

CRITICA D'ARTE

NONA SERIE - ANNO LXXVIII - TRIMESTRALE - N. 5-6, gennaio giugno 2020

5-6





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

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

Nona serie: Anno LXXVIII
n. 5-6, gennaio-giugno 2020

Direzione e proprietà
Edizioni Fondazione Ragghianti
Studi sull'arte
Via San Michele, 3
55100 Lucca
Tel. 0039 0583 467205
Fax 0039 0583 490325
info@fondazioneragghianti.it
<https://www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/>

Redazione, distribuzione e abbonamenti
Editoriale Le Lettere
Via Meucci, 19
50012 Bagno a Ripoli (Firenze)
Tel. 0039 055 645103
www.lelettere.it
periodici@lelettere.it
abbonamenti.distribuzione@editorialefirenze.it

Direttore
Francesco Gurrieri

Comitato editoriale
Paolo Bolpagni, coordinatore
Gianluca Belli
Antonino Caleca
Cristina Casero
Marco Collareta
Cristiano Giometti
Francesco Gurrieri
Maria Teresa Leoni Zanobini
Mattia Patti
Chiara Savettieri

Executive editor
Giorgia Gastaldon

Segreteria
Laura Bernardi

Comitato scientifico
Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni,
Julia Barroso, Johannes Beltz, Fabio Benzi, Andrea Branzi, Marco Brizzi, Giorgio Busetto, Francesco Paolo Campione, Richard Yerachmiel Cohen, Lorenzo Cuccu, Gigetta Dalli Regoli, Enrico Maria Dal Pozzolo, Maria del Mar Díaz, Francesco Di Chiara, Cristina Donati, Annamaria Ducci, Marco Fagioli, Elena Filippi, Francesca Flores d'Arcais, Alessandra Galizzi Kroegel, Pietro Graziani, Philippe Junod, Alessandra Lischi, Cesare Molinari, Antonio Paolucci, Emanuele Pellegrini, Marco Pierini, Piero Pierotti, Franco Purini, Carlo Arturo Quintavalle, Roland Recht, Federica Rovati, Francesco Tedeschi, Maria Laura Testi Cristiani, Ranieri Varese, Timothy Verdon, Edoardo Villata, Adachiara Zevi

Prezzo di ogni singolo fascicolo:
Italia € 35,00 - Estero € 60,00
Prezzo di ogni fascicolo doppio:
Italia € 70,00 - Estero € 95,00
Abbonamento annuo:
PRIVATI
Italia € 125,00 - Estero € 160,00
ISTITUZIONI
Italia € 150,00 - Estero € 180,00

CRITICA D'ARTE

nuova serie

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

Hanno collaborato a questo numero

Paolo Bolpagni, Silvia Borelli, Antonino Caleca, Valentina Cecere, Marco Collareta, Niccolò D'Agati, Gigetta Dalli Regoli, Livia de Pinto, Cinzia Gavello, Luigi Grasselli, Chiara Guerzi, Luca Mansueto, Chiara Marin, Chiara Savettieri, Polona Tratnik, Edoardo Villata, Giovanna Virgilio

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

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

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

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

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

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

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

ISSN 0011-1511

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

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

Le proposte di saggi e testi – di carattere esclusivamente scientifico – possono essere inviate all'attenzione del Comitato editoriale della rivista sotto forma di *abstract*, corredate da nome e cognome, qualifica e afferenza dello scrivente. Il Comitato editoriale esaminerà le proposte pervenute mano a mano che arriveranno, accettandole o meno, sottoponendole al vaglio dei revisori individuati e, in caso di risultato positivo del referaggio, destinandole al primo numero disponibile. Per richieste di informazioni e invio di proposte rivolgersi a laura.bernardi@fondazioneragghianti.it. Gli autori devono attenersi alle norme editoriali scaricabili dalla pagina *web* www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/, al *link* <https://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2019/04/Norme-grafiche-e-redazionali.pdf>

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

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

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

«Critica d'Arte»
c/o Fondazione Ragghianti
Via San Michele, 3
55100 Lucca

Finito di stampare nel mese di dicembre 2020 per conto di Editoriale Le Lettere dalla tipografia ABC di Calenzano (Firenze)

In copertina: Giacomo Serpotta, *Putti*, Palermo, oratorio del Rosario in Santa Cita.

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

nuova serie

indice

saggi

- 5 Editoriale
- 7 'Reliquiari a borsa'. Alcuni problemi di terminologia, tipologia e stile
Silvia Borelli
- 21 Le committenze di Santo Brasca nella chiesa di Sant'Eufemia a Milano
Un'ipotesi per Ambrogio Zaffaroni (e alcuni documenti inediti sui fratelli Bergognone)
Valentina Cecere
- 37 Un contributo per Gioacchino Vitagliano e Giacomo Serpotta: precisazioni sull'abside del Gesù di Casa Professa a Palermo
Luca Mansueto
- 51 Palazzo Cavalli: da residenza nobiliare a museo universitario
Chiara Marin
- 69 Carlo Carrà, 1911-1913. *Simultaneità e Ritmi d'oggetti*: rimaneggiamenti e puntualizzazioni cronologiche
Niccolò D'Agati
- 85 Emilio Pettoruti e Alberto Sartoris, fra arte e architettura
Cinzia Gavello
- 99 'Scene di conversazione' tra Giulio Paolini e Carlo Quartucci: dalla collaborazione sulla scena alla teatralità dell'opera
Livia de Pinto
- 113 Microperformativity. Bioengineered Organisms Performing in the Art Context
Polona Tratnik

note

127 1474: Botticelli a Pisa
Gigetta Dalli Regoli

137 *L'uomo fisico, intellettuale e morale* (1857) di Carlo Blasis
e il filo rosso dell'estetica sensista
Chiara Savettieri

143 Biblioteca

osservatorio

153 Pubblicazioni leonardesche del 2019:
breve rassegna storicoartistica
Edoardo Villata

164 Carlo Ludovico Ragghianti:
un dimenticato? I fatti dicono di no
Paolo Bolpagni

166 Quarantena e patrimonio culturale
Antonino Caleca

Editoriale

Da più parti si discute sul progressivo degrado della cultura, sulla crisi della critica letteraria e della critica d'arte: due temi che ci toccano profondamente e che costituiscono l'*humus* della ragione stessa di questa rivista. Il primo interessa l'intera stratificazione dell'insegnamento fino al livello universitario e alle specializzazioni successive; il secondo si colloca più specificamente nel contraddittorio coacervo della diffusione/comunicazione della conoscenza della cultura artistica. Temi, peraltro, che furono sempre cari a Carlo Ludovico Ragghianti, nel suo lucido legame con l'esercizio politico.

«La libertà comincia dove finisce l'ignoranza», predicava Victor Hugo: il che vuol dire che la pericolosa crescita del tasso di ignoranza e di analfabetizzazione, sempre più avvertibile, rischia davvero di diventare elemento additivo al processo innescato dai nuovi *media*, con la loro spersonalizzazione e appiattimento dell'informazione.

Dopo il confinamento (ma anche davanti a una possibile recrudescenza di questo), come per altre cose, si parla di un 'futuro più giusto' e di un 'diverso destino dell'arte': prospettive in se stesse affascinanti, ma sicuramente da chiarire meglio. Intanto si fa sempre più pressante il dibattito sul mestiere del 'guastatore letterario': dobbiamo davvero rassegnarci a un esercizio critico asservito alle case editrici e alle iniziative museali, spesso promotrici di manifestazioni 'personali' non sempre disinteressate? Quanto lontane sembrano essere le grandi e piccole mostre che nascevano da 'problemi' e 'ispezioni' filologiche, dove il ruolo dell'università era trainante e complementare alla 'dirigenza' dei Beni Culturali!

Dunque, *temps de retrouvailles*? No davvero, anzi, per quanto ci riguarda l'impegno in una continuità disciplinare sempre vigile e *criticamente* attenta. Questo numero propone ben otto saggi su argomenti assai specialistici, a cominciare dai problemi di terminologia, tipologia e stile nei 'reliquari a borsa'. Spaziando anche geograficamente, dalle committenze milanesi nella chiesa di Sant'Eufemia al contributo del Serpotta nell'abside del Gesù di Casa Professa a Palermo. Nel vasto bacino culturale fra arte e architettura, è presente un saggio che approfondisce il ruolo – sempre stimolante – di Alberto Sartoris.

Importanti contributi sono presenti nella sezione *Note* e nella *Biblioteca*, ove sottolineiamo la recensione di Edoardo Villata di *The Art of Medieval Hungary*. Dello stesso autore, nel nostro *Osservatorio*, si segnala l'utile compendio della vasta materia che ha caratterizzato l'anno di Leonardo, appena passato, *Pubblicazioni leonardesche del 2019: breve rassegna storicoartistica*.

Con l'occasione, siamo lieti di partecipare ai nostri lettori il crescente successo di questa nuova serie di «Critica d'Arte», per la quale ci giungono apprezzamenti da diversi angoli del mondo, dall'estesa area nazionale dei Beni Culturali e dell'università e anche da altre testate specializzate.

Francesco Gurrieri

‘Reliquiari a borsa’. Alcuni problemi di terminologia, tipologia e stile

Silvia Borelli

«Raccolte quelle sue ossa più preziose di rare gemme e più pure dell’oro fino, le riponemmo là dov’era di rito». Il contrasto fra il valore simbolico delle reliquie e quello intrinseco delle materie dell’oreficeria espresso nel passo del *Martirio di Policarpo*, celebre prima narrazione del supplizio di un martire, è alla base di molta della creazione artistica medievale.¹ A questo racconto prende parte anche un gruppo di reliquiari portatili, comunemente detti ‘a borsa’: in legno e rivestiti di lamine metalliche variamente lavorate e decorate, gli esemplari più preziosi, come quelli del dente di san Giovanni Battista del Tesoro del Duomo di Monza e della terra impregnata del sangue di santo Stefano della Kaiserliche Schatzkammer di Vienna, sono stati i primi a essere resi noti al pubblico di studiosi e rimangono tuttora i più conosciuti.²

Quando ci si avvicina allo studio di questa tipologia di reliquiari si ha a che fare con una bibliografia corposa e di tradizione illustre, dominata da personalità come Joseph Braun, con la sua rassegna di ‘Bursaförmige Reliquienbehälter’, e Victor Elbern con gli scritti sul reliquiario di Enger (Berlino, Kunstgewerbemuseum).³ In tempi più recenti, invece, sono da segnalare in particolar modo le due monografie di Dieter Quast e Renate Prochno, rispettivamente sul reliquiario di Ennabeuren (Rottenburg am Neckar, Museo Diocesano) e sulla ‘Stephansbursa’ di Vienna, frutto di uno studio ravvicinato con l’opera d’arte condotto anche grazie a diversi contributi di specialisti, che ci parlano di un interesse per nulla sopito nei confronti di questi tasselli imprescindibili della storia dell’arte altomedievale.⁴

Pur tuttavia, questi come altri studi degli ultimi due decenni rilanciano problemi mai del tutto esauriti nell’ampia storiografia relativa a tali oggetti liturgici e devozionali, problemi di natura terminologica e, come vedremo, tipologica che meritano di essere affrontati. Il *corpus* di reliquiari altomedievali portatili nel tempo è arrivato a contare una quarantina di elementi: nelle schede di catalogo e nei saggi scientifici essi sono stati variamente definiti reliquiari ‘a borsa’, ‘a casa’, ‘a cassetta’, ‘a sarcofago’, ‘a tomba’, talvolta con un po’ di confusione. Si tratta di sovrapposizioni comprensibili se la classificazione si affida in primo luogo alla *silhouette*: lo stesso Braun all’interno della sua definizione distingue tre tipi non senza un po’ di forzature. Se a ciò aggiungiamo che talvolta gli studiosi si sono interrogati sul potenziale significato metaforico della borsa quale forma da dare a un contenitore per delle reliquie, occorre forse ricominciare dal chiedersi quale fosse l’idea dietro la commissione e la creazione dei nostri reliquiari e se, più probabilmente, essi non siano stati accostati gli uni agli altri a posteriori dalla storiografia.⁵ Non si vuole certo escludere il legame con l’ampia realtà delle scarselle e delle borse in tessuto, dal momento che ne esistono diverse in qualità di custodie per reliquie (fig. 1), tuttavia pare opportuno avvicinarsi per quanto possibile all’origine della definizione di ‘reliquiario a borsa’ al fine di evitare qualche equivoco.⁶

I.

Nell’inventario del Tesoro del Duomo di Monza del 1353 si legge «item tabernaculum unum ad modum unius bolze ornatum lapidibus pretiosis in quo est unus ex dentibus Beati Iohannis Baptiste» e in quello del 1595 alla

voce n. 28 compare una «bursa quadrata aureis laminis confecta et gemmis ornata in qua reliquiae asservantur», la quale è nuovamente riferibile al reliquiario del dente di san Giovanni Battista.⁷ Si tratta delle prime attestazioni, per quanto ci è dato sapere, dell'utilizzo della parola borsa per un reliquiario non in tessuto, bensì in legno rivestito di lamine di metallo riccamente ornate da gemme preziose.⁸ Non è un caso forse se nel 1884 Barbier de Montault studiando proprio questo eccezionale esemplare monzese lo descrive come un «reliquaire en or, ayant la forme d'une bourse».⁹

Prima di lui Franz Bock aveva scritto che il reliquiario di Santo Stefano a Vienna assumeva la forma di un'«arcula quadrata», riprendendo il termine latino di *arca* che insieme a quello di *capsa* è uno dei più diffusi nelle fonti scritte medievali per la denominazione dei reliquiari.¹⁰ Lo stesso reliquiario del vescovo Altheus della cattedrale di Sion, sulla lamina metallica della base vede l'iscrizione «hanc capsam dicata in honor[em] sce/mariae altheus eps fieri rogavit».¹¹ Poco dopo più di un decennio Charles de Linas invece afferma che il reliquiario di Enger «offre l'aspect d'un coin», alla stregua di quelli di Vienna e Sion.¹² Il paragone è con il cuneo, ossia quell'oggetto in legno o metallo che, infilato di punta in una fenditura, facilita la spaccatura di un corpo e che, generalmente, è proprio a forma di trapezio. Tuttavia, la definizione di reliquiario 'a cuneo' non avrà molto successo e, come abbiamo visto, già in Barbier de Montault, che pure ricorda l'analogia di Charles de Linas, la scelta è differente.

