may fare cosa che ve piaccia so' sempre apparecchiato. Dat Brixie xvijj Settembre
El vostro Zentile da Fabriano pentore¹³

Sembra che Gentile stia inviando il suo servo Angelino da una persona importante, in grado di incontrare personalmente Francesco Bussone, noto già all'epoca come conte di Carmagnola, di consegnargli il messaggio e di pregarlo di concedere, a lui e ad altre sette persone, un salvacondotto per lasciare la città.

La pratica del salvacondotto, o *guidagium*, era comune per sottrarre un individuo all'arresto, o ad altra misura esecutiva, durante un viaggio, ovvero a garantirgli, in via di privilegio, libertà di movimento e arrivo a destinazione. Pandolfo III è quella persona «strenue vir maior honorande» alla quale inviare Angelino?

Abbastanza strano sarebbe per Gentile, residente in Brescia, magari nei pressi o dentro il Palazzo del Broletto, luogo del suo lavoro quotidiano, scrivere una lettera e affidarla al suo servo per recarla a Pandolfo, in Brescia, probabilmente lui stesso nel Broletto. Strano anche il bisogno di spiegargli di aver concluso una cappella «cominciata per il signor Pandolfo», dicendogli anche «che vi piaccia essere con il Conte Carmagnola», sapendo che questi era il suo acerrimo nemico. Infatti Francesco Bussone era all'opera già dal 1415 per conto del duca di Milano, Filippo Maria Visconti, nel recuperare le terre che furono del padre Gian Galeazzo,¹⁴ cadute nelle mani dei Malatesti dalla primavera del 1404.

Guardando alla particolare situazione geopolitica di Brescia, possiamo comprendere lo stato psicologico dello scrivente al momento della stesura della lettera.

Conquistati gran parte del contado, la Val Camonica e la Bassa,¹⁵ il Carmagnola progrediva verso le mura cittadine nella seconda metà di agosto del 1418, a spregio della pace siglata con Milano da papa Martino V.¹⁶ Pare che, riconquistata Orzinuovi, il 29 agosto 1419 cadesse in mano viscontea anche Orzivecchi. Poi l'8 settembre fu la volta di Palazzolo, Pontoglio e



2. Scorcio dell'ala malatestiana nel Palazzo del Broletto a Brescia.

3. Scorcio del palazzo malatestiano di Fano.



altri castelli della pianura. Infine, il conte diede l'assedio a Rovato, mantenendolo per un mese.¹⁷

Tornando alla lettera, questo dato è fondamentale per capire esattamente, per quanto possibile, quale fosse la situazione bellica a ridosso di quel 18 settembre. Secondo quanto riferiscono gli storici (Caprioli, Cocchetti, Corio, Odorici), Francesco Bussone si trovava impegnato ad assediare Rovato mentre il pittore Gentile da Fabriano scriveva la lettera 'di congedo'. Il condottiero era in azione a poco più di venti chilometri dalla città, forte del susseguirsi di successi sul campo.

È quindi forse rivolta a lui la missiva in oggetto? Certamente no. Appare infatti chiaro, dalla lettura del testo, che il destinatario è un intermediario di alto rango, persona affidabile, raggiungibile da o in Brescia, e, al contempo, di fiducia anche presso le truppe viscontee, comandate dal conte di Carmagnola, in quel momento padrone del territorio, in una drammatica – per i Malatesti e per la loro città – situazione di assedio. Come già suggeriva in maniera ipotetica Stefania Buganza, poteva trattarsi piuttosto di un capitano del Carmagnola. Chiunque fosse, era persona adatta allo scopo e raggiungibile per lettera.

La missiva, esplicitamente o in maniera implicita, ci dice molto altro:

- prima di tutto conferma che Gentile da Fabriano e papa Martino V si sono incontrati a Brescia, luogo in cui l'artista gli avrebbe promesso di raggiungerlo appena concluso il lavoro della cappella;
- la cappella è finita e Gentile non ha altri lavori che lo trattengano;
- il suo gruppo, famiglia o bottega che sia, è costituito da otto persone con otto cavalli, fra i quali c'è probabilmente il servo Anzelino Todescho;
- Gentile ha una certa fretta ed è preoccupato per la sua sicurezza;
- in segno di gratitudine offre la sua piena disponibilità a ricambiare il favore (cosa anche questa un po' singolare da dire al signor Pandolfo, se questi fosse il destinatario).

Anche se all'apparenza può sembrare una tranquilla richiesta di lasciapassare, è con molta probabilità il disperato tentativo di fuga dall'assedio, poi andato a buon fine.

Il Carmagnola era infatti a ridosso delle mura già dal 1418, per conto del duca di Milano Filippo Maria Visconti, con tregua per il passaggio del papa che, inutilmente, provò a pacificare i contendenti sottoscrivendo un documento di pace, secondo il quale Brescia sarebbe dovuta tornare ai Visconti soltanto dopo la morte naturale di Pandolfo III.¹⁸ La signoria che il Malatesta reggeva dalla primavera del 1404, dopo lungo assedio, volgeva al termine. All'altezza del settembre 1419, nel territorio ormai riconquistato, soltanto la città resisteva, quasi del tutto isolata, o in condizioni di totale isolamento. Come poteva Gentile da Fabriano rimanere ancora presso la corte di Pandolfo?

Dunque, contestualizzata, la richiesta di un salvacondotto ha tutt'altro sapore: la conclusione della cappella e l'assenza di altre opere d'arte da compiere sono interpretabili come le motivazioni utili per andarsene, e di corsa. Non bastassero come motivazioni, ecco l'altisonante promessa fatta al papa di raggiungerlo non appena conclusa la cappella. Tutte motivazioni, quindi, nel contesto di un assedio che gli rendeva difficile la vita e incerto il futuro. Probabilmente Gentile raggiunse il papa a Firenze, ma non esattamente con la fretta che la lettera esprime. Tra Brescia e Firenze troverà il tempo anche per un soggiorno di alcuni mesi a Fabriano, con indizi del desiderio di rimanervi a lungo.¹⁹ Ma gli interrogativi non finiscono qui e gli scenari percorribili sono davvero molti.

La lettera è mai stata recapitata? Com'è finita a Fano insieme con gli altri documenti portati da Pandolfo III? Era forse solamente una bozza di prima stesura, data al signore di Brescia? Pandolfo III ha avuto un ruolo nell'ideazione del piano di fuga? Gentile è veramente uscito con i suoi compagni su otto cavalli dalla città assediata?



Per fare soltanto un esempio tra le tante ipotesi percorribili, difficilmente avvalorabili da prove documentali: la lettera può esser stata preparata insieme con Pandolfo III Malatesta, intenzionato ad aiutare il suo pittore a uscire dall'assedio e, magari, a mandare con lui un suo uomo di fiducia oltre la barricata (per altri scopi?). Poi, per cambio di strategia, potrebbe non esser stata recapitata. Questa tesi, ovviamente indimostrabile, trova un presumibile indizio di sostegno nell'assonanza tra il nome del famiglia di Gentile e quello del servitore di Pandolfo III di quel periodo: Anzelino Todescho di Gentile potrebbe essere la stessa persona di Anzelino da Lamagna²⁰ (d'Alemagna, ovvero di Germania, quindi tedesco), «cameriero» di Pandolfo III, prestatosi per la difficile missione.

La lettera autografa del pittore si trova fra le carte del signore di Brescia, Bergamo e Fano, ma non era a lui indirizzata. Si tratta di una richiesta di salvacondotto per uscire dalla situazione d'assedio di Brescia, pronta per essere consegnata a un non precisato intermediario, ovvero con un'intestazione genericamente adatta a un uomo di alto rango (forse nemmeno individuato dallo stesso pittore, che altrimenti l'avrebbe nominato), in grado di consegnarla all'assediente Carmagnola. Mai giunta a tale destinatario, è rimasta fra le carte dell'amministrazione della signoria di Pandolfo III (poi traslate a Fano), nel luogo in cui era stata scritta da Gentile da Fabriano, pittore di corte. Generica nell'intestazione, non lo è per quanto riguarda la data di utilizzo, ben specificata («22 di questo mese»), segno del desiderio di un'imminente consegna. La presenza fra i documenti di Pandolfo III ha fatto presumere ai più che fosse indirizzata a tale signore quando è invece più probabile, fra le possibili ipotesi, che si trovi ancor oggi in tale contesto archivistico, a Fano, perché data al servo Anzelino Todescho, il quale mai la consegnò, lasciandola piuttosto in casa, al signor Pandolfo.

Sappiamo dalla biografia del pittore²¹ che a Gentile da Fabriano riuscì l'impresa di lasciare la città. A questo punto, non possiamo dire se ciò sia avvenuto con altre sette persone, su otto cavalli, e nemmeno se vi riuscì in quella data specifica, da lui richiesta. Neppure sappiamo se gli servì effettivamente un salvacondotto.

Chi poteva essere, dunque, il destinatario della missiva? Se cittadino bresciano, accessibile al pittore tramite un suo servo, non odiato dal signore

4. Parte centrale del dipinto di Antonio Vassilacchi detto Aliense, *La conquista di Brescia* (o *La dedizione di Brescia*) nella Sala della Bussola del Palazzo Ducale a Venezia, 1579.

Malatesta (che altrimenti l'avrebbe in qualche modo eliminato) e, contemporaneamente, già vicino al conte Francesco Bussone, lo si può forse rintracciare tra quegli uomini che giurarono fin da subito fedeltà ai Visconti, dipinti da Antonio Vassilacchi, detto Aliense, in un'opera esposta nel Palazzo Ducale di Venezia: *I bresciani che offrono al Carmagnola le chiavi della città*.²²

Note

¹ Monsignor Aurelio Zonghi, come da lui stesso indicato nel *Repertorio dell'antico archivio comunale di Fano*, era prelado domestico di papa Leone XIII.

² A. De Berardinis, A. Falcioni, *L'età di Pandolfo III Malatesti. Mostra storico-documentaria* (Fano, Palazzo Malatestiano, 16 aprile - 6 novembre 2011), Archivio di Stato, Pesaro 2011, p. 126.

³ G. Chittolini, E. Conti, M.N. Covini, a cura di, *Nell'età di Pandolfo Malatesta, signore a Bergamo, Brescia e Fano agli inizi del Quattrocento*, Morcelliana Editrice, Brescia 2012, p. 388.

⁴ A. Zonghi, *Repertorio dell'antico archivio comunale di Fano*, compilato da Mons. Aurelio Zonghi prelado domestico di S. Santità Leone XIII, Tipografia Sonciniana, Fano 1888, sez. I, p. 81, n. 1.