Si deve perciò a questi primi grandi 'descrittori' che si sono gettati nell'impresa, la formulazione di espressioni che guardano alla forma e tutt'al più al materiale con cui sono fatti tali reliquiari. Si tratta per la maggior parte di ecclesiastici e archeologi francesi e tedeschi che aderiscono con il loro zelo a quel rinnovato interesse per l'arte liturgica che contraddistingue l'Ottocento europeo.¹³ Coniugato alla crescente importanza data alle arti industriali, questo recupero del Medioevo ha come esito anche il fatto che alcuni dei nostri reliquiari, come quelli di Saint-Benoît sur Loire e Saint-Bonnet d'Avalouze, finiscano all'Esposizione Universale parigina del 1889 nel settore «bijoux» dell'arte merovingia.¹⁴ L'esigenza comunque sia è quella di classificare: ce lo ricorda Émile Molinier che all'alba del nuovo secolo a proposito del reliquiario di Enger afferma che «cette forme est trop habituelle pour les reliquaires très anciens pour qu'on ne puisse pas essayer une classification».¹⁵

Il primo passo significativo in questa direzione si deve a Henri Leclercq che nel 1913 alla voce *châsse* della sua imponente enciclopedia di archeologia cristiana inserisce le *châsses portatives*. Il punto di riferimento è Charles de Linas, che aveva coniato l'espressione «capsa reliquiarum itineraria», mutuata da quella di *itinerarie tabulae* relativa agli altari portatili.¹⁶ Leclercq include nella categoria dei reliquiari portatili «le type en forme de maison» e «quelques-unes, de plus faible épaisseur généralement, [qui] sont, à leur partie supérieure, échancrées sur le flancs, ce qui leur donne en peu l'apparence d'une bourse», fra cui cita gli esemplari di Monza, Enger, Sion, Vienna, Maastricht, Saint-Bonnet d'Avalouze, Emmerich.¹⁷ Ma è con Joseph Braun nel 1940 che abbiamo una fondamentale e corposa rassegna di 'Bursaförmige Reliquienbehälter': nel suo elenco se ne contano ben ventinove, presentati prima in successione cronologica dal VII al XIII secolo, poi ulteriormente suddivisi in tre tipologie dando la priorità alla forma esteriore.¹⁸ Viene osservato che alcuni possono avere sulla sommità un *Wulst*, una presa (emblematici sono i leoni sugli esemplari di Enger, Monza ed Ennabeuren); per quanto riguarda la decorazione, esemplari merovingi e precarolingi presentano smalti *cloisonné*, altri pietre e filigrana, mentre la figurazione è eseguita per la maggior parte a sbalzo. Segue infine un ultimo fitto elenco di misure e dimensioni per ciascun reliquiario.

Il grande merito di Braun è quello di aver ripreso le fila della tradizione storiografica ottocentesca, facendo delle descrizioni approssimative dei suoi



1. Borsa per reliquie, seta, ricami, applicazioni in oro, argento dorato, perle e pietre preziose, cm 15×13, Treviri, 993 circa, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum (inv. no. KG562). © Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

predecessori una definizione. Già da anni, soprattutto in ambito tedesco, gli studiosi stavano impiegando il termine *bursa* in riferimento al più celebre esemplare di loro pertinenza, la 'Stephansbursa' di Vienna, che diviene forse il reliquiario a borsa per antonomasia.¹⁹ Ma con la firma di Braun alla voce *Bursareliquiar* nel *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* del 1951 l'operazione è ufficialmente sancita.²⁰ La definizione viene raccolta in prima battuta da Elbern che negli anni del dopoguerra è nel comitato scientifico se non curatore delle più importanti mostre sul Medioevo, le quali per certi versi rimangono tuttora insuperate.²¹ Qui i reliquiari portatili di cui stiamo parlando costituiscono un tassello importante nel racconto sull'arte sacra: nonostante l'etichetta di 'reliquiario a borsa' venga applicata a intermittenza, è interessante riflettere sul fatto che è a questa vetrina e con questo nome che tali oggetti vengono presentati a un pubblico sicuramente più ampio di quello di nicchia di primo Novecento.

II.

Dal punto di vista terminologico adesso i nostri reliquiari esistono a tutti gli effetti. Lo confermano le voci all'interno dei vari progetti quali il *Glossarium Artis*, il *Lexikon des Mittelalters* e *Suppellettile ecclesiastica*, che si susseguono nei decenni a venire e cui si farà sempre riferimento in seguito, in aggiunta ai capisaldi intramontabili di Leclercq e Braun.²² Eppure ci si è accorti che manca a oggi una riflessione puntuale sulla tipologia, che tenga conto della costituzione fisica e tecnica di questi oggetti in aggiunta alla forma, la quale rimane oggetto di discussione imprescindibile, ma è troppo spesso legata alla soggettività dell'occhio che guarda. A eccezione di alcune acute considerazioni che di tanto in tanto sono state sollevate, e che però sono rimaste per lo più inosservate, non è stato ancora fatto veramente il punto sulla situazione. Ciò è invece fondamentale per poter delineare un *corpus* di reliquiari il più possibile definito: basti pensare che dal catalogo in appendice alla pubblicazione di Quast, cui abbiamo accennato all'inizio e verso cui abbiamo un grande debito, sono esclusi nientemeno che i reliquiari di Monza e Vienna, oltre che quelli di Cividale, Nona e Saint-Maurice d'Agaune.²³



2. Cassetta-reliquiario o crismale, legno di abete rosso, bronzo, doratura, smalti e paste vitree, cm 7,5×12,1×4,87, arte scoto-irlandese, VIII-IX secolo, Abbazia San Salvatore, Museo dell'abbazia. Immagine gentilmente concessa dal parroco don Giampaolo Riccardi, Abbazia San Salvatore (Siena).

Già alcuni fra i primi studiosi avevano osservato che i reliquiari da loro presi in esame erano formati da un unico blocco di legno e che le reliquie potevano essere inserite dal fondo, chiuso poi per mezzo di una lamina tutt'al più scorrevole.²⁴ Quando Arpad Weixlgärtner nel 1926 pubblica la fotografia del retro della 'Stephansbursa', finalmente liberato della lamina metallica di età imperiale, svela anche sei ripostigli scavati nell'anima in legno che si vanno ad aggiungere a quello sul fondo in cui era custodita la terra impregnata del sangue di santo Stefano.²⁵ Eppure, occorre attendere il 1981 affinché si rifletta al riguardo. In seguito al ritrovamento di un reliquiario in un sito archeologico a Winchester, David A. Hinton osserva che si tratta del primo esemplare «*bourse-shaped*» su suolo inglese, dove prevale al contrario quello che lui definisce il tipo «*house-shaped*».²⁶ La differenza fra queste due tipologie starebbe, secondo lo studioso, nella struttura. Lo scrigno a forma di casa è composto da due pezzi distinti, una cassa e un coperchio, uniti per mezzo di una cerniera; esso, chiamato anche crismale, poteva essere utilizzato per portare la comunione agli infermi o per ospitare altri piccoli contenitori, come le ampolle per gli olii santi. Il reliquiario a borsa è meno adatto a questa funzione, poiché oltre a essere generalmente più stretto e slanciato, non è progettato per essere aperto regolarmente.

L'introduzione della variabile del crismale è decisamente interessante, sia all'interno del panorama storiografico delineato finora sia nella nostra discussione. Il tema risulta essere più caro agli studiosi anglosassoni e non casualmente: con la sua pubblicazione del 1935, Erika von Erhardt-Siebold rende noto che i termini *chrismal* e *chrismarium* sono diffusi all'interno dei sacramentari, dei penitenziali e delle vite dei santi altomedievali, soprattutto in ambito irlandese.²⁷ Senza una precisa differenziazione tali parole sembrano designare tanto dei reliquiari quanto dei recipienti eucaristici facenti parte del servizio da *viatico*: in ogni caso, da un'attenta lettura delle fonti scritte si evince che si tratta di oggetti mobili, indossati per la maggior parte al collo, con una funzione profilattica. Al gruppo dei crismali appartengono una decina di esemplari riconducibili all'ambito scoto-irlandese e databili fra il VII e il IX secolo, fra cui quelli conservati in Italia del Museo Civico di Bologna, di Abbazia San Salvatore (fig. 2) e di Bobbio, approdati nella penisola quasi sicuramente in seguito a pellegrinaggi o viaggi di monaci irlandesi;²⁸ cui va aggiunto anche il cofanetto custodito nel Tesoro della collegiale di Saint-Evroult a Mortain, in Normandia, che sul lato posteriore vede un'iscrizione in caratteri runici in cui figura il termine *kiismel*.²⁹

Non si pretende di riassumere una questione alquanto insidiosa in una manciata di righe e tantomeno di sciogliere un nodo ancora per certi aspetti insoluto, quanto piuttosto di complicare solo apparentemente il quadro generale per poter riflettere sul rapporto fra contenuto e contenitore, fra funzione e costituzione fisica di tali oggetti. Se infatti è impossibile affermare con certezza in che modo venissero impiegati i recipienti che si possono aprire, è invece ragionevole pensare che gli esemplari costituiti da un unico blocco di legno siano stati necessariamente concepiti come reliquiari. Le cavità, da una a molteplici, praticate nell'anima in legno sono piccole e raggiungibili piuttosto difficilmente, se non a patto di smembrare le lamine metalliche, il che fa pensare che fossero destinate a custodire, proteggere e in fin dei conti nascondere un qualcosa la cui funzione era non tanto nella sua fruizione diretta quanto nel suo esserci, ossia le reliquie. Se scegliamo di seguire questo ragionamento e di partire dal contenuto scopriamo che il *corpus* di oggetti così fatti non è trascurabile e si compone di più di una ventina di elementi.³⁰

III.

La sequenza di pochi esemplari che si propone di seguito vuole essere un omaggio a pezzi di qualità indubbia, in alcuni casi non molto conosciuti. Sebbene ogni reliquiario della tipologia appena discussa sia una testimo-

nianza storico-artistica pressoché unica, è quantomeno interessante osservarne ed apprezzarne l'eterogeneità e le affinità di iconografie e di stili e il cammino, di pari passo se non in posizione di avanguardia, fra le altre arti dell'Alto Medioevo occidentale.

All'interno del racconto che ci accingiamo a iniziare occorre dare rilievo a un esemplare purtroppo assente al di là dei confini storiografici italiani. Esposto di recente alla mostra d'arte medievale a Lucca del 2010, il reliquiario del preziosissimo sangue di Gesù conservato nel Museo Diocesano di Sarzana è invece un punto di partenza obbligatorio (fig. 3).³¹ A forma di arca o sarcofago, l'oggetto si compone unicamente di spesse lamine metalliche lavorate a traforo, tenute insieme da un sistema di cerniere alla base e da un bastoncino cilindrico sulla sommità. La decorazione segue un motivo a quadrifoglio inserito in piccoli cerchi, sulle pareti dell'arca, e uno a pelte sul coperchio. Su questo sfondo *carpet-page* campeggia una croce latina di eguali dimensioni per ogni lato; una croce più piccola con alfa e omega pendenti si trova, invece, nei timpani dei due lati brevi.

Pubblicato per la prima volta da Benedetta Montevocchi e Sandra Vasco Rocca nel loro dizionario sulla suppellettile ecclesiastica, esso figura proprio fra le fila dei reliquiari a borsa, anche se è erroneamente datato al XV secolo e descritto in ottone, anziché in argento parzialmente dorato.³² Una decina d'anni dopo Donata Devoti, grazie alla lettura di inventari e atti notarili della cattedrale di Sarzana, lo identifica con la «navicella argentea in forma arcae» contenente l'ampolla con il sangue di Cristo che, secondo la tradizione, sarebbe giunta a Luni nell'VIII secolo e traslata a Sarzana all'inizio del XIII secolo.³³ Ma è Ermann Arslan che pone un interessantissimo confronto con il piccolo reliquiario esagonale di San Pietro ad Agliate, con cui il nostro dimostra impressionanti analogie sia sul piano della tecnica sia su quello dell'ornamentazione: lo studioso propone per entrambi gli oggetti l'attribuzione a un'officina orientale tra la fine del VI e l'inizio del VII secolo sulla base di affinità con gioielli bizantini coevi.³⁴

Il reliquiario di Sarzana costituisce di per sé un *unicum* nel panorama dei reliquiari altomedievali. Qui l'accesso alla reliquia avviene sfilando il bastoncino metallico sulla sommità: le pareti allora si dischiudono e si adagiano



4. Fibula del tesoro di Apahida (Cluj County), oro lavorato a traforo, cm 11,5, arte tardoromana, seconda metà del V secolo, Bucarest, Muzeul National de Istorie a României (inv. n. 54256). © MNIR 2020, photo: Marius Amarie.



3. Reliquiario del Preziosissimo Sangue di Gesù, argento traforato e parzialmente dorato, cm 14×14×10, ambito siriano, fine VI – prima metà del VII secolo, Sarzana, Museo Diocesano.



5. Encolpio, verso, argento, niello, oro, cm 8,1×6,5, maestranza bizantina, X secolo, Vicopisano, Pieve di Santa Maria e San Giovanni Battista. Ufficio Diocesano per i Beni Culturali di Pisa. Archivio fotografico, realizzazione Nicola Gronchi.

completamente sulla mensa d'altare come una tovaglia, rivelando l'ampolla con il sangue di Cristo, già comunque visibile attraverso il traforo. Va detto che questa eccezionale opera d'arte non può rientrare a pieno titolo nel nostro *corpus* di reliquiari a borsa per vari motivi, fra cui la mancanza di un'anima in legno; tuttavia è suggestivo pensarla quale ideale e ipotetico prototipo, in aggiunta o in alternativa alle borse in tessuto, quando ancora le lamine metalliche potevano reggersi autonomamente. Il solo impiego di queste ultime e il sistema di apertura-chiusura per mezzo di cerniere è infatti qualcosa di eccezionale per reliquiari di questa forma e dimensione: si tratta, piuttosto, di un insieme di caratteristiche consuete per gli encolpi a due valve di manifattura orientale (fig. 5).³⁵ Abbiamo a che fare con una testimonianza unica e stimolante, che solleva la questione del ruolo dell'Oriente nella concezione e nella produzione di una tipologia di reliquiari portatili che avrà poi ampia diffusione in Occidente nel corso dell'Alto Medioevo.

Nei primi secoli del cristianesimo la *Romanis consuetudo* impedisce lo smembramento dei corpi dei santi martiri e la conseguente circolazione delle reliquie che sono, per contro, pratiche molto diffuse nel mondo orientale. Lo ricorda in modo eloquente papa Gregorio Magno che in risposta all'imperatrice Costantina la quale gli chiedeva una reliquia di san Paolo afferma che «in Romanis namque vel totius Occidentis omnino intolerabile est atque sacrilegum si Sanctorum corpora tangere quisquam fortasse voluerit».³⁶ Ma il divieto non dura a lungo e anche in Occidente si fa presto forte l'impulso per la colletta di reliquie e, di conseguenza, la creazione o il reimpiego di *thecae*, *capsae*, *scrinia*, *arcae*, *bustae*, *buxae* che potevano fungere da capsule d'altare per la fondazione di una chiesa, e ancora *phylacteria*, *chrismaria*, *capsulae*, *encolpia*, *fibulae*, *pectoralia*, *ampullae* che, per contro, indossati al collo, al petto o alla cintura, non facevano parte dell'arredo fisso dello spazio sacro, quanto piuttosto della sfera delle arti della persona.³⁷

Il reliquiario ritrovato nella rimessa della collegiale di Saint-Begge ad Andenne è uno dei primi esemplari occidentali giunti fino a noi (fig. 6). Affiancarlo a quello di Sarzana può essere utile per illustrare un processo creativo originale che investe la tecnica, la decorazione e lo stile. Se infatti la lavorazione a traforo del reliquiario di Sarzana tradisce ancora un *Kunstwollen* tardoromano, il legno e lo sbalzo dell'esemplare mosano denunciano



6. Reliquiario portatile, legno di quercia, rame sbalzato e dorato, cm 8,2×7,8×3, fine VII – prima metà del VIII secolo, Namur, Musée Diocésain, inv. 380 (Dépôt de la Fabrique Sainte-Begge d'Andenne). Photo Guy Focant, Vedrin © Musée diocésain de Namur.



7. Croce-reliquiario pettorale, legno intagliato e rame battuto, cm 6,5×4×1,5, VIII-IX secolo, proveniente dalla chiesa di San Giovanni Battista (Querceto). Volterra, Museo Diocesano d'Arte Sacra © Irene Taddei.

una soluzione 'barbarica'. Da una parte, vi è la tecnica prediletta dell'arte bizantina, che in questi secoli caratterizza non solo l'arte del metallo, ma anche la lavorazione della pietra, con saggi magistrali quali le transenne e i capitelli di San Vitale a Ravenna. Prendendo in prestito le parole di Alois Riegl, è evidente che «su questo impianto, nel quale positivo e negativo, elementi materiali-oggettivi e vuoto, sono attuati con l'equilibrio ritmico più preciso e quindi con assoluta novità, viene poi lasciato il posto per il motivo oggettivo della croce cristiana (latina), proprio come sopra un tappeto, lasciando piana la piastra d'oro».³⁸ Nella fibula tardoantica di Apahida (fig. 4), cui questo passo si riferisce, così come nel reliquiario di Sarzana, i motivi decorativi astratto-coloristici fungono da sfondo, quasi di trina o merletto, per il simbolo per eccellenza del cristianesimo delle origini.

Dall'altra, si è scelto di impiegare le materie del legno e del rame dorato, forse per motivi economici e di abilità tecniche, forse anche avendo presente il prototipo biblico di reliquiario per eccellenza, l'Arca dell'Alleanza, in legno di acacia rivestito di oro puro.³⁹ In ogni caso, nel reliquiario di Andenne i sedici sacchetti in cui le particole avvolte in frammenti di tessuto sono poste all'interno di una cavità nel legno accessibile dalla base; e ancora, nella crocetta pettorale conservata al Museo Diocesano d'Arte Sacra di Volterra (fig. 7), un'eccezionale «traduzione occidentale, 'barbarica', di un *enkolpion* cruciforme bizantino», le reliquie trovavano alloggio in tre piccoli ripostigli scavati nel legno sul retro.⁴⁰ Un simile sistema di scompartimenti interni era forse familiare poiché presente in molte pissidi e *buxae* in legno e avorio che, nate a uso profano come le scatolette per medicinali con le figure di Igea e Asclepio (fig. 8), erano poi risultate funzionali in qualità di custodie per reliquie e sono oggi disseminate nei tesori delle chiese dell'Europa occidentale.⁴¹ Per quanto riguarda lo sbalzo delle lamine di rame dorato, la decorazione del reliquiario di Andenne segue tre tipi differenti di intreccio. Andrée Dasnoy ne ha individuato i «foyers artistiques» all'interno del repertorio formale continentale, in particolare merovingio di VII secolo, per l'intreccio animale sulle porzioni inferiori dei fianchi.⁴² Per contro, gli intrecci della cassa e del coperchio dipenderebbero da un contatto con la cultura artistica insulare di VIII secolo, anche se il confronto è più pertinente per i secondi, densi e difficili da 'sciogliere', e meno per i primi, geometrici e regolari, che sembrano risentire ancora della costruzione di nastri intrecciati dei pavimenti musivi tardoantichi. Un simile svolgimento si ritrova anche in quella che sembrerebbe una tipica pagina tappeto posta all'inizio di un manoscritt-



8. Scatola per medicine poi reliquiario con figure di *Asklepios* e *Hygieia*, avorio, cm 11,1×7,81×3, Nord Italia, fine del V secolo, Musée d'histoire du Valais, dépôt du chapitre cathédral de Sion, MV 153. © Musées cantonaux du Valais, Sion. Jean-Yves Glassey.



9. Pagina ad intrecci dal manoscritto di Corbie, Augustinus episcopus, *De concordia evangelistarum*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 12190, fol. A^{vo}. © Bibliothèque nationale de France.

to merovingio e che Nordenfalk ha invece dimostrato essere una pagina di modelli di intreccio di VI secolo, con la quale il rivestimento del reliquiario di Andenne condivide, inoltre, l'aspetto di *collage* di più campiture (fig. 9).⁴³ L'intreccio è uno dei tratti, forse il più complesso da decifrare, del sincretismo artistico che anima l'Europa altomedievale. I moduli geometrici si declinano in un vasto repertorio di forme astratte: motivi rettilinei e curvilinei si diffondono su tutti i supporti dell'arte, dal metallo, al libro, alla pietra. Ancora Riegl aveva osservato come

questo elemento geometrico privo di significato, che l'arte classica aveva usato solo in via subordinata come elemento di contorno, torna ad essere uno dei principali motivi validi di decorazione nell'arte antica più tarda, in cui un'altra volta gli elementi con un proprio significato oggettivo vengono messi da parte e si ripresenta invece in primo piano nella creazione artistica l'ornamentazione puramente decorativa.⁴⁴

I tempi sono maturi un po' ovunque, fra Oriente e Occidente, per accogliere il linguaggio astratto e favorirne le molteplici declinazioni, su un'ampia gamma di supporti e per mezzo di varie tecniche, con ulteriori contributi da parte dei nuovi gruppi etnici che di volta in volta entrano in scena oltre il *limes* dell'Impero.⁴⁵ Il reliquiario del Tesoro della cattedrale di Coira riassume in sé alcuni dei caratteri del plurilinguismo artistico che contraddistingue l'Europa altomedievale. Con questo esemplare ci inoltriamo nella seconda metà dell'VIII secolo, in un ambito, quello delle regioni alpine, che si dimostra estremamente fecondo nella fase precarolingia. Si parla al proposito di una 'provincia artistica insulare' da situare a Salisburgo, cui è attribuita la produzione di una serie di opere accomunate da una particolare sintesi di elementi continentali e insulari.⁴⁶ Ecco che, nel reliquiario di Coira, il II stile animalistico che è presente anche sui fianchi dell'esemplare di Andenne lascia il posto alla sua evoluzione dovuta al passaggio nelle isole britanniche. Allo stesso tempo, sul retro sopravvive la *Tierornamentik* continentale nel gioco del cerchio e semicerchi intersecati terminanti con teste di serpenti, che qui potrebbe alludere al *Chrismon* (fig. 10): questo è perfettamente inquadrato da una cornice a intrecci, che a loro volta rispettano la disciplina dello spazio in cui sono tenuti a stare. Il reliquiario di Coira ci dice infatti



10. Reliquiario portatile, retro, legno di abete rosso, rame sbalzato e dorato, cm 16,5×18,2×6,5, seconda metà del VIII secolo, Coira, Tesoro della Cattedrale. Photo Stephan Kolliker, www.artaphot.ch.

qualcosa di importante anche sulla composizione: in particolare, sull'eredità proveniente dall'arte antica circa la sintassi delle superfici da decorare. In questo caso si tratta di una partitura limpida che richiama la grammatica propria di una cultura astratta geometrica viva nell'oreficeria tanto quanto nella scultura in pietra tardoantica, e che non passa inosservata agli artisti che si trovano ad operare in ambito longobardo e poi carolingio fra VII, VIII e IX secolo (fig. 11).⁴⁷

La faccia principale del reliquiario di Coira, per contro, vede l'inserimento di nove pietre *cabochon* su uno sfondo completamente a intrecci (fig. 12).⁴⁸ Il disegno tracciato è quello di una doppia croce, ortogonale e diagonale, che allude al monogramma di Cristo, ma in una 'lingua' diversa dalla rosetta barbarica sul retro. Si tratta di una composizione che vediamo risplendere, fra smalti *cloisonné*, filigrana, perle e cammei, in alcuni dei più importanti reliquiari a borsa del nostro *corpus*, come la celebre triade di Enger, Monza e Vienna. Se gli esemplari di VII e VIII secolo prendono in prestito i repertori iconografici tanto dell'oreficeria profana quanto della scultura funeraria, con i loro intrecci e motivi aniconici, cui si aggiungono anche sporadiche figure di oranti e santi cavalieri, è in epoca carolingia che sembra affermarsi un *topos* decorativo per questi oggetti. Nei casi più eccezionali, esso consiste in una faccia anteriore che presenta il tema della doppia croce in pietre preziose, cui si contrappone una posteriore con programmi figurativi anche elaborati.

Il vertice di questa dialettica fra arte aniconica e arte figurata si raggiunge con il bellissimo reliquiario del dente di san Giovanni Battista del Tesoro del Duomo di Monza. Qui l'arrangiamento delle gemme è molto più maturo e raffinato rispetto ai parenti di Enger e di Vienna e sembra non aver subito grossi rimaneggiamenti nel corso dei secoli (fig. 13). Come è stato osservato negli studi recenti, le leggi decorative dell'oreficeria non ignorano quelle della simbologia medievale che dipende per lo più dall'esegesi biblica.⁴⁹ Al centro è la pietra più grande, un rubino, simbolo della saggezza divina e della parola di Dio, nonché del sangue di Cristo.⁵⁰ La Sapienza e la Salvezza si irradiano così nel mondo: la croce diagonale termina con quattro acquamarine, che per il loro colore alludono al cielo o ai quattro fiumi del Paradiso; quella ortogonale con altrettanti almandini di colore rosso scuro, che indi-



11. Transenna dall'ex chiesa del convento femminile di Schänis, IX secolo. Katrin Roth-Rubi, *Die frühe Marmoskulptur von Chur, Schänis und dem Vinschgau*, Ostfildern 2018, pp. 192-233, no. of the catalogue SpPla2. Bernhard Sulzer, Athesia-Tappeiner Verlag.



12. Reliquiario portatile, fronte, legno di abete rosso, rame sbalzato e dorato, pietre *cabochon*, cm 16,5×18,2×6,5, seconda metà del VIII secolo, Coira, Tesoro della Cattedrale. Photo: Stephan Kölliker, www.artaphot.ch.

13. Reliquiario del dente di san Giovanni, fronte, oro, gemme, perle, cm 24×22,5×5,9, prima metà del IX secolo, Museo e Tesoro del Duomo di Monza. © Museo e Tesoro del Duomo di Monza, foto Piero Pozzi.



14. Reliquiario del dente di san Giovanni, retro, oro lavorato a punzone, cm 24×22,5×5,9, prima metà del IX secolo, Museo e Tesoro del Duomo di Monza. © Museo e Tesoro del Duomo di Monza, foto Piero Pozzi.



15. Reliquiario portatile di Beauraing, legno di quercia, ottone sbalzato, cm 12×8×3, 980-1150, Bruxelles, Musée d'Art et d'Histoire (inv. no. B005717-001). © KMKG-MRAH, Bruxelles.

cano invece la terra. Ciò che risalta nel reliquiario di Monza è, inoltre, l'integrazione fra il colore di queste gemme e l'oro della finissima filigrana su cui sono adagate che, mediante volute e ricci, sembra imitare il tessuto operato. Ma l'oro è anche quello delle montature che, per le nove pietre più grandi, vedono l'utilizzo di graffe a forma di giglio. Anche in questo caso, non mancano le fonti che ci parlano della bellezza che deriva dalla relazione fra le gemme e i metalli preziosi.⁵¹ Lo smeraldo, ad esempio, «significat autem animas fide semper virentes [...]». Sicut enim in fabricatione auri adauget decorem splendor smaragdi, sic eruditionem viri amplificat charitas rectae fidei».⁵²



Se sul lato principale, aniconico, l'immagine di Dio appare simbolicamente in un tripudio di oro, gemme e perle, sul retro il medesimo messaggio religioso si scioglie in illustrazione. La Crocifissione del reliquiario di Monza è un *unicum* in quanto a tecnica, poiché è realizzata per mezzo di una punzonatura minuziosa della lamina d'oro che le conferisce un effetto di *pointillisme* (fig. 14). Il recupero della dimensione storica e umana della vicenda del Golgota e delle norme fondamentali della resa della figura umana denuncia la sua appartenenza alla piena epoca carolingia. Il tema della Crocifissione torna a essere illustrazione dopo secoli in cui era laconicamente suggerito attraverso il *Signum Crucis*: eppure la riconquista di terreno da parte dell'arte figurativa non significa automaticamente che, nella decorazione dei reliquiari a borsa, essa diventi il *focus* principale. Piuttosto, le viene trovata una collocazione specifica.

Ancora alla metà del XII secolo la croce che l'abate Sugerio fa posizionare all'estremità occidentale del coro di Saint Denis ha un'impostazione fronte-retro: essa è vestita di pietre preziose sul lato che guarda il pubblico di fedeli, mentre quello figurato, che per noi è il più eloquente, rimane «in conspectu sacrificantis sacerdotis».⁵³ Volendo tirare le somme del nostro discorso potremmo dire innanzitutto che il ritorno dell'illustrazione dopo secoli di decorazione deve fare i conti con ciò che era avvenuto nel frattempo: nell'oreficeria non ci si può dimenticare facilmente la libertà creativa che hanno donato secoli di protagonismo del linguaggio aniconico.⁵⁴ In particolare, la 'lingua' delle gemme soddisfa pienamente l'estetica del «de materialibus ad immaterialia transferendo» di cui sempre Sugerio alle soglie dell'epoca gotica si fa portavoce, che vede nel simbolo e nella sua espressione per mezzo di materie preziose, che interagiscono con la luce, una metafora del divino.⁵⁵ Occorre chiedersi, infine, quale fosse la portata di un'immagine come la Crocifissione nel IX secolo, soprattutto se esposta in un punto dello spazio sacro della chiesa qual è l'altare.⁵⁶ Essa rimane l'immagine del dolore per eccellenza: sopravvissuta nell'arte orafa, per quanto abbreviata, sugli encolpi cruciformi orientali e sulle loro traduzioni occidentali (fig. 7), è poi trasferita sulla tipologia di reliquiario più in voga dell'Occidente cristiano (fig. 15).⁵⁷ In epoca carolingia, tuttavia, la parabola si avvia anche verso la conclusione: i reliquiari a borsa infatti sono privi di ganci laterali per un'eventuale tracolla, aumentano di dimensioni e ben presto lasceranno il posto a tutta quella serie di reliquiari a cassetta, a cassa e ad arca tipici del pieno Medioevo.⁵⁸

Note

¹ Fra gli studi più recenti che coinvolgono anche i reliquiari a borsa, che citeremo solo in parte e per motivi di spazio e perché non toccano direttamente i problemi sollevati nel presente contributo, molti vertono proprio sul paradosso presente nel *Martirio di Policarpo* (seconda metà II secolo d.C.). Si vedano per esempio B. Buettner, *From Bones to Stones. Reflections on Jeweled Reliquaries*, in B. Reudenbach, G. Toussiant, a cura di, *Reliquiare im Mittelalter*, Akademie Verlag, Berlin 2005, pp. 43-59; M. Bagnoli, H.A. Klein, G.C. Mann, a cura di, *Treasures of Heaven. Saints, relics and devotion in medieval Europe*, exhibition catalogue (Baltimore-Cleveland-London, 2010-2011), The British Museum Press, London 2011. Per la citazione in italiano: A.R. Bastiaensen, G. Chiarini, a cura di, *Atti e passioni dei martiri*, Fondazione Lorenzo Vala/Mondadori, Roma/Milano 1998, p. 27.

² Questo contributo prende le mosse dalla mia tesi di laurea magistrale e da ulteriori successivi approfondimenti. Colgo l'occasione per esprimere un sincero ringraziamento al professore Marco Collareta che mi ha fatto da relatore, per la sua preziosa guida e grande umanità.