⁵ A. Zonghi, *Gentile a Brescia, 17 aprile 1414, 18 settembre 1419*, Premiata Tipografia Economica, Fabriano 1908, p. 4.

⁶ G. Treccani degli Alfieri, a cura di, *Storia di Brescia*, Morcelliana Editrice, Brescia 1961, vol. II, p. 892, n. 1.

⁷ <http://www.enciclopediabresciana.it/enciclopedia/index.php?title=GENTILE_da_Fabriano> (consultato in data 26 agosto 2024).

⁸ K. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, Cornell University Press, Ithaca-New York 1982, pp. 3, 17, 160.

⁹ Francesco Bussone, noto come Carmagnola o conte di Carmagnola, è stato il condottiero che per conto del duca di Milano Filippo Maria Visconti recuperò i territori del Bresciano allontanando per sempre Pandolfo III e i Malatesti dalla loro signoria lombarda.

¹⁰ G. Lonati, *Gentile da Fabriano a Brescia*, in «Brescia - rivista mensile illustrata», dicembre 1934, p. 42.

¹¹ Chittolini, Conti, Covini, *Nell'età di Pandolfo Malatesta...* cit., p. 71: «la missiva è stata finora unanimemente ritenuta dagli studiosi un autografo del maestro di Fabriano indirizzato al suo committente [...] che andrà piuttosto ricercato in un influente capitano del Carmagnola».

¹² M. Ferrari, a cura di, *La città del leone. Brescia nell'età dei comuni e delle signorie*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 29 ottobre 2022 - 29 gennaio 2023), Skira, Milano 2022, pp. 225-248.

¹³ Verificata con lettura diretta e riportata come in Christiansen, *Gentile da Fabriano* cit., p. 160.

¹⁴ Nel 1415 Filippo Maria Visconti mandò Francesco Bussone a recuperare le terre pia-

centine e cremonesi, tradendo una pace stipulata il 30 luglio tra Visconti, Gonzaga, Cabrino Fondulo e Pandolfo III Malatesta, come ricordato in F. Bettoni, *La signoria di Pandolfo Malatesta*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 163, 1893, pp. 170-171.

¹⁵ F. Odorici, *Storie bresciane dai primi tempi sino all'età nostra*, Pietro di Lor. Gilberti tipografo-libraio, Brescia 1857, vol. VII, p. 305.

¹⁶ E. Capriolo, *Dell'istorie della città di Brescia. Libro IX*, Editore tipografo Savioli Agostino, Venezia 1744, p. 151.

¹⁷ *Ibi*, p. 306, n. 3.

¹⁸ R. Migliorati, *Le visite dei pontefici romani a Brescia: un retaggio di fede e di storia*, in G. Archetti, G. Donni, a cura di, *La memoria della fede: studi storici offerti a Sua Santità Benedetto XVI nel centenario della rivista «Brixia Sacra»*, «Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi», XIV (fasc. 1-2), 2009, p. 335.

¹⁹ In F. Marcelli, *Gentile da Fabriano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2005, p. 103 si spiega che non si hanno notizie riguardanti il soggiorno fiorentino di quel periodo, bensì il suo nome in carte fabrianesi, datate 20 marzo e 6 aprile 1420, nelle quali Gentile richiedeva l'esenzione dalle tasse al signore Tommaso Chiavelli, con promessa di restare a operare da artista in Fabriano vita natural durante. Analogamente in Christiansen, *Gentile da Fabriano* cit., p. 18.

²⁰ ARCHIVIO DI STATO DI PESARO E URBINO, SEZIONE DI FANO, *Codici di Fano*, 1418, vol. 52, c. 57, consultabili al seguente link: <<https://archiviodigitale-icar.cultura.gov.it/it/185/ricerca/detail/2462628>> cit. in Zonghi, *Repertorio dell'antico archivio comunale di Fano...* cit., p. 87.

²¹ A. De Marchi, L. Laureati, L.M. Onori, *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, Electa, Milano 2006, p. 121; si veda anche il fondamentale A. De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Federico Motta Editore, Milano 1992.

²² Una riproduzione dell'opera si trova in A. Gnaga, *La provincia di Brescia e la sua esposizione 1904*, Premiata Stamperia F.lli Geroldi Editori, Brescia 1905, p. 11. Il Carmagnola ha conquistato Brescia due volte. La prima, nel 1421, per Milano; la seconda, nel 1426, per Venezia. Ovviamente, trovandosi l'opera dell'Aliense nel Palazzo Ducale di Venezia, ci aspettiamo che rappresenti la seconda. Il primo a interpretare in tal senso il quadro pare che sia stato Emmanuel Cicogna nel 1817. Si veda F. Zanotto, *Il Palazzo Ducale di Venezia illustrato da Francesco Zanotto*, Privil. Stabil. Naz. di G. Antonelli Ed., Venezia

1858, vol. II. Per come è configurata, però, l'opera sembra più consona alla rappresentazione della prima conquista, quando il Carmagnola, all'esterno della città, dopo circa due anni di assedio, riuscì a ottenere l'uscita del signore Pandolfo III Malatesta. Se non fosse che il castello raffigurato pare proprio quello di Brescia, in mancanza di insegne o

stemmi il dipinto potrebbe raffigurare la generica resa e la dedizione di una città a un condottiero veneto, o, in modo più allegorico, virtù militari e la vittoria della Repubblica. Cfr. W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Arsenale, Venezia 1987, p. 243.

Sinossi

La lettera autografa del pittore Gentile da Fabriano, datata 18 settembre 1419, scritta a Brescia e conservata a Fano, è l'oggetto preso in esame, in un'indagine di comprensione e interpretazione non priva di elementi di novità.

Solitamente considerata come una richiesta di salvacondotto indirizzata a Pandolfo III Malatesta, signore di Brescia, Bergamo e Fano, la missiva è finalizzata a lasciare la città, visti i lavori ultimati, per poter raggiungere il papa, Martino V, diretto a Roma. In realtà, il testo rivela un diverso destinatario, e assume, nell'insieme, il carattere drammatico della fuga dall'assedio. Il pittore, con una certa fretta, andava cercando di ottenere il lasciapassare per otto persone e otto cavalli, che gli desse sicurezza durante il viaggio, ovvero gli garantisse, in via di privilegio, libertà di movimento e l'arrivo a destinazione.

Mentre il Carmagnola operava con le truppe a pochi chilometri da Brescia, assediando Rovato, Gentile scriveva una 'lettera di congedo' che il suo servo avrebbe dovuto consegnare a un uomo d'alto rango, in grado di riferire al Carmagnola. Da un'attenta lettura emergono nuovi interrogativi che aprono a possibili inedite conclusioni interpretative. La lettera è mai stata recapitata? Com'è finita a Fano insieme con gli altri documenti portati da Pandolfo III? Era forse solamente una bozza di prima stesura? Pandolfo III ha avuto un ruolo nell'ideazione del piano di fuga? Gentile è veramente uscito con i suoi compagni su otto cavalli dalla città assediata tramite salvacondotto?

Un'opera esposta nel Palazzo Ducale di Venezia, dipinta nel Cinquecento da Antonio Vassilacchi detto Aliense, sembra raffigurare Brescia, con il suo riconoscibile castello, e un corteo di cittadini che consegna le chiavi della città al Carmagnola. Se lo immaginassimo riferito all'assedio del 1419, potremmo rintracciare nel quadro, tra gli illustri bresciani in testa al corteo, il destinatario della lettera di Gentile da Fabriano.

Summary

The object of the present examination is the signed letter of the painter Gentile da Fabriano, dated 18th September 1419, written in Brescia and preserved in Fano, here investigated in light of further understanding, with the possible discovery of novel elements of interpretation. Usually considered as a request for safe passage addressed to Pandolfo III Malatesta, lord of Brescia, Bergamo and Fano, the letter is from Gentile da Fabriano leaving the city, having completed the commissioned works there, in order to reach the Pope, Martino V, on his way to Rome. In reality, the text reveals a different recipient and takes on, overall, the dramatic character of an escape from a siege. The painter, with some haste, was trying to obtain a pass for eight people and eight horses which would give him security during the journey, or guarantee him, as a privilege, freedom of movement and arrival at his destination.

While Carmagnola was operating with his troops a few kilometers from Brescia, besieging Rovato, Gentile wrote a 'letter of farewell' that his servant should have delivered to a high-ranking man, capable of reporting to Carmagnola. From a careful reading, new questions emerge which open up possible new interpretative conclusions. Was the letter ever delivered? How did it end up in Fano with the other documents brought by Pandolfo III? Was it perhaps just a first draft? Did Pandolfo III have a role in devising the escape plan? Did Gentile really leave the besieged city with his companions on eight horses safely?

A work exhibited in the Doge's Palace of Venice, painted in the sixteenth century by Antonio Vassilacchi (known as Aliense), seems to depict Brescia, with its recognizable castle, and a procession of citizens handing over the keys of the city to Carmagnola. If we imagine it referring to the siege of 1419, we could trace in the painting, among the illustrious Brescians at the head of the procession, the recipient of Gentile da Fabriano's letter.

Collaboratori:

Antonella Capitanio [a.c.]

Marco Collareta [m.c.]

Michele Tomasi [m.t.]

Edoardo Villata [e.v.]

Virginia Caramico, *Le tecniche della pittura medievale. Materiali, lavorazioni e percezione visiva*, Einaudi, Torino 2024, pp. 244, € 28,00.

L'interesse con cui il pubblico più diverso ha seguito i numerosi restauri degli ultimi decenni va accolto come un segnale positivo nell'altalenante fortuna delle arti visive. Esso ha richiamato l'attenzione su quegli aspetti materiali dell'espressione figurativa che costituiscono un tratto peculiare di quest'ultima rispetto all'espressione letteraria, musicale, coreutica e via dicendo. Il fenomeno ha coinvolto e coinvolge anche i livelli più alti della ricerca, dove da tempo si vanno moltiplicando gli studi intorno ai procedimenti tecnici dell'arte, specialmente del passato. Di questa branca ormai ben definita della letteratura artistica, il libro che qui si presenta costituisce senz'altro un esempio tra i più rilevanti.