³ J. Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Herder & Co., Freiburg in Breisgau 1940. Si veda, innanzitutto il saggio in due puntate: V.H. Elbern, *Das Engerer Bursenreliquiar und die Zierkunst des frühen Mittelalters*, in «Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte», 10, 1971, pp. 41-102; 13, 1974, pp. 37-96.

⁴ D. Quast, *Das merowingerzeitliche Reliquienkästchen aus Ennabeuren. Eine Studie zu den frühmittelalterlichen Reisereliquiaren und Christmalia*, Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Mainz 2012; R. Prochno, *Die Stephansburse. Die Sprache der Steine: Edelsteinallegorese im frühen Mittelalter*, Schnell & Steiner, Regensburg 2012.

⁵ P. McLane, *Some Textual Sources for the Purse as Reliquary*, in «Athanor», 21, 2003, pp. 17-23; C.J. Hahn, *Strange Beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries. 400-1204 ca.*, Pennsylvania State University Press, University Park 2012.

⁶ Per la borsa per reliquie di Norimberga: Bagnoli et al., *Treasures of Heaven* cit., p. 139, fig. 47.

⁷ X. Barbier de Montault, *Le Trésor de la Basilique Royale de Monza*, in «Bulletin Monumental», 50, 1884, p. 501; M. Frazer, *Oreficerie altomedievali*, in R. Conti, a cura di, *Il Duomo di Monza. I tesori*, Electa, Milano 1988, pp. 41-43.

⁸ Il termine *bursa* fa capolino negli inventari dal XII secolo per designare custodie per reliquie in tessuto. Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung* cit., pp. 76-77.

⁹ Barbier de Montault, *Le Trésor de la Basilique Royale de Monza* cit., p. 523.

¹⁰ F. Bock, *Die Kleinodien des Heiligen römischen Reiches Deutscher Nation*, Staatsdruckerei, Wien 1864, p. 8.

¹¹ Quast, *Das merowingerzeitliche Reliquienkästchen aus Ennabeuren* cit., p. 122.

¹² Ch. de Linas, *Coffret incrusté et émaillé du*

musée archiepiscopal d'Utrecht, Klincksieck, Paris 1879, p. 7.

¹³ Si vedano le pubblicazioni sui tesori racchiusi nelle chiese dell'Europa occidentale: F. Bock, *Das heilige Köln. Beschreibung der mittelalterlichen Kunstschatze*, Weigel, Leipzig 1858; E. Aubert, *Trésor de l'Abbaye de Saint Maurice d'Agaune*, A. Morel et Cie, Paris 1872; É. Molinier, *Le trésor de la cathédrale de Coire*, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris 1875; E. Chartraire, *Inventaire du trésor de l'église primatiale et métropolitaine de Sens*, Paul Duchemin, Paris 1897.

¹⁴ A. Darcel, É. Molinier, *Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro*, L. Daniel, Lille 1889, pp. 6-7.

¹⁵ É. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, du V à la fin du XVIII siècle. L'orfèvrerie religieuse et civile*, Librairie Centrale des Beaux Arts E. Lévy, Paris 1902, vol. IV, p. 75.

¹⁶ De Linas, *Coffret incrusté et émaillé du musée archiepiscopal d'Utrecht* cit., p. 13.

¹⁷ H. Leclercq, «Châsse», in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. III, 1913, pp. 1079-1144. Per il reliquiario di Emmerich (l'Arca di San Willibrord) si veda la nota 30.

¹⁸ Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung* cit., pp. 198-205.

¹⁹ J. von Schlosser, *Die Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Schroll, Wien 1918; M. Rosenberg, *Das Stephansreliquiar im Lichte des Utrechtsalters*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 43, 1922, pp. 169-184; A. Weixlgärtner, *Die Weltliche Schatzkammer in Wien*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 1, 1926, pp. 15-85.

²⁰ J. Braun, «Bursareliquiar», in *RDK*, vol. III, 1951, pp. 226-235.

²¹ V.H. Elbern, a cura di, *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr*, Ausstellungskatalog (Essen, 18 Mai – 15 September 1956), Tellus, Essen 1956; W. Braunsfels, a cura di, *Karl der Große. Werk und Wirkung*, Ausstellungskatalog (Aachen, 26 Juni – 19 September 1965), Schwann, Düsseldorf 1965.

²² *Bursareliquiar* in R. Huber, a cura di, *Glossarium Artis. Deutsch-Französisches Wörterbuch zur Kunst. Liturgische Geräte, Kreuze und Reliquiäre der Christlichen Kirchen*, vol. II, 1972, p. 86; *Bursareliquiar* in *Lexikon des Mittelalters*, vol. II, 1982, pp. 1107-1108; *Reliquiar a borsa* in B. Montevecchi, S. Vasco Rocca, *Suppellettile ecclesiastica*, vol. I, 1988, p. 181.

²³ Questi ultimi tre sono invece presenti in F. Crivello, C. Segre Montel, a cura di, *Carlo Magno e le Alpi: viaggio al centro del Medioevo*, catalogo della mostra (Susa-Novalesa, 25 febbraio – 28 maggio 2006), Skira, Milano 2006, pp. 98-99, 102-103, 104.

²⁴ Ci si riferisce alle descrizioni dei reliquiari di: Saint-Bonnet d'Avalouze «formé d'un seul bloc, en forme de coin» in Darcel, Molinier, *Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro* cit., pp. 6-7; Sens che «s'ouvre à coulisse par dessous» in Chartraire, *Inventaire du trésor* cit., p. 75; Andenne per cui si osserva che «on introduisait les reliques par

le fond, qui était muni primitivement d'une porte s'engageant dans des glissières» in J. Destrée, *Petite châsse provenant du trésor de l'église collégiale d'Andenne*, in «Bulletin des musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles», 3, 1910, p. 18.

²⁵ Wiexlgärtner, *Die Weltliche Schatzkammer in Wien* cit., p. 61.

²⁶ D.A. Hinton, S. Keene, K.E. Qualmann, *The Winchester Reliquary*, in «Medieval Archaeology», 25, 1981, pp. 45-77.

²⁷ E. von Erhardt-Siebold, *Aldhelm's Chrismal*, in «Speculum», 10, 1935, pp. 276-280.

²⁸ Un utile catalogo rimane M. Blindheim, *A House-Shaped Irish-Scots Reliquary in Bologna and its place among the other Reliquaries*, in «Acta Archaeologica», 55, 1984, pp. 1-53. Per il reliquiario di Bobbio di più recente scoperta si veda C. Newman, *Notes on the Bobbio Reliquary*, in E. Destefanis, a cura di, *L'eredità di san Colombano. Memoria e culto attraverso il Medioevo*, PUR, Rennes 2017, pp. 269-281.

²⁹ von Erhardt-Siebold, *Aldhelm's Chrismal* cit., pp. 278-279.

³⁰ Esso comprende, in ordine alfabetico del luogo di conservazione, i reliquiari di: Andenne (Namur, Musée Diocésain, fine VII – prima metà VIII secolo); Enger (Berlino, Kunstgewerbemuseum, terzo quarto VIII secolo), Beauraing (Bruxelles, Musée d'Art et d'Histoire, X-XII secolo), Cividale (Museo Cristiano, seconda metà VIII – inizio IX secolo), Cluny (Musée de Cluny, fine VII – inizio VIII secolo), Coira (Tesoro della Cattedrale, seconda metà VIII secolo), Halberstadt (Duomo, XII secolo), Maaseik (Schatzkammer der St. Chatarinenkirche, VIII secolo), Maastricht (Sint Servaas, 1160-1180), Metelen (chiesa dei Santi Cornelio e Cipriano, IX-X secolo), Monza (Museo del Tesoro del Duomo, IX secolo), Muotathal (chiesa di Saint Sigismond, tardo VIII – inizio IX secolo), reliquiario di Sant'Anselmo (Nona, Tesoro della parrocchia di Sant'Anselmo, IX secolo), Ennabeuren (Rottenburg am Neckar, Museo Diocesano, metà VII secolo), reliquiario di Mumma (Saint-Benoît sur Loire, Abbazia di Fleury, seconda metà VII secolo), Saint-Bonnet d'Avalouze (Chiesa, VII secolo), reliquiario dei Santi Innocente e Candido (Saint-Maurice d'Agauze, Tesoro dell'abbazia, IX-X secolo), Sens (Tesoro della cattedrale, tardo VIII secolo), reliquiario del vescovo Altheus (Sion, Tesoro della cattedrale, fine VIII secolo), reliquiario del Santo Presepe (Vercelli, Tesoro del Duomo, VII-VIII secolo), reliquiario dei capelli della Vergine (Vercelli, Tesoro del Duomo, VII-VIII secolo), reliquiario di Santo Stefano (Vienna, Kaiserliche Schatzkammer, IX secolo), Winchester (Winchester City Museum, IX secolo). L'esemplare della cattedrale di Colonia (XII-XIII secolo?) sembra essere andato perduto. Bock, *Das heilige Köln* cit., pp. 16-18; Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung* cit., p. 200. Infine, il caso del reliquiario a borsa di Emmerich (XII secolo) che è stato riadattato in tre fasi (XIV-XV secolo) in un reliquiario ad arca:

Goldene Pracht: mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen, Ausstellungskatalog (Münster, 26 Februar – 28 Mai 2012), Hirmer, München 2012, p. 431 (n. 259).

³¹ C. Baracchini, A. Caleca, C. Bertelli et al., a cura di, *Lucca e l'Europa: un'idea di Medioevo. V-XI secolo*, catalogo della mostra (Lucca, 25 settembre – 9 gennaio 2010), Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2010, pp. 111-112.

³² Montevecchi, Vasco Rocca, *Suppellettile ecclesiastica* cit., p. 181.

³³ D. Devoti, *Reliquiari medievali dal Tesoro della Cattedrale di Sarzana*, in A.R. Calderoni Masetti, C. Di Fabio, M. Marcenaro, a cura di, *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria. XIII-XV secolo*, atti del convegno (Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997), Istituto Internazionale di Studi Liguri, Bordighera 1999, pp. 65-80.

³⁴ E. Arslan, *Il reliquiario bizantino di Agliate. Dal Giordano al Lambro*, in *Agliate e il suo complesso basilicale*, atti della giornata di studi (Agliate, 29 giugno 2002), Edizioni del Museo Civico 'Carlo Verri', Biassono 2003, pp. 54-75.

³⁵ Per l'encolpio di Vicopisano si veda Baracchini, Bertelli, Caleca, *Lucca e l'Europa: un'idea di Medioevo* cit., p. 117.

³⁶ San Gregorio Magno, *Registrum epistularum*, vol. IV, 30, 32-44.

³⁷ Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung* cit., pp. 17-30. Si riprende la distinzione fra arti monumentali, arti della persona e arti dell'arredo presente in M. Collareta, *Arredi, suppellettili, decorazioni mobili*, in E. Castelnuovo, G. Sergi, a cura di, *Arti e storia nel Medioevo*, vol. II, Einaudi, Torino 2003, pp. 303-328.

³⁸ A. Riegl, *Arte tardoromana*, Einaudi, Torino 1959 [Staatsdruckerei, Wien 1901], p. 208.

³⁹ Esodo, 25, 10-11. Sugerito in Hahn, *Strange Beauty...* cit., pp. 110-113.

⁴⁰ M. Collareta, *Tracce divergenti e saltuarie. Gli oggetti mobili*, in M. Buresi, A. Caleca, a cura di, *Medioevo a Volterra: arte nell'antica Diocesi fino al Duecento*, Cassa di risparmio di Volterra/Pacini, Volterra/Ospedaletto, Pisa 2002, pp. 197-207; U. Bavoni, A. Ducci, A. Muzzi, a cura di, *Il Museo diocesano d'arte sacra di Volterra*, Pacini, Ospedaletto Pisa 2018, pp. 202-204, n. 52.

⁴¹ Cfr. Hahn, *Strange Beauty...* cit., pp. 70-71. I termini *buxa* e *busta* compaiono negli inventari come custodie per reliquie sin dal IX secolo. Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung* cit., p. 49. Per l'esemplare della cattedrale di Sion si veda W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Philipp von Zabern, Mainz 1976, p. 65, n. 85.

⁴² A. Dasnoy, *Le reliquaire mérovingien d'Andenne*, in «*Annales de la société archéologique de Namur*», 49, 1958, pp. 41-60.

⁴³ C. Nordenfalk, *Corbie and the Cassiodorus. A Pattern Page bearing on the Early History of the Bookbinding*, in «*Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst*», 32, 1974,

pp. 225-231. Il reliquiario di Andenne e la pagina miniata sono accostati in I. Bar-diès-Fronty, C. Denoël, I. Villela-Petit, a cura di, *Les temps mérovingiens: Trois siècles d'art et de culture (451-751)*, catalogue de l'exposition (Paris, 26 octobre 2016 – 13 février 2017), Réunion des Musées Nationaux, Paris 2016, p. 234, n. 189.

⁴⁴ A. Riegl, *Problemi di stile: fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Feltrinelli, Milano 1963 [Georg Siemens, Berlin 1893], pp. 263-264.

⁴⁵ Sull'arte aniconica si veda V.H. Elbern, *Bildstruktur, Sinnzeichen, Bildaussage: zusammenfassende Studie zur unförmlichen Ikonographie im frühen Mittelalter*, in «*Arte medievale*», 1, 1983, pp. 17-37.

⁴⁶ V.H. Elbern, *Zwischen England und Oberitalien. Die sogenannte Insulare Kunstprovinz in Salzburg*, in «*Jahres und Tagungsbericht der Görres-Gesellschaft*», 1989, pp. 105-106. Elbern ne ipotizzava la funzione di crismale sulla base dell'iconografia a carattere eucaristico presente sui fianchi (due uccelli simmetrici che beccano grappoli d'uva).

⁴⁷ C.L. Ragghianti, *Medioevo europeo. Poetica e retorica della scultura astratta*, in «*Critica d'Arte*», 166-168, 1979, p. 79, fig. 12.

⁴⁸ Rimangono solo una corniola, una pasta vitrea verde e due cristalli.

⁴⁹ Prochno, *Die Stephansburse* cit., pp. 82-84.

⁵⁰ C. Meier, *Gemma Spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18 Jahrhundert*, Fink, München 1977, pp. 210-211.

⁵¹ «*Gemme [...] multum auri decorem tribuunt venustate colorum*». Isidoro di Siviglia, *Etymologiarum sive originum*, XVI, 6,1, cit. in *ibi*, p. 465.

⁵² Rabano Mauro, *Commentariorum in ecclesiasticum libri decem*, PL 109, 995AB, cit. in *ibi*, p. 462.

⁵³ Sugerius, *De rebus in administratione sua gestis*, XXXII, cit. in E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and its Art Treasures*, University Press, Princeton 1979, p. 58.

⁵⁴ Cfr. D. Liscia Bemporad, *Funzione e significato delle gemme e delle montature dal Medioevo al Rinascimento*, in B. Zanettin, a cura di, *Cristalli e gemme: realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 2003, p. 341.

⁵⁵ Sugerius, *De rebus in administratione sua gestis* cit., p. 64.

⁵⁶ C. Chazelle, *The crucified God in the Carolingian era: theology and art of Christ's Passion*, Cambridge University Press, Cambridge 2001. Dall'VIII secolo l'arredo d'altare si arricchisce: «*Super altare nihil ponatur nisi capsae et reliquiae et Evangelia et pyxis cum corpore Domini ad viaticum infirmis [...]*». In *Commonitorium cuiusque episcopi*, PL 96, 1376, VIII, cit. in Montevecchi, Vasco Rocca, *Suppellettile ecclesiastica* cit., p. 33.

⁵⁷ Il reliquiario di Beauraing è stato di recente datato al X-XII secolo in seguito a delle analisi effettuate sul legno dell'anima: A. De Poorter, *Le reliquaire portatif dit de Beauraing*,

Analyse critique, comparaisons et datation, in F. Chantinne, P. Charruadas, P. Sosnowska, a cura di, *Trulla et cartæ. De la culture matérielle aux sources écrites. Liber discipulorum et amicorum in honorem Michel de Waha*, Le Livre Tim-

perman, Bruxelles 2014, pp. 157-176.

⁵⁸ Cm 34,5 di altezza il reliquiario di Nona; cm 33 quello di Vienna; cm 25 Cividale; cm 24 Monza; cm 21,5 Metelen; a fronte dei cm 7-16 degli esemplari di età precedente.

Summary

Literature on the so-called 'burse-reliquaries' is wide and has evolved over decades, however some matters have not been sufficiently investigated. Recent studies have explored interesting topics related to these liturgical and devotional items (dating VII-XII s.), such as the purse as a metaphor for container of relics, but the terminology remains ambiguous and the typology needs to be further discussed. The first two parts of this article explore the origin of the terms currently used to describe these objects and they suggest a corpus of twenty-three 'burse-reliquaries' based on the structure of these artefacts rather than their shape. In fact, scholars' descriptions in the XIX s. essentially caught the shape and they probably influenced the definition of 'burse-reliquary' so far adopted. This essay shows the process mentioned above and it retrieves some archaeological approaches used by other scholars when studying these items. For instance, containers with a lid – also known as chrismals, as they could carry the communion host and small vessels – should be distinguished from those with a single wood core that have small cavities more likely designed to hold relics.

The third and the widest part of the essay focuses on selected pieces, some of the less known examples of 'burse-reliquaries'. These, such as the portable reliquaries of Andenne, Coira and Beauraing, are seen in relation to other early medieval objects and they let us deal with important iconographic and stylistic topics. Among the examples described, the outsider reliquary of Sarzana encourages a debate on materials and construction techniques between East and West; whereas the Monza reliquary is the final and glorious step that leads us to the Carolingian era, when these objects truly spoke with the language of precious stones.

Le committenze di Santo Brasca nella chiesa di Sant'Eufemia a Milano

Un'ipotesi per Ambrogio Zaffaroni (e alcuni documenti inediti sui fratelli Bergognone)

Valentina Cecere

Fra le cappelle che costituiscono l'impianto dell'antica chiesa di Sant'Eufemia a Milano, quella lungo la navata minore sinistra vicina al fonte battesimale merita una particolare attenzione. Essa era di patronato di Santo Brasca e ospita ancora oggi due manufatti pittorici, un affresco raffigurante il *Matrimonio mistico di santa Caterina, un committente, due angeli ai piedi del trono e un cane*, e una tavola d'identico soggetto, ma piuttosto diversa dal punto di vista stilistico.

La famiglia Brasca, attiva intorno alla metà del XV secolo nel commercio di pelli e drappi auroserici, fu legata alla chiesa milanese sin dalla metà del Quattrocento; tuttavia la prima cappella appartenente alla casata venne edificata in questo luogo solo poco dopo la morte di Erasmo Brasca, fratello di Santo, come da suo desiderio espresso nel testamento datato 19 luglio 1498.¹ Qui fu posta la sua tomba che, secondo un contratto redatto il 26 aprile 1502 riportante anche un prezioso schizzo attribuito con probabilità a Cristoforo Solari, venne realizzata con l'intervento di Andrea Retondi da Saronno, Lorenzo da Muzzano, Giovanni Pietro Ghisolfi e Giovanni Ambrogio de Predis, il quale avrebbe dovuto assumersi la responsabilità decorativa e la supervisione dei lavori.² Proprio Santo Brasca, nato a Milano tra il 1444 e il 1445 e fratello minore di Erasmo, svolse un importante ruolo in questa committenza; egli assunse cariche prestigiose nel ducato milanese già da giovane sotto Francesco e Galeazzo Maria Sforza.³ La sua notorietà è dovuta soprattutto al viaggio che compì in Terra Santa nel 1480, con la conseguente pubblicazione di un interessante resoconto.⁴ Sempre al fianco del fratello Erasmo, ricoprì l'incarico di ambasciatore per Ludovico il Moro nell'Impero asburgico di Massimiliano I, con il quale instaurò buoni rapporti. Dopo la restaurazione sforzesca, Santo venne nominato consigliere nel Senato segreto ducale nel 1515; con il ritrovamento di due documenti datati 20 ottobre e 10 dicembre 1522 si comprende che alla fine di quell'anno Santo Brasca dovesse essere ancora vivo (il suo nome non compare fra i defunti del fondo *Popolazione parte antica* dell'Archivio di Stato di Milano).⁵ La chiesa di Sant'Eufemia subì significative modifiche interne già nel 1496, quando Ludovico il Moro volle dare alla pusterla del suddetto edificio ecclesiastico «più sontuosa forma». ⁶ L'intervento più distruttivo fu però arrecato dai restauri storicistici condotti in stile neoromanico da Enrico Terzaghi tra il 1870 e il 1890;⁷ essi comportarono un'effettiva confusione nell'individuazione della distribuzione spaziale interna tra XV e XVI secolo. Si tenta in queste pagine di ricostruire tale distribuzione, attraverso l'ausilio delle fonti dei visitatori cinquecenteschi e seicenteschi, le quali affermano che l'edificio presentava cinque cappelle lungo la navata minore destra e quattro lungo quella sinistra.⁸ Qui, la prima rispetto all'altare era dedicata a sant'Erasmo; seguivano la cappella e l'altare dedicati all'Assunzione della Beata Vergine Maria, alla Natività della Vergine (dalla seconda metà del Seicento le prime tre furono rispettivamente intitolate a sant'Antonio di Padova, alla Purificazione della Vergine e alla Santa Croce) e a Tutti i Santi. A destra invece, a partire dall'altare, vi erano quelle intitolate a santa Caterina, a san Bernardo, a santa Maria a Elisabetta (qui nella seconda metà del Seicento fu posta la dedizione all'Assunzione della Vergine), quella che ospitava il monumento di Erasmo Brasca e infine quella dei Re Magi.⁹

Nel 1502, nello stesso anno in cui venne redatto il contratto per la tomba di Erasmo in Sant'Eufemia, Santo Brasca acquistò un'altra cappella nella medesima chiesa e la dedicò a Tutti i Santi, atto commemorato da un'iscrizione che era apposta alla parete (fig. 1).¹⁰ Ancora in vita, in questo spazio egli fece costruire il suo luogo di sepoltura, che diventerà il tumulo di famiglia; qui infatti, per volere di san Carlo Borromeo, furono poste anche le spoglie di Erasmo e forse del padre Matroniano.¹¹

Prima di morire, Santo specificò le sue ultime volontà in un testamento datato 14 luglio 1522, lasciando le istruzioni per la fondazione di una confraternita legata alla chiesa milanese che chiamò «Consortio di Tutti i Santi».¹² Brasca nominò erede universale il luogo pio e proibì l'alienazione di tutti i beni di cui lo dotava costituiti da una proprietà nel Parco di Pavia, da capitali investiti sul Banco di Sant'Ambrogio e dalla sua abitazione sita in via Rugabella:¹³ quest'ultima sarebbe poi diventata la sede della confraternita. Da un atto notarile del 1509, ritrovato nell'ambito della presente ricerca presso l'Archivio di Stato di Milano, secondo il quale Brasca aveva citato in giudizio Bernardino Busca per aver danneggiato una parete della sua dimora, è stato possibile comprendere che essa fosse affrescata. Rimangono sfortunatamente ignoti il pittore e il soggetto.¹⁴

Cuore pulsante del Consortio di Tutti i Santi divenne la cappella di omonima dedicazione, situata dopo il fonte battesimale e opposta a quella che ospitava il monumento di Erasmo Brasca. Dalla specifica che fece Santo nel suo testamento tra «picturas ac figuras», si è compreso che nel luogo pio non fossero solo presenti opere pittoriche, ma anche sculture. L'ipotesi trova conferma nella relazione della visita pastorale di Geronimo Rabia compiuta nel 1591, in cui sono menzionate due figure angeliche scolpite e collocate sull'altare.¹⁵ Nel 1784, per mancanza di fondi e risorse, il Consortio fu costretto ad aggregarsi al Luogo pio della Divinità ma, nonostante ciò, la cappella in Sant'Eufemia continuerà a essere ricordata anche grazie a un'iscrizione adiacente la parete, oggi non più esistente.¹⁶

Uno dei dubbi più difficili da sciogliere riguarda il motivo per cui il committente venne effigiato nel luogo menzionato da due artisti a distanza di anni. Consultando approfonditamente le fonti, si evince che durante tutto il Cinquecento rimase viva la memoria del luogo pio, ma si persero le tracce delle opere pittoriche ivi presenti: nell'ordinazione fatta da Carlo Borromeo nel 1569 e nella visita apostolica di Gerolamo Ragazzoni compiuta nel 1575, si fece riferimento solamente alle volontà dettate da Brasca, senza allusioni a specifiche opere.¹⁷ Nel 1582, con la visita pastorale compiuta da Benedetto Cittadino, venne citata l'esistenza di una «icona satis decentem», facendo intendere che nel suddetto spazio vi fosse conservata un'opera mobile.¹⁸ Nel 1609 Federico Borromeo visitò Sant'Eufemia, constatandone la fonte battesimale in pessimo stato di conservazione: nelle righe dedicate alla cappella si riesce a leggere la menzione di un'icona con una Vergine che tiene il figlio in grembo.¹⁹ La testimonianza che fornisce le informazioni più precise e preziose è quella di Michele Landriani del 2 aprile 1683. Oltre a definire la posizione delle numerose cappelle e il loro titolo si ha notizia della conformazione di quella dedicata a Tutti i Santi e dell'opera pittorica qui presente:

*Iconem constituit tabula mediocris altitudinis, picture tamen insignis, representans Beatissimam Virginem in gremio puerum Iesum sustentantem, qui sibi despondet Divinam Catharinam Virginem et Martiris nec non imaginem cuiusdam equitis.*²⁰

Dalle fonti qui esposte e dall'assenza di annotazioni sull'affresco si può dunque comprendere che già dalla fine del XVI secolo la tavola fosse l'unico manufatto artistico esposto alla vista dei fedeli. È stato dunque necessario consultare le guide milanesi, come Agostino Santagostino (1671), Carlo Torre (1674), Giuseppe Biffi (1704-1705), Serviliano Latuada (1737), Francesco

Bartoli (1776-1777), Carlo Bianconi (1787) e Giuseppe Caselli (1827), i quali confermano che l'unica opera visibile fosse quella su supporto ligneo.²¹ Quest'ipotesi è avvalorata dal ritrovamento di un documento datato 1788 presso l'Archivio dei Luoghi Pii ed Elemosinieri in cui è stato ritrovato un inventario generale del luogo pio.²²

La tavola, letta come opera di cultura sostanzialmente bergognonesca, è stata attribuita da Suida (1935-1939) a Bernardino Bergognone (fig. 2).²³ Tuttavia, dietro i personaggi in primo piano si apre un arioso paesaggio che appare distante da quelli più tipici di Ambrogio Bergognone; lontano dal descrittivismo miniaturistico e fiammingo, nell'opera di Sant'Eufemia la scena principale si allarga su una veduta con rupi scoscese, colline dalle cime aguzze dalla resa sommaria e dal gusto leonardesco un poco stereotipato, abbellite con verzura, casamenti, torri e castelli, in cui è ravvisabile un timido utilizzo della prospettiva aerea. I personaggi sono definiti con una linea di contorno graficamente insistita, temperata però da una certa morbidezza nella resa del panneggio, che appare largo e movimentato da giochi di chiaroscuro. Nonostante le pennellate a larghe campiture di colore che però evidenziano la monumentalità dei corpi, l'artista dimostra di essere molto attento ai dettagli; è preziosissima la resa della griccia a fiorami dorati con motivo a cammino con inserti di pelliccia indossata da Santo Brasca. Egli è ritratto con scrupolo realistico mediante una linea che mette in risalto i tratti sporgenti e gli occhi infossati di un uomo ormai anziano ma che esprime con il suo atteggiamento una dignità non intaccata dall'età. Il colore dell'incarnato è pallido, il capo è canuto, la fronte e il viso solcati da un flebile chiaroscuro.

Il pittore di Sant'Eufemia risulta essere un artista influenzato da Ambrogio Bergognone principalmente per un clima composto e sobriamente devoto, sebbene sul piano compositivo si riscontri un maggior schematismo nella collocazione dei personaggi nello spazio e una maggior semplificazione. Gli stessi floridi angeli musicanti provengono da questa cultura, mediata attraverso la conoscenza di Bernardo Zenale (per esempio i *Tre angeli con simboli della Passione*, opera oggi conservata a Padova nel Museo d'Arte Medievale e Moderna),²⁴ nelle forme e negli esiti dell'utilizzo del gioco di luce e ombra, teso non solo a rafforzare la struttura plastica dei corpi e a impreziosire le capigliature, ma anche a calibrarne la scansione spaziale. Interessante è la soluzione della lunetta nella parte soprastante del trono ornata da un bassorilievo che raffigura la scena del peccato originale: una *Madonna con Bambino, san Sebastiano e san Gerolamo* risalente agli inizi del XVI secolo e conservata presso la Pinacoteca del Castello Sforzesco (attribuita timidamente a Bernardino Bergognone, poi lasciata nell'anonimato) presenta lo stesso particolare sul basamento del trono ma in controparte (la decorazione prosegue con episodi tratti dalle Storie di Mosè e dall'Antico Testamento).²⁵ Questo dettaglio è stato mutuato con tutta probabilità da soluzioni impiegate da Ambrogio Bergognone nella Certosa di Pavia (si veda il basamento del trono della *Madonna con Bambino e due angeli* del Museo di Berlino, andata distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale).²⁶ Inoltre un perduto affresco già alla Certosa di Garegnano, assegnato dalla critica allo stesso Bergognone e datato da Agosti e Stoppa all'incirca al 1515, mostra degli elementi stilistici affini alla tavola di Sant'Eufemia:²⁷ da una fotografia storica pubblicata dai due studiosi, esso doveva presentare come soggetto una *Madonna con Bambino e un devoto*. Indubbiamente con la tavola della chiesa milanese ha in comune un clima compassato in cui è presente anche una schematizzazione dei gesti, i quali non appaiono fluidi ma cristallizzati e quasi bloccati. Tuttavia la posa della Vergine è un importante elemento di confronto; rispetto alla Madonna dipinta nella tavola in Sant'Eufemia, quella già nella Certosa di Garegnano è risolta in controparte, ma in entrambe il braccio appare alzato, quasi simulando un saluto e il capo leggermente inclinato. In particolare quest'ultimo elemento può far comprendere come quest'affresco rappresenti in realtà un

precedente artistico molto significativo per la tavola milanese: l'anonimo pittore sembra rifarsi a questa composizione e non si può escludere che possa trattarsi di un modello che Ambrogio Bergognone ha mutuato e rielaborato da un'opera sua o altrui. In ogni caso l'affresco già a Garegnano è molto più fedelmente bergognonesco della tavola in Sant'Eufemia.