L'autrice si muove con sicurezza sia sul piano operativo, sia su quello ermeneutico. Significativo allora che i due nomi più spesso citati nel suo lavoro siano quelli di Andrea De Marchi e di Vincenzo Gheroldi, vale a dire dello storico dell'arte forse più attento oggi al dato fisico dei manufatti e del restauratore forse più attento oggi alle sue implicazioni espressive. Si dice questo non per sminuire l'originalità del libro, ma per segnalare su quale solide basi esso sia costruito. La raccolta dei dati, lo spoglio della bibliografia, l'organizzazione del discorso tradiscono una personalità scientifica che, sempre rispettosa e riconoscente verso quanti l'hanno preceduta, porta avanti una sua personale visione dei temi e dei problemi affrontati.

Il *target* intellettuale è ambizioso. Si tratta di capire come siano stati posti in essere quei capolavori della pittura medievale che ci appaiono tanto diversi dai loro omologhi antichi e moderni. Che per pittura medievale s'intenda qui la pittura prodotta in Italia tra Due e Quattrocento importa relativamente poco. Le tavole e gli affreschi giuntici da quel lontano contesto spazio-temporale sono sufficienti a provare che non tutto può essere guardato con gli occhi di un Leon Battista Alberti o di un Giorgio Vasari. Da qui la scelta decisiva di servirsi del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini come di una valida guida per addentrarsi in un terreno difficile, perché ancora infestato di zone d'ombra e radicati pregiudizi.

Il celebre trattato conosce da qualche anno un'affidabile edizione critica con annesso commento linguistico di Veronica Ricotta. L'intreccio che esso presenta tra pittura di pannello e pittura murale suggerisce alla nostra autrice di non indulgere affatto in quel purismo tecnico che tanto ha nuociuto alla comprensione di un'arte che fu e volle essere una. La preparazione dei supporti, l'articolazione compositiva attraverso un impianto grafico destinato a sparire a opera conclusa, la stesura dei colori, l'applicazione delle lamine metalliche, l'elaborazione



degli inserti a rilievo in cera e pastiglia sia su tavola sia su muro: tutto ciò, insomma, che connota l'estetica medievale come altra rispetto a quella classica è ripercorso con dovizia di esempi e di riferimenti circostanziati e precisi. Per comprendere l'indiscutibile efficacia di un simile discorso non basta riandare alla straordinaria agilità con cui l'autrice si muove tra manufatti, fonti documentarie e letterarie, indagini diagnostiche e dibattito critico. Bisogna saper apprezzare anche quel di più che è rappresentato da una scrittura nitida ed elegante a un tempo, che rende la lettura dell'opera un piacere, oltre che un dovere professionale.

Poco meno di un secolo fa Daniel Thompson dava per la prima volta alle stampe il suo fortunato libretto intitolato *Materials and Techniques of Medieval Painting*. Se quell'evento editoriale era frutto di uno scientismo anti-letterario e anti-filosofico di radice positivista, il caso che abbiamo cercato di illustrare qui traduce sin dal titolo quell'interesse per la percezione visiva che ha segnato profondamente il neo-positivismo critico del nostro tempo e il forte senso della complessità che lo caratterizza. Non è difficile pronosticare che l'opera più recente farà definitivamente aggio su quella più antica e con ciò stesso contribuirà a superare quella dicotomia tra 'corpo' e 'anima' dei manufatti artistici che ancora serpeggia talvolta nei nostri studi.

[m.c.]

Imre Takács, *The arrival of French Gothic in Hungary*, MCA Collegium Professorum Hungarorum, Piliscsaba 2024, pp. 536, s.i.p.

Come avevo già avuto modo di osservare recensendo un altro volume sull'Arte medievale in Ungheria, che vedeva tra i contri-

butori anche l'autore del libro ora in esame (vedi «Critica d'Arte», nuova serie, a. LXXVIII, 5-6, 2020), la situazione del medievista ungherese è quasi disperata. Le distruzioni operate dalla invasione mongola (1241) e poi dal lungo dominio ottomano tra XVI e XVII secolo, a cui vanno aggiunte le ricostruzioni ottocentesche, spesso ispirate a criteri tutt'altro che filologici (il glorioso passato del Paese finalmente indipendente andava non ricostruito ma propriamente reinventato), le distruzioni belliche e postbelliche, e non ultima l'ulteriore difficoltà di trovare gran parte delle sopravvivenze in territori storicamente ungheresi ma, dopo il Trattato del Trianon (1920) annessi a paesi confinanti (soprattutto Romania e Slovacchia), rendono arduo il lavoro del ricercatore.

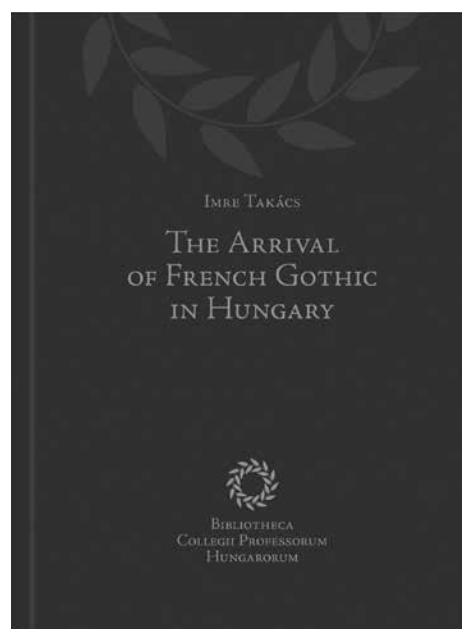
Il proposito di Takács di proporre non una sintesi sul 'gotico ungherese', ma lo studio di un problema specifico quale quello indicato dal titolo, appare pertanto estremamente coraggioso, al limite della temerarietà. In altre parole, si tratta di riallacciare la storia figurativa ungherese all'asse portante dell'Arte europea tra fine XII e inizio XIII secolo, in particolare durante i regni di Béla III (1172-1196), Imre (1196-1204) e Andrea II (1205-1235).

Per gran parte del suo lavoro, l'autore deve muoversi piuttosto da archeologo che da vero e proprio storico dell'arte; non già i monumenti, ma i singoli frammenti (di scultura, di pittura, di epigrafi, di edifici) diventano i testimoni da interrogare e da porre in rapporto tra loro e in ben più ampio contesto continentale: un quadro a maglie larghissime che, inevitabilmente, deve passare da analisi di microdettaglio a confronti talvolta forzatamente generici.

In una situazione così frammentaria, la ricerca deve dotarsi di fondamenta quanto più possibile solide, e quindi pare giustificata la decisione di partire dalla situazione del XII secolo (in particolare intorno alla corte reale di Buda ed Esztergom), per quanto possa sembrare, ed effettivamente sia, alquanto lontana dal tema della penetrazione in terra ungherese del gotico di Francia.

Il primo, approfondito affondo riguarda il Castello reale di Esztergom, città che un documento del 1127 indica come capitale (*metropolis regni*). Impossibile invece parlare della cattedrale – che pure è la sede del primate d'Ungheria – i cui resti furono del tutto eliminati per costruire la nuova, imponente basilica neoclassica. La storia del castello si legge, oltre che sulle fonti scritte, sugli scavi effettuati a partire dal 1938 e continuati fino a oggi, in contrasto con le distruzioni causate dalle ricostruzioni avviate a partire dal 1761 e concluse negli anni Venti del XIX secolo. Lo studioso deve leggere pertanto le strutture murali tuttora sopravvissute, spesso rese meno chiare proprio dai restauri novecenteschi, e i frammenti, pittorici e lapidei, restituiti dagli scavi. Lo studio

del castello reale diventa nei fatti uno studio sul Romanico in Ungheria. I frammenti pittorici sono letti attraverso la lente dei confronti con la produzione di aree limitrofe all'Ungheria storica, dalla Boemia all'Austria (ivi compresa la miniatura). Allo stesso modo un esame stilistico e ancor più tecnico di alcuni capitelli di Esztergom induce a supporre l'influenza, se non addirittura la presenza di maestranze formate nei cantieri del Romanico padano (letto, per la verità, in modo un poco generico e con bibliografia non sempre aggiornata). Il capolavoro della decorazione romanica ungherese è sicuramente la *porta speciosa* (1185-1196) della cattedrale di Esztergom, oggi ricostruita nel locale Museo Cristiano: secondo Takács, si tratterebbe di un'opera iniziata da maestranze educate in Nord Italia («Parma, Modena» aggiunge l'Autore, senza andare troppo per il sottile) e continuata da artisti ormai inseriti nell'*'early Gothic'*.



La svolta francese del cantiere decorativo della cattedrale di Esztergom si segue oggi attraverso fonti archivistiche e piani o vedute antichi, e soprattutto attraverso l'analisi puntuale e paziente, quasi disperata dei frammenti di capitelli giunti fino a noi: un percorso faticoso al quale l'autore non si sottrae, anzi persegue con rara determinazione e dedizione. Va un po' meglio con la cappella del castello della stessa città, tuttora conservata pur se leggibile attraverso i fondamentali ma anche non troppo filologici (per usare un eufemismo) restauri iniziati nel 1934 e affidati a Mauro Pelliccioli. La storiografia ungherese (su tutti Ernő Marosi) ha da tempo riconosciuto la cappella come un avamposto del primo gotico francese in area magiara. Takács va però anche più a fondo, connettendo le diverse tipologie di capitello, e al loro interno i diversi *pattern* decorativi, con Notre Dame di Parigi, con la cattedrale di Canterbury, con quella di Laon, e con la

chiesa della Maddalena a Troyes. Lo sguardo dell'autore si allarga e propone molti altri confronti: per quanto non sempre puntualissimi e talvolta alquanto vaghi, la loro densità è tale da mettere al sicuro la chiave interpretativa della cappella strigonenese quale tempestivo aggiornamento sulle novità dell'Ile-de-France. Anche le nicchie che ritmano le pareti trovano numerosi riferimenti in Francia (Saint-Germain-des-Prés a Parigi, Noyon, Vézelay). Meno garantiti appaiono i confronti tra il rosone della facciata e quelli francesi (Brain, Cohan), o tra l'abside di Esztergom e quelle delle cattedrali di Laon e Soissons e del priorato di Deuil, in quanto si tratta di porzioni largamente ricostruite se non reinventate dal restauro novecentesco. Soissons è forse il cantiere di riferimento del primo maestro che soprintese alla cappella; Takács riconosce infatti che la facciata occidentale, la volta della navata e le decorazioni scultoree sono dovute a una differente maestranza.