L'attribuzione a Bernardino Bergognone non è stata mai seriamente discussa. Bernardino è fratello del più famoso Ambrogio, suo aiutante alla Certosa di Pavia tra il 1491 e il 1493, e ancora nel 1497; è ricordato anche negli Annali del Duomo di Milano tra il 1517 e il 1518 e in una ricevuta di pagamento del 1507 per l'*Incoronazione della Vergine* nella chiesa di San Simpliciano a Milano.²⁸ Nel corso della presente ricerca è stata ritrovata documentazione che attesta Ambrogio e Bernardino quali affittuari della chiesa di Sant'Eufemia dal 1500 fino almeno al 1509: essa dimostra non solo che Ambrogio convisse con il fratello e la moglie Lucia Melegoli nel medesimo luogo, ma anche che Bernardino avesse il titolo di *magister* almeno dal 1500.²⁹ In realtà lo stato attuale delle conoscenze su questo artista è effettivamente scarso poiché non si conosce l'opera e l'evoluzione stilistica di Bernardino Bergognone.³⁰ L'unico dipinto di sicura attribuzione è un *San Rocco* conservato nei depositi della Pinacoteca di Brera (Milano, Pinacoteca di Brera, registro cronologico 1205) e datato 1523, in cui la materia pittorica originale è quasi completamente illeggibile: le parti che non presentano ridipinture hanno condotto a pensare che l'artista, prossimo al fratello Ambrogio finché era suo collaboratore, abbia assunto nuovi caratteri nel momento in cui era diventato indipendente.³¹ Si delinea nel pittore della tavola in Sant'Eufemia una personalità artistica sfuggente, caratterizzata da una cultura eclettica influenzata dagli esiti pittorici del Bergognone, come la vincolante composizione del commentato affresco della Certosa di Garegnano; inoltre si riscontra una stesura densa e una luce mobile, unite a un timido anticlassicismo nordicizzante diffuso negli anni Venti del XVI secolo in area padana, ravvisabile soprattutto nella definizione delle fisionomie. In questo senso l'artista può essere avvicinato agli esiti pittorici di Giovanni Agostino da Lodi, come nel giovane del *Maestro e giovane allievo* (frammento di predella con tutta probabilità raffigurante gli apostoli Pietro e Giovanni), conservato presso la Pinacoteca di Brera,³² o ancor più di Albertino Piazza (Lodi?, 1475 o Lodi?, 1490-1529) innanzitutto per un certo sentimentalismo e per l'attenzione verso lo Zenale di inizio Cinquecento.³³ Ma soprattutto l'autore della tavola di Sant'Eufemia sembra legare la propria cifra stilistica alla cultura figurativa espressa dal cantiere dell'Incoronata di Lodi. L'ipotesi è che possa trattarsi di un artista che ha partecipato in prima persona o che ha comunque seguito da vicino i lavori al tempio lodigiano in parallelo a quello della Certosa di Pavia dove, congiuntamente a Bergognone, tra il 1515 e il 1520 era presente anche Giovanni Agostino da Lodi per la realizzazione della *Presentazione al Tempio* (Parma, collezione privata).³⁴

Alla fine dell'Ottocento i restauri condotti da Terzaghi nella chiesa di Santa Eufemia svelarono sulla parete a cui era apposta la tavola la presenza di un affresco; esso esibiva, incompiuto e in pessimo stato di conservazione, il medesimo soggetto dell'opera mobile, ma risultava evidente che l'esecuzione fosse stata condotta da una mano diversa (fig. 3).

Suida avviò un discorso critico sul manufatto artistico e avanzò prima il nome di un pittore anonimo che egli chiamò «il pittore di Sant'Eufemia», poi quello di Marco d'Oggiono.³⁵ Quest'ultima attribuzione fu accettata da Paolo Mezzanotte e Giacomo C. Bascapè (1936, 1948), Costantino Baroni (1954), Franco Mazzini (1957), Maria Teresa Fiorio (1982, 1985), Simonetta Coppa (1984) e Marco Carminati (1998);³⁶ numerosi studiosi hanno però avanzato delle perplessità, da ultimi soprattutto Domenico Sedini (1989), Janice Shell e Grazioso Sironi (1995), Maria Cristina Passoni (2004-2005 e 2009) e Alessandro Ballarin (2010).³⁷

Sono state prese in considerazione dalla critica la *Vergine delle Rocce* per il gesto benedicente della Madonna e la *Pala Sforzesca* (Milano, Pinacoteca di Brera), per la posa del Bambino e per l'impostazione generale della composizione, sebbene nell'affresco di Sant'Eufemia l'architettura abbia un ruolo di primo ordine. Inoltre è stata anche commentata la vicinanza di santa Caterina al profilo del san Filippo nel *Cenacolo* vinciano e al san Leonardo della *Pala Grifi* di Giovanni Antonio Boltraffio e Marco d'Oggiono (Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie).³⁸ È necessario tuttavia aggiungere uno sguardo attento da parte di quello che, per evitare confusioni, può essere chiamato Primo Maestro di Santo Brasca anche verso la santa Lucia del *Pollittico di Treviglio*, opera di Zenale e Butinone.³⁹ Essendo molto danneggiato, risulta complicato leggere dettagliatamente l'affresco. Ciò che si osserva della Vergine è ormai quasi solo il disegno sull'intonachino, che delinea con grande sicurezza e delicatezza i tratti dolci del viso. La mano benedicente è abilmente scorciata e le palpebre molto pesanti, come è stato notato da Ballarin, si ricongiungono a una tipologia leonardesca di fine Quattrocento (che vede i suoi capostipiti nella *Scapiliata* di Leonardo oggi alla Galleria Nazionale di Parma e nella *Madonna Litta* di Boltraffio conservata all'Ermitage).⁴⁰ L'unico elemento figurativo che sembra essere stato portato a termine in tutte le sue componenti è l'angelo che sta suonando il flauto seduto sul gradino del trono impreziosito da una veste aranciata con raffinati riflessi metallici. Di notevolissimo pregio è il ritratto del committente che si caratterizza per un forte realismo.



1. Milano, chiesa di Sant'Eufemia, prima cappella a sinistra rispetto all'ingresso.



2. Pittore lombardo, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, un committente, due angeli ai piedi del trono e un cane, 1522 circa, olio su tavola, cm 105×90, Milano, chiesa di Sant'Eufemia, prima cappella a sinistra rispetto all'ingresso, parete sinistra.

Per ragioni stilistiche, si esclude la paternità dell'affresco a Marco d'Oggiono (si osservi la *Madonna con Bambino, san Giovanni Battista, santa Caterina, san Senatore, sant'Eufemia e angeli musicanti*, dipinta per la stessa chiesa di Sant'Eufemia tra il 1511 e il 1520):⁴¹ il riferimento alla cultura leonardesca è senz'altro presente, ma non diventa forse così strutturale come ci si attenderebbe da un diretto collaboratore del Vinci quale era Marco. Inoltre la maniera di definire gli incarnati, la delicatezza degli atteggiamenti, la resa dei panneggi, il tratto disegnativo, risultano distanti dagli esiti del discepolo di Leonardo.

L'attribuzione a Marco d'Oggiono da parte di un conoscitore del valore di Suida non nasce, probabilmente, solo dalla forza di attrazione esercitata da un'opera certa di quest'ultimo presente in Sant'Eufemia, ma da più profondi elementi stilistici, come (per quanto è dato vedere dalla pessima conservazione dell'affresco) le superfici lisce e specchiate o il leonardismo combinatorio esibito da questo dipinto. In particolare poi c'è da prendere in esame il rapporto con il doppio trittico di Marco oggi a Blois, forse dipinto per la chiesa del convento di Sant'Agostino a Como e datato da Ballarin intorno al 1509:⁴² la posa del Bambino e della Vergine assisa in trono, con la mano benedicente che misura prontamente lo spazio, è la stessa dell'affresco di Sant'Eufemia, ma qui è risolta in controparte. Nelle due opere, oltre al modello leonardiano della Vergine, si notano sentimenti solenni mediati da una quieta religiosità dimostrata da gesti lenti e pacati. Non si può negare però, come si è già detto, che il Primo Maestro di Santo Brasca, pur al corrente degli sviluppi del leonardismo milanese di anni Novanta, sia in grado di gettare uno sguardo di più ampia portata sui fatti figurativi contemporanei in area sforzesca. Si potrebbe ad esempio pensare al trittico di Jacopino de Mottis, dipinto per la Certosa di Pavia nel 1491 e oggi in San Giusto a Susa, mentre di Zenale gli è sicuramente noto il *Polittico di Treviglio*; ma l'uso di una luce che liscia le superfici rendendole omogenee denuncia anche la conoscenza di opere come il trittico diviso tra gli Uffizi e lo Helen Foresman Spencer Museum of Art di Lawrence, probabilmente dipinto verso il 1490 per la chiesa di Ognissanti a Monza.⁴³ Si tratta del momento di Zenale rappresentato anche dalla sua presenza alla Certosa di Pavia, che come si vede riaffiora così spesso nella cultura del Primo Maestro di Santo Brasca. Alla monumentalità della figura e agli sfondati architettonici perfettamente scorciati di Bramantino, più complesso e ostico, egli giunge forse per il tramite del cosiddetto Maestro bramantesco sempre della Certosa di Pavia, autore secondo Giovanni Romano anche della *Pala di San Siro*, conservata nella quinta cappella a destra del suddetto edificio e pagata nel 1491 ad Ambrogio Bergognone.⁴⁴

Il fatto che la cultura esibita dall'affresco affondi in pieno le proprie radici negli anni Novanta suggerisce di non allontanare di molto la sua esecuzione dalla data di fondazione della cappella (1502); si può quindi presupporre che questo pittore fu guardato con interesse da Marco d'Oggiono che, vale la pena ricordarlo, era residente proprio nella parrocchia di Sant'Eufemia. Il discepolo di Leonardo non riprese il modello della Vergine e del Bambino dell'affresco solo nel Polittico di Blois, ma anche nella *Madonna in trono con santi* della parrocchia di San Michele Arcangelo a Besate datata al 1524 circa.⁴⁵ È necessario quindi comprendere se tra i pittori intercettati da Marco d'Oggiono sia possibile scorgere somiglianze in qualche modo significative. Oltre a Boltraffio, con cui Marco ebbe una proficua collaborazione intorno gli anni Novanta del Quattrocento, egli collaborò con Ambrogio Zaffaroni per alcuni affreschi nella cappella della Beata Vergine del Duomo di Savona (interpretata da Barbero come l'abside, essendo l'edificio religioso dedicato alla Vergine) commissionati da Giuliano della Rovere nel 1501.⁴⁶ Sebbene essi siano stati distrutti con la demolizione della cattedrale nel 1543, c'è un sostanziale consenso tra gli studiosi a riconoscere la mano di Marco d'Oggiono in un altro lavoro savonese, il coro ligneo. La costruzione del coro venne forma-



3. Ambrogio Zaffaroni (?), *Matrimonio mistico di santa Caterina, un committente, due angeli ai piedi del trono e un cane, post 1502*, affresco, cm 210×150, Milano, chiesa di Sant'Eufemia, prima cappella a sinistra rispetto all'ingresso, parete di fondo.

lizzata con un contratto stipulato il 30 gennaio del 1500 presso il Convento di Santa Chiara e affidata ai due maestri esecutori, Anselmo De Fornari ed Elia De Rocchi da Pavia, già attivi alla Certosa di Pavia.⁴⁷ Le tarsie furono prodotte partendo da cartoni che denunciano un linguaggio derivante da un medesimo sostrato culturale e da personalità formatesi in ambito lombardo

nei quali è possibile distinguere differenti stimoli artistici.⁴⁸ La mancanza di sicuri confronti pittorici impedisce di proporre una lettura definitiva degli stalli, ma l'ideazione di un gruppo di undici tarsie è stata riferita alla mano di Marco d'Oggiono.⁴⁹ La critica è concorde ad attribuire a Elia De Rocchi la traduzione dei cartoni dell'allievo del Vinci.⁵⁰ Tuttavia, i cartoni dei dossali raffiguranti san Martino di Tours e santa Maria Maddalena (figg. 4, 5), variamente attribuiti dalla critica, dovettero essere progettati da una mente diversa da quella di Marco d'Oggiono.⁵¹ Nei soggetti di sua invenzione si riscontrano tratti somatici piuttosto marcati, chiome molto fluenti e definite con una linea spessa che segue il dinamismo della capigliatura, come si vede nel san Sebastiano (fig. 6); inoltre, in questo come negli altri dossali la cui ideazione è stata assegnata a Marco d'Oggiono, le figure sono molto plastiche ed emergendo impetuosamente rispetto il secondo piano, parte delle loro membra fuoriescono dalla cornice delle tarsie.

Il Primo Maestro di Santo Brasca mostra nella sua opera una cultura affine. Si nota nella Vergine dell'affresco e nella santa Maria Maddalena del dossale di Savona un'analogia molto evidente legata alle fisionomie connotate da tratti lineari, dolci e impreziosite da una gestualità lenta ed elegante (figg. 7, 8); le due figure, in debito con la cultura di Bernardo Zenale e Bramantino, appaiono monumentali e si stagliano in modo prorompente rispetto ai fondali architettonici perfettamente scorciati. Presentano il busto in posizione frontale ma le teste finemente acconciate e inclinate compiono un lieve movimento di tre quarti in cui le mani appaiono protagoniste misurando lo spazio. Inoltre, nei limiti permessi dall'accostamento tra una tarsia lignea e un affresco in cattive condizioni, si rileva l'uso di una luce che leviga e omologa le superfici, che intinge e plasma i panneggi, una finezza ripresa dalla produzione di Zenale. Altrettanto eloquente è il confronto fra il dossale rappresentante san Martino di Tours e la santa Caterina d'Alessandria della

4. Anselmo de Fornari o Elia De Rocchi (da un cartone di Ambrogio Zaffaroni?), *San Martino di Tours*, tarsia lignea, Savona, Cattedrale di N.S. Assunta, coro. © Archivio Fotografico dell'ufficio Beni Culturali della Diocesi di Savona-Noli.

5. Anselmo de Fornari o Elia De Rocchi (da un cartone di Ambrogio Zaffaroni?), *Santa Maria Maddalena*, tarsia lignea, Savona, Cattedrale di N.S. Assunta, coro. © Archivio Fotografico dell'ufficio Beni Culturali della Diocesi di Savona-Noli.

6. Elia De Rocchi (da un cartone di Marco d'Oggiono), *San Sebastiano*, tarsia lignea, Savona, Cattedrale di N.S. Assunta, coro. © Archivio Fotografico dell'ufficio Beni Culturali della Diocesi di Savona-Noli.



chiesa milanese: in entrambi gli esiti artistici si nota una simile posa flessa delle figure di tre quarti che lascia intravedere tutta la delicatezza dei profili perduti determinati da palpebre cadenti e da un particolare pronunciamento del mento (figg. 9, 10).

La pittura su intonaco, a differenza della più tarda tavola sostitutiva, presenta un notevole sfondato dietro il massiccio trono architettonico della Vergine, ornato con elementi di derivazione classica; esso doveva estendersi su tutte le pareti della cappella e sugli spicchi della volta originaria risultando così, un tempo, straordinariamente diverso rispetto alla *facies* odierna. A conferma di ciò il vescovo Landriani afferma che «parietes et fornix undecumque depicti (sunt)».⁵²

L'impressione, anche per le cose dette prima, è che l'artista dell'affresco muova da una cultura sostanzialmente basata sul cantiere della Certosa (quindi essenzialmente su Zenale e Maestro bramantesco) per poi aggiornarla sul leonardismo anni Novanta, forse guardando soprattutto al primo Marco d'Oggiono e a Boltraffio.