Il terzo cantiere '*early Gothic*' a cui Takács dedica la propria attenzione è la abbazia cistercense di Pilis, o meglio la sua prima fase edilizia, iniziata nel 1184 per volontà del re Béla III: anche in questo caso l'approccio è forzatamente archeologico, trattandosi di interrogare i risultati degli scavi e i frammenti lapidei nel frattempo musealizzati nel Ferenczy Museum Centre di Esztergom. E quindi diventano appigli utili le sezioni delle colonne, che trovano confronti a Senlis e Saint-Denis, ma anche quanto si può dire della struttura, che viene accostata ad altri cantieri cistercensi quali Acey ed Eberbach; così come le basi quadrate delle colonne, decorate a fogliame, sono poste accanto agli analoghi dettagli del transetto nord di Chartres. Tali confronti sono forse fin troppo numerosi e non sempre decisivi, ma indubbiamente suggeriscono quantomeno una certa unitarietà di riferimenti culturali, confermando in linea generale l'orientamento verso il primo gotico francese, a sua volta condiviso da altre fondazioni in vario modo dipendenti o influenzate da Pilis, quali le cattedrali di Kalocsa e di Gyulafehérvár.

Con il XIII secolo il gotico si diffonde praticamente ovunque, e l'autore segue in dettaglio alcuni casi esemplari. La ricostruzione della cattedrale di Kalocsa, iniziata nel 1207 per volontà dell'arcivescovo Berthold di Andechs-Merania, imparentato con la famiglia reale, impegnò le maestranze già attive a Esztergom e Pilis (che in scultura mantengono una grammatica fondamentalmente romanica), come Takács dimostra sulla base di convincenti confronti. Gli stessi maestri, o comunque una squadra formata nella stessa tradizione, lavorarono anche nella chiesa premonstatense di Ócsa. In quest'ultimo caso, per quanto impoverito e rimaneggiato, i manufatti esistono ancora, e col tempo si potrà uscire da un approccio prevalentemente archeologico in favore di uno pienamente storicoartistico (tale per

esempio da individuare le maestranze *leader* e il loro raggio di influenza). Con le spettacolari emergenze dell'abbazia di Szent Márton a Pannonhalma (secondo e terzo decennio del Duecento) e della cattedrale di Gyulafehérvár si riesce, finalmente in modo abbastanza organico, ad apprezzare la partecipazione ancora contraddittoria dell'Ungheria al mondo gotico (cioè *tout court* all'Europa, è bene non dimenticarlo). Il caso di Pannonhalma risulta particolarmente intrigante: la ricostruzione venne affidata, come l'autore ricostruisce in modo puntuale (un risultato che a mio parere rimane tra i più brillanti dell'intero libro) a una bottega di costruttori e scultori già sperimentata tra Esztergom, Pilis e Kalocsa), sostituita poi, repentinamente si direbbe, con un'altra meno aperta alla modernità e di minore raffinatezza, i cui riferimenti andrebbero cercati in Franconia. Ma anche la cattedrale di Gyulafehérvár non esce da una situazione di compromesso: gli sforzi, anche riusciti, di Takács di trovare convincenti confronti con monumenti francesi (Étampes in particolare) indicano solo la compresenza sul territorio magiaro di maestranze di educazione e riferimenti diversi, dalla Valpadana alla Franconia all'Ile-de-France, senza che – a oggi – si riesca compiutamente a capirne la reciproca dialettica.

La spinta 'gotica' iniziale ebbe probabilmente a che fare con la presenza sul trono di santo Stefano di regine di origine francese, quali Anne de Chatillon e Margherita Capeta. Tale situazione si ripeté con Yolande de Courtenay, regina dal 1215 al 1233, e fu forse alla base di una nuova 'ondata' pienamente gotica, sottolineata dal viaggio in Pannonia di Villard de Honnecourt.

Un esempio è la definitiva ricostruzione (o in un certo senso potremmo dire 'restauro', dato che non si trattò di rifarla dalle fondamenta), da parte dell'arcivescovo Uros (personaggio di primaria importanza nella storia ungherese del Duecento), della chiesa abbaziale di Pannonhalma, completata nel 1224. Anche in questo caso la chiesa si dotò, sul lato meridionale, di una *porta speciosa*, ancora romanica nella struttura ma pienamente gotica nelle naturalistiche decorazioni vegetali. Sia per l'aspetto struttivo che per quello decorativo, l'autore propone un ampio ventaglio di confronti, forse troppi: da Klosterneuburg a Bamberg alla Borgogna, spia del carattere ancora per molti aspetti pionieristico di questo lavoro; anche se alla fine viene suggerita una provenienza dello scultore da Reims.

Uno spazio estremamente ampio è riservato alla ricostruzione e valutazione della tomba della regina Gertude, prima moglie di re Andrea II, assassinata nel 1213 e sepolta, addirittura in odore di santità, nell'abbazia cistercense di Pilis. Con una minuzia estrema (si evince dal testo che in origine fosse stato progettato un volume monografico su questo frammentario manufatto, poi

riversato – con qualche squilibrio nell'economia complessiva – in questo libro) vengono esaminati i singoli frammenti, per cercare di ricostruire la *facies* della tomba, e proporre significativi confronti con opere meglio conservate e leggibili. In particolare Takács chiama in causa Chartres e soprattutto le sculture del portale del Giudizio Universale di Reims. A questo punto la prudenza, mantenuta fino a questo momento, viene lasciata da parte: «These similarities leave no doubt that the master who made the Gertrude tomb, like the makers of the *Porta Speciosa* of Pannonhalma, came to Hungary from the Reims lodge».

Conclude il libro, molto più ricco e generoso di quanto appaia da queste righe, un bel capitolo dedicato ai sigilli e alle oreficerie (altro campo estremamente lacunoso, in cui l'opera più celebre è la coppia di fibule a disco già in Collezione Zichy e ora al Museo di Arti Applicate di Budapest).

[e.v.]

Christian Heck, *Le retable de l'Annonciation d'Aix. Récit, prophétie et accomplissement dans l'art de la fin du Moyen Âge*, Éditions Faton, Digione 2023, pp. 208, € 29,00.

Per l'approccio strettamente iconografico, la profonda erudizione, l'attenzione ai dettagli e l'ambizione di fornire una lettura globale in cui tutto torni, il libro che qui si presenta può essere definito panofskiano. Esso tratta di una pala d'altare celeberrima, un caposaldo della storia della pittura del XV secolo in Francia e dei rapporti tra Nord e Sud nel corso di quel secolo. Smembrata, la pala è oggi divisa fra quattro sedi: il pannello centrale, con la scena dell'Annunciazione, è attualmente in deposito presso il Musée du Vieil-Aix a Aix-en-Provence, in attesa di ritrovare la sua collocazione nella locale chiesa della Madeleine, in restauro; l'anta destra (dal punto di vista dell'osservatore), con il profeta Geremia, è custodita presso i Musées Royaux des Beaux-Arts a Bruxelles, mentre l'anta sinistra è stata brutalmente divisa in due a una data imprecisata: la parte inferiore con il profeta Isaia si trova al Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam, mentre la lunetta che lo sormontava appartiene al Rijksmuseum di Amsterdam. Chiusi, gli sportelli compongono un *Noli me tangere*. La grande tavola fu voluta per testamento da Pierre Corpici, mercante di tessuti di Aix, alla fine del 1442 e fu verosimilmente compiuta in tempo per la festa dell'Annunciazione del 1444. In ogni modo, al più tardi nel 1445 essa ornava l'altare legato alla sepoltura del committente (morto dopo il 1465), nella cattedrale Saint-Sauveur della sua città, a destra dell'ingresso al coro.

Il primo capitolo riassume le vicende di produzione e di ricezione del trittico, ripercorrendone la storiografia dagli inizi del Novecento. Esso presenta anche la travagliata ri-

costruzione del *corpus* del pittore cui l'opera è oggi attribuita quasi unanimemente della ricerca, il limburghese Barthélemy d'Eyck, documentato dal 1444 al 1471-1472. L'autore ripercorre le tappe che hanno permesso di disegnare un percorso convincente per questo grandissimo artista, che, con una polivalenza non rara al suo tempo, fu attivo come pittore su tavola e su pergamena e come fornitore di modelli per ricami e vetrate, rendendo omaggio al lavoro critico, anzitutto, di Georges Hulin de Loo, Charles Sterling, Nicole Reynaud, François Avril ed Eberhard König. Con intensa simpatia, Heck sottolinea anche la straordinaria cultura visiva di Barthélemy e la sua eccezionale capacità di dare forma alle richieste dei committenti, non soltanto nell'*Annunciazione*, ma anche in altri suoi capolavori – in *primis* le meravigliose miniature del *Livre du cœur d'amour épris* (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2597), scritto da Renato d'Angiò (1409-1480). Il rapporto privilegiato del pittore con il suo principale protettore, il re di Napoli appunto, di cui fu *valet de chambre*, è cruciale agli occhi dell'autore, nella misura in cui esso permise a Barthélemy di avere accesso a un ambiente culturale di una complessità e di una raffinatezza rimarchevoli. Vari fili legano in effetti l'*Annunciazione* all'*entourage* regio: il pittore anzitutto, ma anche i fatti che Corpici fosse un fornitore della corte, e che il profeta Geremia abbia i tratti stessi di re Renato, mentre a Isaia furono dati quelli di suo padre, Luigi II d'Angiò.

Questo contesto cortese, dove, come ha mostrato soprattutto Christian de Mérimond, fioriva un gusto pronunciato per l'emmatica e il suo linguaggio codificato, è fondamentale nell'interpretazione che Heck dà della pala. Mentre buona parte della ricerca si è concentrata sino a oggi sulle questioni di stile e di attribuzione, lo studioso volge la sua attenzione all'iconografia. Il secondo capitolo è così dedicato a una minuziosa perlustrazione di tutti i dettagli del trittico aperto, dalle forme architettoniche utilizzate alla rappresentazione di una celebrazione liturgica sullo sfondo a destra, dal paesaggio che s'intravede dietro l'angelo ai protagonisti dell'Annunciazione, dai profeti al mobilio, fino ad alcune figure inserite nell'inquadramento architettonico. Tutti questi aspetti sono accuratamente situati nella tradizione iconografica, nello specifico quella che poteva essere accessibile a Barthélemy d'Eyck. Le rare letture iconografiche precedenti, spesso viziate da assunti discutibili, osservazioni materialmente erranee e forzature interpretative, sono garbatamente ma fermamente confutate dall'autore.