L'ipotesi che si intende formulare cautamente dopo questi confronti è che il pittore dell'affresco e l'ideatore dei modelli degli stalli raffiguranti san Martino di Tours e santa Maria Maddalena possa essere proprio un artista documentato in rapporto professionale con Marco d'Oggiono, come Ambrogio Zaffaroni. È necessario dichiarare che di questo artista non si sa nulla di più: nel citato contratto per la commissione del Duomo di Savona si afferma che egli è figlio di Matteo e che abita a Milano presso San Giorgio al Palazzo.⁵³ Inoltre, essendo impegnato nell'esecuzione degli affreschi del duomo ligure insieme a Marco d'Oggiono, si può ipotizzare che Zaffaroni fosse culturalmente vicino al discepolo del maestro di Vinci e che possa aver ideato qualche modello per i dossali del coro del suddetto edificio ecclesiastico, condividendo quindi l'altra commissione savonese ricevuta da Marco in società con altri artisti. Tuttavia è esiguo il numero di tarsie che si differenziano dalle altre dal punto di vista stilistico e che possono essere attribuite quindi alla sua mano: l'11 aprile 1502 Ambrogio Zaffaroni, chiamò presso la sua abitazione il notaio Giovanni Angelo Galli e dichiarò di aver contratto la gatta che gli impedirà di raggiungere e lavorare presso l'edificio ecclesiastico savonese. Oltre a descrivere il pittore come molto malato e febbricitante, Galli dà informazioni anche sulla committenza di Savona: Ambrogio si era così affermato nel panorama artistico della fine del Quattrocento e dell'inizio del Cinquecento da essere stato chiamato per una prestigiosa commessa di un ambizioso cardinale (destinato l'anno dopo a diventare papa Giulio II), da possedere una schiera di aiutanti che portò forse con sé a Savona e da avere un importante ruolo nel cantiere, occupandosi in prima persona dell'acquisto dell'oro e dei colori che sarebbero stati impiegati per decorare la cappella. Queste informazioni confermano che Zaffaroni era un maestro già affermato e quindi maturo, formato probabilmente negli anni Ottanta ma ancora abbastanza giovane da essere ben ricettivo delle novità zenaliane e leonardesche negli anni Novanta. Detto ciò, è suggestivo leggere nel foglio 9 verso del Codice Forster II (circa 1494-1495), dopo la menzione di due materiali forse da procurarsi legati al mestiere di pittore («olio/giallo»), il nome di un tale «Ambrosio». Con una certa cautela, non si esclude l'identificazione di questa personalità annotata da Leonardo con lo Zaffaroni (magari non solo pittore ma anche fornitore di materiali, come a Savona?) e quindi che egli potesse essere in rapporto almeno indiretto con la bottega del Vinci, con Boltraffio e soprattutto con Marco d'Oggiono.

Zaffaroni inoltre, non potendo più raggiungere il cantiere savonese, nello stesso documento del 1502 affermò di aver preparato disegni per lo spolvero (o un modello) e altre cose che potessero essere necessarie per la suddetta cappella. È possibile quindi che Marco d'Oggiono realizzò quasi completamente in solitudine gli affreschi, come comprova l'atto del 9 gennaio 1504



7. Ambrogio Zaffaroni (?), *Matrimonio mistico di santa Caterina, un committente, due angeli ai piedi del trono e un cane* (dettaglio), post 1502, affresco, Milano, chiesa di Sant'Eufemia, prima cappella a sinistra rispetto all'ingresso, parete di fondo.

8. Anselmo de Fornari o Elia De Rocchi (da un cartone di Ambrogio Zaffaroni?), *Santa Maria Maddalena* (dettaglio), tarsia lignea, Savona, Cattedrale di N.S. Assunta, coro. © Archivio Fotografico dell'ufficio Beni Culturali della Diocesi di Savona-Noli.



9. Ambrogio Zaffaroni (?), *Matrimonio mistico di santa Caterina, un committente, due angeli ai piedi del trono e un cane* (dettaglio), post 1502, affresco, Milano, chiesa di Sant'Eufemia, prima cappella a sinistra rispetto all'ingresso, parete di fondo.

10. Anselmo de Fornari o Elia De Rocchi (da un cartone di Ambrogio Zaffaroni?), *San Martino di Tours* (dettaglio), tarsia lignea, Savona, Cattedrale di N.S. Assunta, coro. © Archivio Fotografico dell'ufficio Beni Culturali della Diocesi di Savona-Noli.

in cui Cristoforo Torre e Lorenzo Fasolo, testimoniando la conclusione dei lavori, non citarono il nome di Ambrogio.⁵⁴

Nel 2003 l'affresco subì un intervento di pulitura durante il quale le analisi hanno confermato che in alcuni punti, come la parte superiore del trono, si riscontra totale assenza di materia pittorica.⁵⁵ Questo fa dedurre che l'opera, iniziata poco dopo la fondazione della cappella nel 1502, fu abbandonata durante l'esecuzione per la morte o comunque l'impossibilità dell'artista (altro indizio per Zaffaroni, seriamente malato proprio nel 1502), o per problemi di infiltrazioni riguardanti la cappella stessa. Infatti è singolare che nessun altro artista abbia posto fine alla commissione. Inoltre Santo Brasca nel testamento del 1522, preoccupato per il futuro del luogo da lui fondato, impose ai deputati della Confraternita di mantenere le pitture e le sculture nella cappella sempre in buone condizioni dal punto di vista decorativo e di restaurarle ogni qual volta fossero state distrutte o rovinate da qualche evento.

Si deduce quindi che l'opera su supporto ligneo coprì l'affresco non portato a conclusione.⁵⁶ Certamente la tavola ha una dimensione minore rispetto alla pittura su intonaco, ma dalle ripuliture e dai restauri eseguiti si evince che la parte inferiore dell'affresco ha subito vistose cadute di colore mentre quella superiore (la lunetta con oculo circondata da una cornice ad anelli fittamente intrecciati) e i lati sono stati scialbati, lasciando scoperte soltanto parte delle figure laterali (santa Caterina e Brasca) e la Madonna con Bambino.⁵⁷ Inoltre le fonti affermano che originariamente la tavola doveva presentare una cornice incisa, dorata e terminante con una cuspide.⁵⁸ L'opera su supporto mobile dovette essere stata eseguita dopo il 1520: infatti, oltre la cultura che dimostra questo pittore, la collana con cui Brasca è qui effigiato può fornire una datazione *post* 1515 poiché ricorda una delle cariche che ricoprì (forse quella di consigliere del Senato segreto ducale, ultima nomina assunta nel 1515 per decisione di Massimiliano I).

Note

¹ J. Shell, G. Sironi, *Ambrogio de Predis, Cristoforo Solari, and the monument to Erasmo Brasca*, in «Raccolta Vinciana», 16, 1995, pp. 159-183, in part. pp. 168-171. Per il testamento, oltre il testo qui citato, si guardi ARCHIVIO DI STATO DI MILANO (d'ora in poi ASMi), *Notarile*, b. 3411, notaio Tommaso Barlassina, 19 luglio 1498.

² Per il contratto, lo schizzo del progetto e l'attribuzione a Cristoforo Solari: ASMi, *Notarile*, b. 4368, notaio Stefano Seroni, 26 aprile 1502; Shell, Sironi, *Ambrogio de Predis, Cristoforo Solari...* cit., pp. 181-183; J. Shell, *Scultori in bottega*, in M. Natale, a cura di, *Scultura lombarda del Rinascimento: i monumenti Borromeo*, Allemandi, Torino 1997, pp. 293-304, in part. pp. 301-302. La tomba, nonostante si riallacci alla tradizione lombarda, esula dal consueto decorativismo, ispirandosi a un'antica sobrietà denunciata soprattutto nella parte inferiore costituita da colonne rastremate, lisce, coronate da capitelli dorici e da pilastri a sezione quadrata ornati da sottili racemi rampicanti: quella superiore, con elementi tuttavia differenti, si rifà genericamente alla tipologia del monumento sepolcrale di Vitaliano e Giovanni Borromeo, situato in una cappella del Palazzo Borromeo

sull'Isola Bella (si veda P. Zambrano, «Al museo immaginario delle tombe». *Tipologie funerarie della Lombardia nel primo Rinascimento*, in Natale, *Scultura lombarda del Rinascimento: i monumenti Borromeo* cit., pp. 19-45; G. Gentilini, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in Natale, *Scultura lombarda del Rinascimento: i monumenti Borromeo* cit., pp. 47-82). Diversa però appare la descrizione della cappella e del monumento che Landriani fa nel 1683 durante la sua visita a Sant'Eufemia: nell'ispezione, rimanendo stupefatto dalla bellezza della costruzione afferma che i rilievi, i quali secondo il contratto dovevano raccontare la vita del defunto, descrivono in realtà il mistero dell'Incarnazione, la Natività e l'Adorazione dei Magi, mentre vi era una testa scolpita rappresentante Erasmo Brasca posta in mezzo al segmento sostenuto dalle due colonne del baldacchino (ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI MILANO [d'ora in poi ASDMi], sez. X, *Visite pastorali, Miscellanea città*, vol. XVII, fg. 266r, *Visita pastorale di Michele Landriani a Sant'Eufemia*, 2 aprile 1683; Shell, Sironi, *Ambrogio de Predis, Cristoforo Solari...* cit., pp. 167-172). Inoltre dallo schizzo contenuto nel contratto, sotto il mo-

numento tra le colonne inferiori, sembra che fosse stato previsto un affresco o una tavola che raffigurava una Madonna con Gesù e angeli: Landriani afferma che «depictas est in muro imago Beatissime Virginis prope Crucem sedentis, et in gremio defunctum Iesum sustinentis». Inspiegabile è la motivazione per cui Torre nel 1674, descrivendo la cappella e il monumento, affermi che non vi fossero né dipinti né affreschi (ASDMi, *Visita pastorale di Michele Landriani a Sant'Eufemia* cit., fg. 266r; C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Per gl'Agnelli, Milano 1674, pp. 64-65). Landriani inoltre riporta che non vi è l'altare e sul tumulo era stato scolpito un epitaffio che non solo voleva ricordare la grandezza di Erasmo, ma anche dei fratelli che vollero vedere esaudite le sue ultime volontà (P. Puccinelli, *Memorie antiche, di Milano, e d'alcuni altri luoghi dello Stato*, Fratelli Malatesta, Milano 1650, p. 100, n. 4; V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, Giuseppe Prato, Milano 1889, vol. I, p. 396, n. 577; Shell, Sironi, *Ambrogio de Predis, Cristoforo Solari...* cit., p. 173). Il monumento fu distrutto nel XVIII secolo, ma la sola testa di marmo fu recuperata da Giuseppe Casati e collocata nel muro del portico di Palazzo Martignoni in via Olmetto n. 1. Oggi anch'essa risulta dispersa.

³ A.L. Momigliano Lepschy, *Brasca Santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIV, Roma 1972, pp. 56-59.

⁴ *Ibidem*. Il resoconto del viaggio fu stampato per la prima volta nel 1481 a Milano per volontà di Ambrogio Archinti e dedicato ad Antonio Landriani, ucciso da Simone Arri-goni il 30 agosto 1499: S. Brasca, *Il Viaggio al Santo Sepolcro*, Leonardo Pachel, Milano 27 gennaio 1497 (ripubblicato in edizione moderna S. Brasca, *Viaggio in Terrasanta (1480) con l'itinerario di G. Capodilista (1458)*, A.L. Momigliano Lepschy, a cura di, Longanesi, Milano 1966). Per l'importanza che questo testo doveva ricoprire in ambiente sforzesco: E. Villata, *Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato*, in E. Villata, S. Baiocco, a cura di, *Gaudenzio Ferrari Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Allemandi, Torino 2004, pp. 11-143, in part. pp. 67, 93, note 262, 264.

⁵ A.L. Momigliano Lepschy, *Brasca Santo* cit., pp. 56-59. Il documento datato 20 ottobre 1522 è stato ritrovato in quest'occasione ed è una confessione a Matteo Terzaghi; ASMi, *Notarile*, b. 7005, notaio Benedetto Castiglioni, 20 ottobre 1522.

⁶ Riferisce Latuada che la pusterla di Sant'Eufemia, tra le più ornate della città, si trovava vicino alla chiesa omonima. La descrive così: «Versus occidentis habet Pusterlam S. Euphemiae quae super coeteras pusterlas est decentiori opere fabricata, clariori marmore». Nel 1496 Ludovico il Moro fece erigere una nuova pusterla, laddove esisteva quella precedente dedicata a Sant'Eufemia, intitolata a suo nome Porta Ludovica; divenne l'accesso privilegiato per i pellegrini che accorrevano

da fuori città per vedere l'immagine miracolosa della Vergine conservata nella chiesa di Santa Maria presso San Celso. Sempre Latuada, riprendendo il commento di Paolo Morigia, riferisce che la porta era ornata con lo stemma ducale scolpito nel marmo bianco e completato da un'iscrizione. S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli*, Giuseppe Cairoli, Milano 1737, vol. III, pp. 68-71; L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Clup, Milano 1987, p. 99.

⁷ C. Ponzoni, *Le chiese di Milano: opera storico-artistica ornata da circa 1000 illustrazioni*, Arti grafiche milanesi, Milano 1930, p. 472; G.C. Bascapè, P. Mezzanotte, *Milano nell'arte e nella storia. Storia edilizia di Milano. Guida sistematica della città*, Bestetti, Milano 1948, p. 527; Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano* cit., p. 99.

⁸ ASDMi, Sez. X, *Visite pastorali*, *Miscellanea città*, vol. IV, fgg. 1v-12r, *Visita pastorale di Benedetto Cittadino a Santa Eufemia*, 9 aprile 1582; ASDMi, sez. X, *Visite pastorali*, *Miscellanea città*, vol. V, *Visita pastorale del Cardinale Federico Borromeo*, 1 dicembre 1609; ASDMi, *Visita pastorale di Michele Landriani a Sant'Eufemia* cit., fgg. 263v-267v; Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano* cit., p. 99.

⁹ ASDMi, *Visita pastorale di Benedetto Cittadino a Santa Eufemia* cit., fgg. 1v-12r; ASDMi, *Visita pastorale di Michele Landriani a Sant'Eufemia* cit., fgg. 263v-267v. Vedere anche E. Rossetti, *La società milanese e Bartolomeo Suardi (1480-1530)*, in M. Natale, a cura di, *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra, (Lugano, 28 settembre 2014 – 11 gennaio 2015), Skira, Milano 2014, pp. 43-79, in part. p. 65. Nella cappella Lambrugo aveva lavorato Bartolomeo Suardi a un ciclo di *Storie dei Re Magi*, oggi andato perduto; il pagamento venne dilazionato dai deputati della Misericordia tra il 1519 e il 1524. L'opera venne ricordata da Santagostino (A. Santagostino, *L'immortalità e la gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano*, M. Bona Castellotti, a cura di, Il Polifilo, Milano 1980, p. 27 [prima edizione Fratelli Agnelli, Milano 1671]), Torre (Torre, *Il ritratto di Milano* cit., p. 62) e Biffi (G. Biffi, *Pitture, sculture et ordini d'architettura: enarrate co' suoi autori, da inserirsi a' suoi luoghi, nell'opera di Milano ricercata nel suo sito*, ms. (1704-1705), M. Bona Castellotti, S. Colombo, a cura di, Le Lettere, Firenze 1990, p. 39). Anche Landriani ricorda l'opera, ma la definisce del pennello di uno dei Luini («parietes insigni opere Pictoris Luini depictus, adorationem Regum Magorum representans [...] Fornix, et laterals parietes etiam picturis exornati figuras S.S Christophori Martiris, Antony Abbatis, et aliorum Sanctorum demonstrant»).