Non c'è qui lo spazio per discutere tutti i dettagli dell'analisi meticolosa dell'autore, e mi limiterò dunque ad alcuni punti nevralgici. Con rigore esemplare, il terzo capitolo riparte dalla lettura dei libri dei due profeti che inquadrano il pannello centrale,

e che sono ripetuti sotto forma di statuette ai lati dell'arco che inquadra Gabriele. L'analisi è guidata dalla presenza di due creature nei pennacchi dello stesso arco – un drago e un pipistrello ad ali spiegate. Sulla base di Isaia, 2, 20 e di Geremia, 7, 30 e 32, 33-34 (e altri passi paralleli), Heck vede nel pipistrello e, per estensione, nel drago, gli idoli che hanno profanato la casa del Signore, suscitando la pena di Geremia, ma che alla fine gli uomini rigetteranno come profetizza Isaia. Questi dettagli s'inseriscono in una lettura tipologica, in cui il mondo veterotestamentario non è opposto all'età della Grazia, ma la prepara e vi trova il suo compimento, come dice il sottotitolo, nel progetto divino della Salvezza. Il quarto capitolo approfondisce e affina quest'analisi sulla scorta degli scritti di Alberto Magno, che attribuisce al pipistrello un significato epistemologico, vedendovi un'immagine del fedele: come il pipistrello non può fissare la luce del sole, così il cristiano sulla terra non può ancora percepire chiaramente il divino. Ma come, sempre secondo il teologo domenicano, il pipistrello può diventare un'aquila, capace di guardare direttamente il disco solare, così il fedele potrà un giorno, in un processo anagogico, contemplare in modo immediato la gloria celeste e le verità eterne. In questo percorso ascensionale, lo studio occupa per Alberto Magno una funzione determinante, e questo spiega che Maria sia inginocchiata davanti a un leggio rotante, un mobile che permetteva agli eruditi di consultare vari volumi nello stesso momento. Le 'nature morte' inserite nelle lunette sopra i profeti delle ante, dove si affastellano libri e strumenti di scrittura, enfatizzano questa centralità della cultura scritta. Qui il rapporto di Barthélemy con la corte è di nuovo cruciale per Heck, dato che nella biblioteca di Renato si trovava il volume della *Metafisica* di Aristotele, su cui Alberto Magno fondava la sua interpretazione del pipistrello. Con tenacia, l'autore integra in questa lettura globale numerosi altri dettagli: la scimmia seduta in cima al leggio rotante, altra immagine del credente che può aprirsi alla Rivelazione, le due figure viste di schiena che si arrampicano sull'arco che inquadra il paesaggio e le due testine affrontate dello stesso arco, la liturgia che si svolge sullo sfondo, identificata con il momento in cui i fedeli si scoprono il capo alla lettura del Vangelo... La dimostrazione è ingegnosa e serrata. Sarebbe piaciuto che l'autore spiegasse come la scena del *Noli me tangere*, menzionata soltanto nel capitolo introduttivo, si integri in questa interpretazione. Il testamento del 1442 indica anche che la pala doveva essere corredata di una predella e di un sopracielo; non è certo se questi siano mai stati realizzati, ma si è proposto che un frammento con un Crocifisso conservato al Louvre (inv. RF 1993 4) potesse far parte della prima. Rimane la curiosità, forse oziosa, di capire come essi avrebbero



potuto arricchire, modificare, confermare la lettura.

La dimostrazione riposa sulla valorizzazione delle qualità artistiche e intellettuali di Barthélemy d'Eyck e sulla sottolineatura del suo rapporto con la corte di Renato d'Angiò. Heck fa di Barthélemy un pittore erudito, la cui cultura nel campo della letteratura, tanto religiosa quanto profana, sarebbe stata «immensa» (p. 166). Nella prima parte del volume lo studioso accenna di sfuggita al possibile intervento di un chierico nella definizione dell'iconografia (pp. 118, 152), ma, arrivato al cuore della sua argomentazione, soltanto il buon re Renato e il pittore gigantesco, ed è a loro che non solamente la forma visiva finale, ma anche la concezione teologica dell'opera è riferita (pp. 166-167). Il committente documentato, Pierre Corpici, diventa così una presenza evanescente, e le sue eventuali attese non sono prese in considerazione come fattori significativi per le scelte iconografiche. Eppure, il mercante aveva richiesto che la sua arme e la sua marca mercantile figurassero sul trittico e, ancora all'inizio del Cinquecento, l'altare su cui esso era esposto era volgarmente noto come «lo retaule de Corpici». Del tutto assente è il clero della cattedrale; è tuttavia verosimile che i canonici abbiano esercitato una qualche forma di controllo su un'opera monumentale destinata a occupare una posizione di grande visibilità nella loro chiesa. Studi certo relativi a un altro contesto storico, come quello di Louise Bourdua sulla committenza francescana in area veneta nel Trecento o quello di Joanna Cannon sull'arte domenicana in Italia centrale nel XIII e XIV secolo, hanno chiaramente provato che spesso le opere ambiziose destinate a una chiesa preminente erano il prodotto di una triangolazione fra desideri del committente, competenze dell'artista ed esigenze del clero. Una dinamica analoga per il caso di Aix pare tanto più probabile dato che, nel suo testamento, il donatore aveva previsto che la pala fosse eseguita «prout domini de

capitulu et gadiatores [esecutori testamentari] mei subscripti ordinabunt fieri et eis melius videbitur faciendum». Un altro attore ancora potrebbe essere preso in considerazione, ossia il pubblico dei comuni fedeli che frequentavano la cattedrale di Aix. Se l'analisi incalzante dell'autore si attaglia a un osservatore di solida cultura teologica, altri piani di lettura semplificati devono senz'altro essere immaginati per altri tipi di sguardi – una stratificazione della percezione che avrebbe meritato un commento conclusivo. Qui il lettore italiano, familiare con un'abbondante e sofisticata bibliografia ormai secolare sulle pale d'altare, si porrà dunque interrogativi sulla tipologia, la funzione e la ricezione che esulano dagli obiettivi che si pone questa inchiesta iconografica, intesa in senso più ristretto, concepita in seno a un'altra tradizione storiografica.

Il *tour de force* interpretativo proposto nel volume fa piazza pulita delle letture spericolate del passato e propone, sulla base di un esame puntuale del dipinto e con argomenti di peso, numerose nuove interpretazioni di dettaglio e una lettura globale sottile e complessa. Al di là dei risultati ottenuti a proposito di un'opera precisa, varrà la pena di sottolineare qualche punto, di metodo e di deontologia, che può servire da guida in ogni indagine di questa natura. Da un lato, le prove sono sempre attinte da scritti fondanti della cultura cristiana basomedievale – la Bibbia, Alberto Magno, ma anche, a proposito di altri aspetti su cui non mi posso attardare, le *Meditationes Vitae Christi* o il *Rationale divinatorum officiorum* di Guglielmo Durando, o ancora il trattato in lode della Vergine di san Bernardo di Chiaravalle. Ogni interpretazione è inoltre soppesata alla luce della tradizione iconografica, avendo cura di interrogarsi su quanto poteva essere noto all'artista o nel contesto di committenza, e il ruolo cruciale del pittore nel creare «un accordo magistrale tra la forma e il senso» (p. 185) è costantemente e giustamente sottolineato. D'altro lato, Heck non manca mai di sottolineare quanto la costruzione del sapere sia un processo collettivo, riconoscendo i meriti degli studiosi del passato, ma esplicitando anche il dialogo costruttivo e caloroso che ha mantenuto con diversi colleghi, aventi specializzazioni diverse – la storica della filosofia Julie Casteigt, lo storico dell'architettura Nicolas Faucherre, gli storici della miniatura Dominique Vanwijnsberghe e Ekaterina Zolotova. Nei nostri tempi d'individualismo aggressivo e sfrenato, questo tono umanistico nel senso più nobile del termine è tanto benvenuto quanto raro. C'è dunque molto da trarre dalla lettura di questo libro appassionato, che la scrittura chiara e scorrevole, l'illustrazione abbondante, pertinente e di qualità e la perfetta cura editoriale rendono non soltanto istruttivo, ma anche piacevole.

[m.t.]

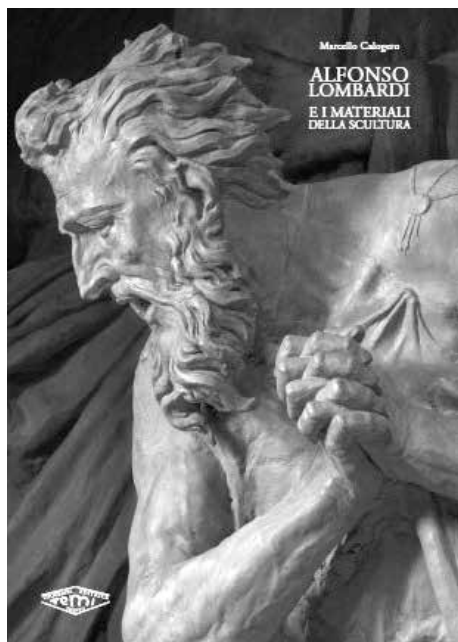
Marcello Calogero, *Alfonso Lombardi e i materiali della scultura*, Temi, Trento 2024, pp. 462, € 120,00.

Lo studio della scultura italiana del pieno Rinascimento ha sofferto a lungo del pregiudizio sia sul piano dell'arte, sia su quello della storia. Mentre da un lato l'estetica classicista ha tirannicamente imposto le sue preferenze circa la materia e la forma, dall'altro la pur giusta constatazione che la scultura conta di solito un numero di protagonisti minore rispetto alla pittura ha finito con l'identificare un'intera fase storica con la figura pur colossale di Michelangelo. Sta di fatto che, a fronte della lunga serie di monografie dedicate al genio di Caprese, soltanto in anni relativamente recenti si sono avuti studi di peso su Andrea Sansovino, Giovan Francesco Rustici, Jacopo Sansovino e gli altri grandi maestri che rappresentano la scultura in quella che è parsa ai più l'Età d'oro dell'arte italiana. A tali studi s'accompagna ora più che degnamente il libro su Alfonso Lombardi che qui si presenta, frutto di una pluriennale ricerca che ha acquistato al suo autore l'ambito diploma di perfezionamento della Scuola Normale Superiore di Pisa.

L'opera conta quasi cinquecento pagine di grande formato, fitte di testo e di illustrazioni. Nonostante ciò, chi la prende in mano è invogliato a leggerla per intero, giacché la struttura classica della monografia d'artista, che notoriamente distingue tra saggi e schede, vi è interpretata con un'esplicita volontà di evitare ripetizioni e lungaggini. Il primo capitolo ripercorre in dettaglio l'intera vita di Alfonso Lombardi, intesa come un lungo inanellarsi di occasioni in cui grande importanza assumono i committenti e i diversi scenari socio-culturali che essi portano con sé. A *pendant* di questo dettagliato *introibo*, il catalogo delle opere riconosciute allo scultore e delle attribuzioni rifiutate fornisce verso la fine del libro la base concreta dell'immagine che l'autore s'è fatto dell'artista. Si tratta di un'immagine assai diversa da quella tradizionale, largamente basata sul malevolo profilo offerto da Giorgio Vasari. Non è un caso, allora, che il secondo capitolo del libro ripercorra le tappe principali della fortuna critica di Alfonso Lombardi partendo certo dallo storico aretino, ma dando largo spazio alle testimonianze anche e soprattutto visive della Bologna sei-settecentesca, nonché al dibattito otto-novecentesco sulla patria d'origine e la prima formazione dell'artista. L'approccio per temi e problemi prosegue nei restanti cinque capitoli del libro, dedicati alla produzione di Alfonso Lombardi in terracotta, stucco, bronzo, marmo e al suo fondamentale contributo alla storia del busto-ritratto inteso come genere artistico.

I documenti svolgono un ruolo di primo piano nella disamina dell'autore. Pubblicati tutti in calce al testo e prima della bibliografia, essi permettono non soltanto di fissare i

dati relativi alla biografia o alle opere pervenute di Alfonso Lombardi, ma anche di farci un'idea delle opere perdute o mai portate a compimento. Apprendiamo così che la formazione artistica dello scultore ferrarese è legata alla lavorazione del marmo e del bronzo presso la corte estense, e che la sua grandezza come coroplasta conobbe la sua prima affermazione a Bologna. Alfonso Lombardi lavorò anche altrove, ma il suo radicamento nella città delle due torri fu decisivo anche per i contatti che lì poté avere con la nobiltà italiana ed europea variamente transitatavi intorno al passaggio epocale di Carlo V. La parte cospicua che ebbe nell'allestimento degli apparati effimeri eretti in quell'occasione è giustamente messa in evidenza dall'autore. Non meno importanti sono tuttavia gli affondi da parte di quest'ultimo su opere che, se avessero potuto vedere la luce, avrebbero certamente contribuito a cambiare il corso della scultura italiana nell'età di Michelangelo. Esemplare, al riguardo, la lunga e complessa ricostruzione della vicenda delle grandi tombe dei papi medicei in Santa Maria sopra Minerva a Roma, che ha permesso di pubblicare una convincente ricostruzione, se non dell'aspetto, almeno dell'ingombro spaziale del progetto, mai posto in opera dall'artista.



La capacità di leggere le testimonianze scritte s'accompagna lungo tutto il volume alla capacità di leggere le opere d'arte stesse nella loro specifica lingua visiva. Riprendendo il tema cruciale del raffaellismo di Alfonso Lombardi, l'autore analizza approfonditamente i rapporti dello scultore con i pittori bolognesi coevi, dà il giusto spazio alla presenza di originali del pittore urbinate nell'Italia settentrionale e insiste più che a ragione sulla mediazione operata dalle stampe e da altri sussidi grafici. Discorso analogo riguarda i modelli plastici ubicati

in luoghi non ancora visitati dall'artista, ma accessibili attraverso riduzioni in scala degli stessi, non meno che attraverso la capacità degli scultori rinascimentali di risalire dalle copie bidimensionali di statue e gruppi statuari alla realtà tridimensionale degli stessi. Che poi l'autore sappia andare al di là di un pur utile registro delle fonti e dei tempi è dimostrato dall'originalità di sguardo con cui affronta capolavori celeberrimi come i *Funerali della Vergine* in Santa Maria della Vita a Bologna o la *Madonna col Bambino tra i due san Giovanni* oggi nella Pinacoteca di Faenza. Senza nulla cedere al preconconcetto, ogni opera è vista come un individuo a sé, nel quale i dati culturali a disposizione dell'artista si combinano in piena libertà d'intenti. Valga per tutte la questione oggi così di moda del binomio monocromia/policromia, che il libro affronta con una consapevolezza della specificità dei singoli casi che fa piazza pulita di ogni generalizzazione.

Un puntuale articolo di Iacopo Natale su questa stessa rivista ha analizzato a fondo il singolare sigillo di Alfonso Lombardi. Rappresentando un uomo nudo che reca nelle braccia un'anfora, esso suggerisce l'idea del fare artistico come qualcosa che viene non dall'esterno ma dall'interno, in analogia con il creare divino. La cosa va tenuta presente quando nelle meditate conclusioni del volume in oggetto l'autore rovescia il giudizio vasariano sullo scultore ferrarese. D'ora in poi quest'ultimo non potrà più essere catalogato tra i deboli di carattere che vorrebbero appartenere all'alta società, ma non riescono neppure a svolgere degnamente il loro ruolo di artisti. Ci apparirà, e con ragione, come un individuo pienamente conscio di sé e teso ad affermarsi al meglio in una società capricciosa e spietata a un tempo. Il pensiero corre a un Giulio Romano o a un Pietro Aretino; a personalità, insomma, la cui importanza per una giusta comprensione della 'maniera moderna' è stata capita soltanto in tempi relativamente recenti, quando il moralismo di certa critica tradizionale ha finalmente ceduto il passo a un approccio storico più oggettivo.

[m.c.]

Made in Italy in mostra. L'America e la nascita del mito tra arte e design / Made in Italy on Display. America and the Creation of the Myth between Art and Design, a cura di Paola Cordera, Davide Turrini, volume pubblicato in occasione della mostra *Made in Italy. Destinazione America 1945-1954* (Lucca, Fondazione Ragghianti, 5 aprile - 29 giugno 2025), Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte - Dario Cimorelli Editore, Lucca-Milano 2025, pp. 312, € 32,00.

Il 1945, anno cruciale della nostra storia, segnò per Carlo Ludovico Ragghianti un'eccezionale svolta personale: la definitiva caduta del regime fascista e la fine dell'occupazione nazista dell'Italia - cui, com'è noto, aveva

contribuito in prima persona nel suo ruolo di presidente del Comitato Toscano di Liberazione Nazionale e di guida del governo provvisorio che animò la vittoriosa insurrezione contro i nazifascisti a Firenze, prima dell'intervento degli Alleati – gli permisero di mettere finalmente in gioco le sue competenze di storico dell'arte e le sue abilità politiche e organizzative, in particolare divenendo, nel Governo Parri, sottosegretario alla Pubblica Istruzione con delega alle Belle arti e allo Spettacolo, ma attivandosi parallelamente in svariate altre importanti iniziative. Nell'ottantesimo anniversario di quella felice stagione, la Fondazione Ragghianti, con la mostra *Made in Italy. Destinazione America 1945-1954*, curata da Paola Cordera e Davide Turrini, ne ha celebrato quella forse più ricca di conseguenze, che ebbe al centro la promozione negli Stati Uniti delle arti applicate e del design italiani. All'origine di tale impegno ci fu la sua presidenza della CADMA (Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato), una sorta di Piano Marshall di settore che operava come referente in Italia della Handicraft Development Inc., diretta a New York da Max Ascoli, ebreo italiano antifascista, espatriato nel 1933 e ormai cittadino americano, che nel 1947 inaugurò nel cuore di Manhattan la House of Italian Handicraft, dove fu allestita una serie di esposizioni con opere selezionate in Italia dalla CADMA. Della quinta di queste, *Handicraft as a fine art in Italy*, spiccava nella prima bacheca della mostra lucchese il catalogo: un piccolo volumetto caratterizzato da una copertina in cartone ondulato, con un foro tipo *balloon* di fumetto che lascia vedere sul frontespizio sottostante uno schematico disegno di un uomo che dipinge al cavalletto. A idearla fu Bruno Munari, che esplicitò così con magnifica sintesi visiva lo spirito dell'intera operazione, ora felicemente messo in luce dal lavoro di analisi storico-critica alla base dell'iniziativa della Fondazione.

L'approccio alle arti artigiane come 'belle arti' è chiaro portato delle posizioni critiche di Ragghianti, che, richiamandosi a Riegl, affermava il superamento della tradizionale gerarchia tra arti 'maggiori' e 'minori', giungendo nel 1959 a inserire l'insegnamento di Storia delle arti decorative e industriali nell'ambito della Scuola di perfezionamento in Storia dell'arte antica, greca e romana e dell'arte medioevale e moderna da quell'anno attivata nella Facoltà di Lettere dell'Università di Pisa, dove era stato chiamato a insegnare dal 1948.

Al 1948 risale anche l'ultima mostra organizzata a New York dalla CADMA: *Life in the open air*, per la quale furono invitati a presentare progetti di arredi leggeri e flessibili vari architetti tra cui Ettore Sottsass, che propose – oltre a un tavolo pieghevole, carrelli portavivande e tessuti stampati – una sedia in legno curvato, il cui disegno campeggia sulla copertina del volume

Made in Italy in mostra. L'America e la nascita del mito tra arte e design, edito in occasione dell'esposizione lucchese: all'epoca le proposte effettivamente realizzate per l'allestimento furono soltanto quella di Clerici e quella di Gardella e Rogers, ma la scelta di individuare come immagine-simbolo questa di Sottsass – con i cui fogli, insieme a quelli della ristrutturazione della sede della House of Italian Handicraft progettata da Pulitzer Finali iniziava la sequenza delle opere esposte in Fondazione – mette in evidenza come l'intento sia stato illuminare l'intero contesto di quella serie di iniziative espositive, compreso ciò che in senso lato possiamo definire il *backstage*.

Così la mostra ha presentato sì opere già all'epoca esposte, evocandone gli allestimenti originari con grandi riproduzioni fotografiche, ma anche i progetti, e altre coeve consimili o legate a iniziative diverse, e però unite dallo stesso spirito di promozione dell'eccellenza italiana nelle arti del quotidiano, fino a culminare nel caso dell'Andrea Doria, che fu definita «un museo galleggiante e perfino una nave costruita intorno a un dipinto», come ricorda Sandra Costa nel suo saggio in catalogo, dedicato alla funzione rappresentativa – per dirla con le parole di Gio Ponti in un articolo sul «Corriere della Sera» del marzo del 1950 – di questo transatlantico d'eccezione: un catalogo che è una vera espansione della mostra, dal momento che non soltanto riproduce con fotografie di alta qualità tutte le opere esposte, ma le fa precedere da una serie di saggi di riflessione storico-critica e seguire da un apparato di testi informativi sulle varie arti coinvolte.

Aprì la serie dei saggi Paolo Bolpagni con *Artisti italiani di fronte alla sfida del nascente design tra la fine degli anni quaranta e l'inizio dei cinquanta*, partendo ovviamente dalle iniziative congiunte di CADMA e HIH – di cui mette in evidenza le ambiguità nella presentazione del ruolo di artisti e artigia-

ni, in parte ancora persistenti nella successiva esperienza tra il 1950 e 1953 di *Italy at Work*, la mostra itinerante sostenuta dalla Compagnia Nazionale Artigiana che era subentrata in questa attività di promozione alle precedenti due associazioni –, ma ampliando lo sguardo su altre coeve realtà di una visione integrata tra le arti, in particolare attraverso i casi esemplari di Capogrossi, Munari e Ballocco, con un affondo prezioso sul tuttora misconosciuto impegno di quest'ultimo nella promozione di un'estetica industriale, grazie al suo coinvolgimento nelle iniziative in tale ambito dell'Ente Fiera di Milano e alle posizioni espresse sulle riviste «AZ» e «Colore. Estetica e Logica» da lui stesso animate.

Tutto l'arco di questa embrionale fase statunitense della fortuna del Made in Italy – dall'avvio nel 1945 all'ultima mostra del 1953 – è seguito da Davide Turrini nel saggio *Un Werkbund italiano per l'America*, che utilizza come titolo una definizione data a questo complesso di iniziative da Ragghianti, il quale inizialmente riservò un ruolo cardine all'Istituto d'Arte di Porta Romana di Firenze nel coordinare il lavoro delle altre scuole d'arte italiane per approntare i campioni da selezionare e inviare negli Stati Uniti. In effetti molti campioni giunsero anche da manifatture private e artisti, documentati in un corposo album fotografico esposto in mostra, che è un rammarico non fosse possibile sfogliare almeno virtualmente. E a Firenze continuarono a essere concentrate le opere anche quando la CADMA aveva concluso la sua missione, e a occuparsi della selezione di quanto sarebbe stato poi esposto nella mostra itinerante *Italy at Work* – ripercorsa a Lucca evocandone persino gli stessi accordi cromatici nell'allestimento – furono direttamente gli americani guidati dal curatore Meyric Rogers. Ma anche se in questo secondo caso ci fu una maggiore attenzione al design dei prodotti industriali, Turrini conclude che le proposte italiane rimasero sospese «tra affermazioni identitarie originali e adesioni ad aspettative e modelli d'oltreoceano»: il paradosso è quindi una perdurante preponderanza di un artigianato di tradizione, nonostante i contesti espositivi – prima la formidabile figurazione geometrizzata con cui Costantino Nivola aveva graficamente connotato le pareti della House of Italian Handicraft, poi i contenitori modulari di asciutta astrazione ideati da Teague per l'allestimento in dodici diversi musei di *Italy at Work* – fossero consoni a prodotti di più decisa adesione alle istanze formali contemporanee.

Alle strategie espositive dedica specifica attenzione Paola Cordera nel saggio *Nuovi orizzonti d'Italia. Trame di identità in esposizione*, in cui evidenzia tra l'altro l'intreccio tra canoni di comunicazione culturale ed esigenze commerciali. Non dobbiamo infatti dimenticare che quelli che per noi sono un



documento prezioso per la storia della fortuna delle arti decorative e del design italiano ebbero all'epoca un esclusivo intento di sviluppo economico, anche se nel caso della mostra itinerante *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today* l'uso nel titolo del termine *Renaissance* creava una voluta ambiguità tra la rinascita postbellica e lo storico Rinascimento, con ciò evocando una più alta dimensione valoriale degli oggetti proposti. Una strategia abilmente condivisa dagli stessi grandi magazzini che offrivano in contemporanea in vendita prodotti italiani: in particolare Macy's, dove, nel settembre del 1951, gli acquirenti erano accolti da una gondola veneziana, un plastico di San Pietro di tre tonnellate e un carretto siciliano, mentre tra gli scaffali erano inseriti pannelli di Fornasetti ispirati ad affreschi rinascimentali.

Questa oscillazione nella percezione della realtà italiana, tra edulcorata immagine pittoresca e fascino per l'antico splendore, appare un po' di retroguardia, ma evidentemente voluta per intercettare un pubblico *mainstream*. La più aggiornata produzione progettuale non era infatti certo ignota negli Stati Uniti a livello critico, come dimostra la presenza di confronti italiani nella nodale mostra *Modern Art in your life*, con cui nel 1949 il Museum of Modern Art aveva celebrato il suo ventennale: dal manifesto di Franco Grignani per Cyma, associato all'astrazione fluida di Calder e Miró, alla stoffa disegnata da Marchi per la tessitura artigiana di Gegia Bronzini, messa in parallelo con *Ritmo di una danza russa* di Theo van Doesburg, fino alla facciata di una casa popolare di Lingeri, Magnaghi e Terzaghi accostata a *Broadway boogie-woogie* di Mondrian.

Ma – come detto – nel caso di *Italy at Work* lo scopo dichiarato era quello di promuovere un mercato più ampio per quello che si può definire un artigianato industrializzato, e prova ne è anche l'assenza del settore oggi comunemente identificato con il Made in Italy, ovvero l'alta moda e il lusso: un'assenza messa in luce da Alessandra Vaccari nel suo saggio *La moda a Italy at Work tra presenza e assenza*, che evidenzia come la sezione della mostra intitolata *Costume Jewelry and Accessories* – illustrata specificamente da Simone Rossi – privilegiasse piccole produzioni indipendenti, presentando ma-

nufatti che ibridavano il vernacolare con la sperimentazioni artistiche.

Non sorprende quindi che ampio spazio fosse riservato invece alle ceramiche d'arte, cui dedica un *focus* Lisa Hockemeyer, alle ceramiche da tavola, analizzate da Oliva Rucellai, o ai vetri di Murano e a quelli verdi di Empoli, di cui trattano rispettivamente Mauro Stocco e Lucia Mannini: e la mostra lucchese ne riproponeva ampie selezioni, dai vasi figurati di Gambone ai serviti di Gariboldi per Richard-Ginori, dalle invenzioni di Venini a brocche e bicchieri di manifattura empoiese, fino alle creazioni di Lucio Fontana, Leoncillo o Pietro Cascella, su cui si sofferma Manuel Barrese nel suo testo intitolato *Opere d'arte*.

Marginali erano invece i giocattoli, di cui furono presentati esemplari addirittura di paglia, come ricorda nel suo testo Ali Filipini, autore anche dell'approfondimento relativo alla sezione *Metalli e smalti*, in cui spiccano le creazioni di Paolo De Poli, testimoniate a Lucca da alcune vaschette in rame che l'irregolarmente variegata smaltatura policroma denuncia partecipi del linguaggio informale.

Tra i tessuti – analizzati insieme ai ricami da Sandra Coppola – si distingueva per eccezionalità, nella selezione lucchese, quello con i cavallucci marini di Fornasetti, che alla stampa litografica su seta aggiunge interventi pittorici: un'invenzione realizzata in *pendant* con la decorazione ugualmente marina di un tavolo di Gio Ponti, entrambi pensati per l'ambiente da lui progettato per la sezione *Interni d'autore* – di cui parla in catalogo Antonio Aiello –, che i curatori dell'epoca avevano voluto per offrire una sintesi della più aggiornata architettura d'interni italiana, cui del resto già nel 1948 la rivista newyorkese «Interiors» aveva consacrato praticamente un intero numero, sottolineando come si trattasse della «first comprehensive American presentation of post-war Italian design». Per la mostra itinerante si operò una selezione di cinque proposte appositamente ideate, oltre che da Ponti, da Fabrizio Clerici, Luigi Cosenza, Roberto Menghi e Carlo Mollino, ma nell'esposizione lucchese è stato possibile vedere anche un progetto allora escluso, quello di Albini, forse sacrificato per un equilibrio 'regionale' nelle provenienze degli architetti.

Sacrificato in generale fu invece il settore

dell'*industrial design*: anche se infatti – come precisa Elisabetta Trinchieri nel suo testo – la produzione in questo ambito fosse all'epoca in Italia ancora molto limitata, può sorprendere, per esempio, l'assenza della macchina da caffè per bar progettata da Gio Ponti per la Pavoni e nota come *La Cornuta*, un capolavoro di efficienza tecnica che, con le sue cromature e la sua struttura aerodinamica, era perfetta filiazione dello *Streamlining* statunitense, ma che certo non poteva incontrare interesse nel mercato locale, vista la scarsa diffusione oltreoceano, allora, del caffè espresso. E dunque l'immagine dell'avviato sviluppo del design industriale si limitò alle immancabili macchine per scrivere Olivetti e all'altrettanto immancabile *scooter*, con la Lambretta LC150, presente all'epoca addirittura in apertura del percorso espositivo.

Più ampia e variegata la selezione dei mobili (il cui approfondimento in catalogo è affidato ugualmente a Elisabetta Trinchieri), sia nelle esposizioni curate dalla CADMA, sia in *Italy at Work*: e l'iniziativa lucchese ne dava conto con diversi iconici esemplari, dal tavolo *Arabesco* di Mollino alle varie elaborazioni della tradizionale sedia chivarina proposte da Rambaldi, Sanguineti e Delmonte, che ci dicono come la successiva celebrata e geniale *Superleggera* di Gio Ponti non fu un caso isolato, ma un perfetto esito di questa via alla progettualità radicata nella tradizione, cioè proprio ciò che gli Americani ricercavano e amavano nel prodotto italiano.

Che tutto ciò fosse proposto all'interno di musei d'arte *tout court* – come il Brooklyn Museum of Art di New York, il Chicago Institute of Art o il De Young Memorial Museum di San Francisco – fu certo prestigioso per gli espositori italiani, ma era localmente una prassi consolidata, a partire almeno dalle *Industrial Arts Exhibitions* promosse sin dal 1918 da Joseph Breck al Metropolitan Museum of Art, convinto della funzione di crescita culturale che l'esposizione di oggetti d'uso quotidiano poteva esercitare sul pubblico: «touch a person more nearly and while a person may not be able to afford a good picture, that it is possible to purchase a good lamp by seeing these examples». L'iniziativa della Fondazione Ragghianti mostra come anche oggi in quel solco c'è ancora molto da seminare... e da raccogliere.

[a.c.]

La rivincita delle dimenticate.

Considerazioni attorno a *Roma pittrice*

Chiara Savettieri

Su uno sfondo neutro si staglia nettamente una figura femminile, vestita con un abito nero adornato da un colletto di pizzo bianco (fig. 1). Ha i capelli ripartiti da una riga centrale e morbidamente raccolti in uno *chignon* sostenuto da un fermaglio; tiene nelle mani una tavolozza. Sembra aver appena staccato gli occhi dalla tela che sta dipingendo per rivolgersi in modo interlocutorio allo spettatore. Alla sobrietà compositiva e cromatica fa da contraltare l'espressività trattenuta dello sguardo per metà in ombra: uno sguardo sfuggente e misterioso. Si tratta di un autoritratto della pittrice romana Emma Gaggiotti (1825-1912). Entrato nella collezione di ritratti e autoritratti di artisti degli Uffizi nel 1922, attribuito erroneamente a Rosa Bonheur fino al 2018, esso è rimasto nei depositi del museo fino al 2023. L'artista è praticamente ignota ai più, eppure Emma e il suo autoritratto godettero di una certa fortuna nell'Ottocento. Allieva ad Ancona del pittore purista Nicola Consorti e poi a Roma di Tommaso Minardi, amica di Hayez, ardente patriota, Gaggiotti ebbe una carriera internazionale. Il suo stile si ispirava a Raffaello e al Rinascimento italiano. Sposò a Londra lo scrittore e giornalista Alfred Bate Richards (matrimonio a dire il vero poco felice). I suoi dipinti neoraffaelleschi attirarono l'attenzione del principe Albert. Nel 1851 espose alla Royal Academy il suo ritratto (di cui forse quello cui mi sono riferita all'inizio è una versione o replica). La tela ebbe un tale successo che la regina Vittoria lo fece replicare in dimensioni maggiori per donarlo al marito e ne circolarono anche incisioni. Esso fu notato anche dal principe di Prussia Guglielmo, che a Berlino divenne il suo principale committente. Perché questa pittrice è caduta nell'oblio? Perché le sue opere si trovano nei depositi dei musei?

A ricordarci della sua esistenza così, come dell'esistenza di tutta una serie numerosa di artiste attive a Roma dal XVI al XIX secolo, ma dimenticate, è stata la mostra *Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo*, curata da Ilaria Miarelli Mariani e Raffaella Morselli con la collaborazione di Ilaria Arcangeli al Museo di Roma (25 ottobre 2024 - 4 maggio 2025).

L'esposizione si è inserita in una tendenza culturale e critica che vede il moltiplicarsi di mostre, libri, convegni su artiste e anche storiche dell'arte, spesso dimenticate, non studiate o studiate male. Per restare su Roma, per esempio, ricordo il volume curato da Assunta di Sante e Simona Turriziani *Le donne nel cantiere di San Pietro in Vaticano. Artiste, artigiane e imprenditrici dal XVI al XIX secolo* (Foligno 2017). Si tratta di una vera e propria operazione di recupero di molte personalità interessanti e non messe in debita luce dagli studi, in quanto donne che hanno operato in società patriarcali e maschiliste. Le scoperte o le riscoperte critiche sono sempre generate dal contesto culturale, politico e sociale in cui gli interpreti e gli storici dell'arte si muovono. Fu in effetti la stagione del femminismo a innescare questa tendenza, che si è intensificata negli ultimi anni. Fin dal suo saggio del 1971 *Why have there been no great women artists*, Linda Nochlin additò la strada maestra da compiere in questo tipo di ricerche: lo studio, l'approfondimento, l'indagine all'interno delle strutture sociali, politiche, economiche e culturali, ma anche familiari, entro le quali si mossero le artiste, e che permisero ad alcune di emergere, mentre altre sono restatesi nell'oblio. C'è un rischio in questo tipo di ricerche ed esposizioni: la loro suscettibilità a incorporare interpretazioni

1. Emma Gaggiotti, *Autoritratto*, 1850 circa, Firenze, Gallerie degli Uffizi, 1890 n. 8437.



più ideologiche o psicologiche o meramente biografiche, piuttosto che storicamente fondate. Ecco, non è proprio il caso di *Roma pittrice*, che, in qualche modo fedele allo spirito del saggio di Nochlin, adotta un solido impianto storico, basato su una capillare lettura di documenti d'archivio, ma anche di testi a stampa noti da tempo, ma mai letti nella prospettiva di una ricerca sull'arte di artiste nella capitale. Pittrici, miniatrici, incisore, ricamatrici, disegnatrici, dunque, i cui nomi erano ben presenti in documenti e testi, ma che nessuno aveva realmente 'visto' e quindi studiato: nessuno si era preso la briga di capire chi fossero queste artiste, quali fossero le dinamiche familiari (spesso sono figlie, sorelle o mogli di artisti) e sociali in cui si muovevano, quale fosse la loro produzione, spesso relegata nei depositi dei musei. La quantità di informazioni e opere messe in campo dalla mostra fa capire quanto i documenti storici e le fonti siano manipolabili da chi li usa in modo non globale ma selettivo.

Roma, per la sua centralità cosmopolita, crocevia e luogo di incontro di artisti provenienti da ogni parte del mondo, per la pluralità e la diversificazione delle committenze, era un terreno favorevole per l'inserimento di artiste sul mercato. Di fatto, nel Cinquecento, per esempio, un contesto cruciale era Bologna, dove emersero figure di grande importanza come Lavinia Fontana, e dove si contavano molte altre presenze femminili, di gran lunga

superiori, numericamente, rispetto a Roma. La salita sul soglio pontificio di papa Gregorio XIII Boncompagni, che bolognese era, e che chiamò Lavinia nell'Urbe, costituì uno stimolo per un cambiamento della situazione romana, dove – come testimoniano i documenti – la presenza femminile nel mondo dell'arte si fece sempre più consistente. Fu così che, proprio sotto Gregorio XIII, alle artiste fu data la possibilità di associarsi alle accademie, come l'Accademia di San Luca o l'Accademia dei Virtuosi al Pantheon. La presenza nelle collezioni dell'Accademia di San Luca di molti ritratti e autoritratti femminili è un segno evidente del riconoscimento che le artiste andavano ottenendo.

Attraversando le sale della mostra, sino a giungere all'impressionante 'selva' di pittrici ottocentesche (fig. 2) – e osservando oggetti, dipinti, disegni e miniature di artiste diverse, alcune note come Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Giovanna Garzoni, Francesca Bresciani, Élisabeth Vigée Le Brun e Angelika Kaufmann, altre assai meno, quali Giustiniana Guidotti, Maria Felice Tibaldi Subleyras, Laura Piranesi, Ida Borri, Marianna Candidi Dionigi, Louise Seidler e tante, tantissime altre –, si aveva la sensazione di essere di fronte a un vero e proprio risarcimento, che, con la forza della paziente ricerca documentaria e sul campo, compensa l'oblio in cui molte di queste personalità femminili sono cadute, e colma una lacuna della storia dell'arte moderna a Roma.

Quello che colpisce della mostra, e conseguentemente del bel catalogo, è l'attenzione rivolta non soltanto alle pittrici, ma anche, per esempio, alle artiste che praticavano l'incisione o il ricamo. In effetti questo approccio è dichiarato nel sottotitolo della mostra: *Artiste al lavoro*. Appunto la dimensione del lavoro artistico senza distinzioni fra arti maggiori e minori, e con un'attenzione a personalità meno note, grazie a ricerche documentarie e su fonti dell'epoca, è meglio identificata e chiarita. Altro capitolo rilevante è stato l'approfondimento del ruolo delle suore pittrici, cui erano commissionate opere sacre dalle priore.

Un aspetto di grande interesse è il fatto che molte opere esposte si trovassero nei depositi di importanti musei, tra cui gli stessi Musei di Roma o gli Uffizi. Il ripescaggio di queste tele nelle ricerche a monte della mostra ne ha permesso anche il restauro; la loro esposizione ha poi, in una sorta di effetto cascata, risvegliato collezionisti privati che possiedono opere di queste artiste, ampliando così i cataloghi delle medesime.



2. La sala delle pittrici dell'Ottocento nella mostra *Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo*, svoltasi al Museo di Roma dal 25 ottobre 2024 al 4 maggio 2025.



3. Emma Gaggiotti, *Venere*, 1867, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, OdA Pitti 1631.

Una riflessione va fatta sul peso critico di una tale operazione. Le opere nei depositi sono in qualche modo escluse dal 'canone' di quanto è ritenuto degno di essere esposto e presentato al pubblico: scegliere che cosa mostrare non è mai un'operazione oggettiva, ma il frutto di precisi approcci critici che operano la selezione. Il valore di questa esposizione sta anche nell'aver incrinato un certo tipo di selezione e averne proposta un'altra, facendo per l'appunto uscire certe opere dai depositi, mostrandole ai visitatori. Questo significa narrare la storia dell'arte in un modo diverso, con un altro punto di vista, che va a valorizzare le presenze femminili nel tessuto artistico e sociale romano su quattro secoli: ne deriva quindi una narrazione diversa, più ricca e complessa.

Ritornando a Emma Gaggiotti, una delle ultime sale è proprio dedicata a lei, e presenta, tra le altre, un'opera intitolata *Venere*, firmata e datata 1867 (fig. 3). Questa intrigante figura femminile, priva di attributi mitologici, è una reinterpretazione moderna della tradizione della Venere sdraiata. La folta capigliatura rossa, gli occhi marcatamente truccati, ma soprattutto lo sguardo provocatorio e conturbante puntato sullo spettatore la rendono – seppure in modo stilisticamente completamente diverso – più vicina a una Olympia che a una Venere. Quest'opera giaceva nei depositi delle Gallerie degli Uffizi, e grazie al lavoro critico teso a ripristinare il catalogo della pittrice è stata individuata e restaurata. Un circolo virtuoso che vorremmo vedere ancora più spesso nelle mostre.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI LUGLIO 2025
DALLA TIPOGRAFIA ABC
CALENZANO (FIRENZE)
PER CONTO DI
EDITORIALE LE LETTERE

Hanno collaborato a questo numero

Paola Betti

Antonella Capitanio

Mattia Ciani

Marco Collareta

Martina Corgnati

Francesca Funis

Raffaele Piero Galli

Beatrice Lampariello

Alessandro Leri

Ilia Rodov

Chiara Savettieri

Anna Saviano

Michele Tomasi

Carolina Trupiano Kowalczyk

Simona Vergassola

Edoardo Villata