¹⁰ Puccinelli, *Memorie antiche, di Milano, e d'alcuni altri luoghi dello Stato* cit., p. 101,

n. 19; Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri* cit., vol. I, p. 395, n. 575:

V. + F.
MAGNIFICUS EQUUS AUREATUS
ET QUESTOR REGIUS
D · SANCTUS BRASCHA
SACRUM HOC
SUB OMNIUM SANCTORUM TITULO

SIBI ET POSTERIS SUIS CONDIDIT AN · SAL · MDII ·
¹¹ Come tutte le altre iscrizioni, anche questa è andata perduta, ma recitava:

HOC VIVENS POSUIT TIBI SANCTUS BRASCHA · SACELLUM
SUMME POLI RECTOR COELICOLISQUE TUIS ·
IS SANCTUS BIS QUAEATOR TER EQUUS ORATORIUM MUNUS
SAEPE PEREGIT HIEROSOLYMAM PEREGRINATUS
EST ET IN UTRAQUE LIGUA CLARUS
AC O · V · F.

Puccinelli, *Memorie antiche, di Milano, e d'alcuni altri luoghi dello Stato* cit., p. 101, n. 18; Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri* cit., vol. I, p. 395, n. 576. Per la traslazione delle spoglie voluta da san Carlo, ASDMi, *Visita pastorale di Michele Landriani a Sant'Eufemia* cit., fg. 266v.

¹² ASMi, *Notarile*, b. 8495, notaio Giovanni Ambrogio Sormani, 14 luglio 1522, fgg. 72-73.

¹³ Per l'amministrazione avrebbero dovuto essere nominati un *prior* e dodici deputati, tra i quali obbligatoriamente due parroci della chiesa e due membri della famiglia Brasca, i quali avevano il dovere di riunirsi almeno una volta a settimana; *ibi*, fgg. 81-84. Per la fondazione del luogo pio si vedano anche: M.C. Brunati, *Tutti i Santi in Sant'Eufemia*, in L. Aiello, M. Bascapè, S. Rebora, a cura di, *Milano: radici e luoghi della carità*, Allemandi, Torino 2008, pp. 94-96; L. Aiello, M. Bascapè, *Guida dell'Archivio dei Luoghi Pii Elemosinieri di Milano*, Nodo Libri, Como 2012, pp. 140-142. Per l'eredità di Santo Brasca si ricordi inoltre come egli lasciò del denaro ai figli di Tommaso e Giovanni e metà della casa in via Rugabella al fratello Ambrogio: morendo l'intera abitazione sarebbe stata utilizzata come sede della confraternita, mentre il ragazzo che Brasca aveva cresciuto presso la sua abitazione, Francesco Bosolo (detto Bosolino), doveva essere educato fino all'età di vent'anni dalla scuola (ASMi, *Notarile*, b. 8495, notaio Giovanni Ambrogio Sormani, 14 luglio 1522, fgg. 75-81). Per tutti gli altri obblighi elemosinieri si veda ASMi, *Notarile*, b. 8495, notaio Giovanni Ambrogio Sormani, 14 luglio 1522; Brunati, *Tutti i Santi in Sant'Eufemia* cit., pp. 95-96; Aiello, Bascapè, *Guida dell'Archivio dei Luoghi Pii Elemosinieri di Milano* cit., pp. 141-142.

¹⁴ ASMi, *Notarile*, b. 2095, notaio Antonio Biraghi, 12 ottobre 1509.

¹⁵ «[...] Renovabunt angelos existentes sup d. Altari, nel loco antiquis modo existentes alios novos reponent [...]»; ASDMi, sez. X, *Visite pastorali, Miscellanea città*, vol. IV, fg. 1r, *Ordinationis facte M.R.D Heronimi Arabiam canonicum ordinarium et prefecti P.R*

in visitatione ecclesia Sancta Euffemia sub die 16 Augusti 1591. Qualora i deputati si fossero accorti che le opere scultoree presentassero segni di degrado, si sarebbero dovute sostituire con altre di medesimo stile.

¹⁶ Brunati, *Tutti i Santi in Sant'Eufemia* cit., p. 96; Aiello, Bascapè, *Guida dell'Archivio dei Luoghi Pii Elemosinieri di Milano* cit., p. 142.

¹⁷ Per l'ordinazione di Carlo Borromeo: ARCHIVIO PARROCCHIALE DI SANT'EUFEMIA, MILANO (d'ora in poi APSE), *Carte antiche*, fg. 3v-r, *Ordinationi fatte da Monsignor Illustrissimo Cardinale Borromeo Arcivescovo di Milano nella visita della parrocchiale chiesa di Santa Eufemia di Milano*, 2 agosto 1569. Per la visita di Gerolamo Ragazzoni: G. Ragazzoni, *Visita apostolica di Gerolamo Ragazzoni a Milano (1575-1576)*, A.G. Ghezzi, a cura di, Biblioteca Ambrosiana, Milano 2010, vol. I, p. 65.

¹⁸ ASDMi, *Visita pastorale di Benedetto Cittadino a Santa Eufemia* cit., fg. 7r.

¹⁹ ASDMi, *Visita pastorale del Cardinale Federico Borromeo* cit., fg. 25r.

²⁰ ASDMi, *Visita pastorale di Michele Landriani a Sant'Eufemia* cit., fg. 265r.

²¹ Agostino Santagostino (1671) non menziona l'opera, come la cappella, ma riferisce soltanto della presenza di una tavola con una Madonna appesa su un pilastro, informazione ripresa anche da Carlo Torre, Giuseppe Biffi (1704-1705) e Francesco Bartoli (1776-1777); si veda Santagostino, *L'immortalità e la gloria del pennello* cit., p. 27; Torre, *Il ritratto di Milano* cit., p. 62; Biffi, *Pitture, sculture et ordini d'architettura...* cit., p. 39; F. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornano le chiese e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia e di non poche terre, castella e ville d'alcuni rispettivi distretti*, Antonio Savioli, Venezia 1776-1777, vol. I, p. 158. Serviliano Latuada (1737) non diede informazioni sulla cappella (Latuada, *Descrizione di Milano...* cit., vol. III, pp. 80-81), mentre Carlo Bianconi (1787) oltre a fornire una descrizione del soggetto e attribuire la tavola alla scuola di Leonardo, esplicitò il nome di Santo Brasca come committente dell'opera (C. Bianconi, *Nuova guida di Milano: per gli amanti delle belle arti*, Arnaldo Forni, Bologna 1980, pp. 155-156 [ristampa anastatica dell'edizione Stamperia Sirtori, Milano 1787]). Le stesse informazioni citate vengono riportate da Giuseppe Caselli (G. Caselli, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti*, Francesco Sonzogno, Milano 1827, p. 88). Anche Shell e Sironi erano convinti che nessuno di questi eruditi potesse essere a conoscenza dell'opera ad affresco (Shell, Sironi, *Ambrogio de Predis, Cristoforo Solari...* cit., p. 168).

²² ARCHIVIO DEI LUOGHI PII ED ELEMOSINIERI, MILANO, *Aggregazioni*, b. 85, fg. 5, *Inventario Generale de' beni stabili, mobili, scritture ed altro a ragione del soppresso luogo pio di Tutti i Santi*, 31 gennaio 1785.

²³ W. Suida, *Marco d'Oggiono, Anmerkungen und Beiträge*, in «Raccolta Vinciana», 15-16, 1935-1939, pp. 127-134, in part. p. 131. Si ve-

dano poi A. Tola, *Il pittore Bernardino da Fossano e l'autore del coro della cattedrale di Alba*, in «Bollettino della R. deputazione subalpina di storia patria sezione di Cuneo», 21, 1942, pp. 9-10, tav. III; M.T. Fiorio, *Leonardeschi in Lombardia*, Regione Lombardia, Milano 1982, p. 79; M.T. Fiorio, *Le chiese di Milano*, Electa, Milano 1985, p. 252; D. Sedini, *Marco d'Oggiono: tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Jandi Sapi, Roma 1989, pp. 36-37; Shell, Sironi, *Ambrogio de Predis, Cristoforo Solari...* cit., p. 163; A. Ballarin, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*, Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio, Aurora stampa, Verona 2010, vol. I, pp. 650-652.

²⁴ P.L. De Vecchi, scheda di catalogo n. 29, in J. Shell, F. Rossi, P.L. De Vecchi, a cura di, *Buttinone e Zenale*, Bolis, Bergamo 1994, p. 437. Si guardi inoltre la precedente bibliografia inserita in questa scheda.

²⁵ N. Righi, scheda di catalogo n. 365, in M.T. Fiorio, a cura di, *Musei e Gallerie di Milano. Musei d'arte antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, Electa, Milano 1999, vol. III, pp. 186-188.

²⁶ *Ibi*, p. 186.

²⁷ G. Agosti, J. Stoppa, *Bergognone. Virgin nursing the Christ Child, Flight into Egypt, and Massacre of the Innocents*, in C. Brandon Strehlke, M. Brüggem Israëls, a cura di, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European paintings at I Tatti*, Villa I Tatti/Officina Libraria, Firenze/Milano 2015, pp. 143-146, in part. p. 146. L'opera dovrebbe essere datata lievemente dopo il 1515.

²⁸ Il documento è reperibile in ASM, *Notarile*, b. 5644, notaio Giovanni Evangelista Liscati, 25 novembre 1507. C. Baroni, *San Simpliciano, abbazia benedettina*, in «Archivio Storico Lombardo», LXI, 1-2, 1934, pp. 1-121; J. Shell, *L'attività di Bergognone tra primo e secondo periodo certosino*, in G.C. Sciolla, a cura di, *Ambrogio da Fossano il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, 4 aprile 1998 – 30 giugno 1998), Skira, Milano 1998, pp. 313-326, in part. p. 318.

²⁹ Nel corso di questa ricerca sono stati ritrovati documenti inediti presso l'Archivio di Stato di Milano riguardanti i fratelli da Fossano. Documento del 29 settembre 1500 che certifica il pagamento dell'affitto da parte di Ambrogio e Bernardino da Fossano a Giovanni Maria Bizzozero, rettore della chiesa di Sant'Eufemia (in ASM, *Notarile*, b. 6045, notaio Andrea Biraghi); documento consimile in data 3 gennaio 1502 (in ASM, *Notarile*, b. 6045, notaio Andrea Biraghi); documento del 22 settembre 1503 in cui si notifica la spartizione dei beni immobili tra i fratelli Ambrogio e Bernardino da Fossano, tra cui una casa «verso li Frati de Villanova Laudens[i]» (con tutta probabilità l'abitazione era sita presso l'attuale comune di Villanova del Sillaro, in provincia di Lodi) (in ASM, *Notarile*, b. 4587, notaio Giovanni Angelo Galli);

documento del 6 dicembre 1503 che certifica un pagamento di Ambrogio e Bernardino da Fossano a Giovanni Maria Bizzozero e Bernardino da Cernusco (rettori della chiesa di Sant'Eufemia) a completa soluzione dell'affitto (in ASM, *Notarile*, b. 2092, notaio Antonio Biraghi); documento consimile in data 1 ottobre 1509 (in ASM, *Notarile*, b. 2095, notaio Antonio Biraghi). Inoltre un documento datato 12 febbraio 1507 mostra una confessione fatta da Ambrogio Bergognone e sua moglie Lucia de Melegoli per aver ricevuto centonovantacinque lire imperiali da Giovan Pietro de Bracchi (procuratore della coppia) come resto della dote consegnata dal maestro Geronimo de Melegoli (in ASM, *Notarile*, b. 2094, notaio Antonio Biraghi).

³⁰ L'argomento verrà affrontato più avanti. Tuttavia è necessario già dire che Bernardino Bergognone è stato identificato con il cosiddetto Maestro Bramantesco da Buganza e Bentivoglio Ravasio. Si veda S. Buganza, *Bernardo Zenale alla Certosa di Pavia*, in «Nuovi Studi», II, 4, 1997, pp. 109-130, in part. pp. 117-119, 129, nota 72 e B. Bentivoglio Ravasio, scheda di catalogo n. 106, in S. Zatti, a cura di, *La Pinacoteca Malaspina*, Skira, Milano 2011, pp. 268-270.

³¹ J. Shell, scheda di catalogo n. 88, in F. Zeri, a cura di, *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese*, Electa, Milano 1988, p. 112; J. Shell, scheda di catalogo n. 29, in P.C. Marani, J. Shell, a cura di, *Ambrogio Bergognone. Acquisizioni, scoperte e restauri*, catalogo della mostra (Milano, 1989), Cantini, Firenze 1989, pp. 102-103. La critica, seguendo la testimonianza del manoscritto braidense, aveva indicato generalmente Ambrogio e Bernardino gli esecutori dei tondi con i profeti delle volte della navata centrale. Pesenti infatti arriva a distinguere la mano di Bernardino Bergognone in *Isaia*, *Giona*, *Aggeo*, *Geremia*, *Abdia*, *Malachia*, (nel transetto) *Tommaso*, *Matteo* e *Jacopo Maggiore*, quella di un artista che si muove nell'ambito di Ambrogio Abramo, *Giacobbe*, *Abacuc* e *Daniel* (F.R. Pesenti, *Pittura*, in M.G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F.R. Pesenti, a cura di, *La Certosa di Pavia*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano 1968, pp. 83-113, in part. p. 84).

³² Per la personalità di Giovanni Agostino da Lodi, in origine individuato come lo Pseudo Boccaccino, vedere W. Von Bode, *Un maestro anonimo dell'antica scuola lombarda, (il Pseudo Boccaccino)*, in «Archivio Storico dell'Arte», III, 3, 1890, pp. 193-195; F. Malaguzzi Valeri, *Chi è lo «Pseudo Boccaccino»*, in «Rassegna d'Arte», XII, 6, 1912, pp. 99-100; F. Moro, *Giovanni Agostino da Lodi ovvero l'Agostino di Bramantino: appunti per un unico percorso*, in «Paragone», XL, 473, 1989, pp. 23-61; W. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, Bruckmann, München 1929, trad. it. *Leonardo e i leonardeschi*, M.T. Fiorio, a cura di, Neri Pozza, Vicenza 2001, pp. 250-253; G. Bora, *Giovanni Agostino da Lodi*, in G. Bora, M.T. Fiorio, P.C. Marani, J. Shell, a cura di, *I Leonardeschi: l'e-*

redità di Leonardo in Lombardia, Skira, Milano 1998, pp. 251-274.

³³ Suida, *Leonardo e i leonardeschi* cit., pp. 277-279; A. D'Auria, *I pittori Albertino e Martino Piazza da Lodi*, in «Archivio Storico Lodigiano», X, 1-2, 1962, pp. 3-74. Si vedano poi i saggi e le schede contenute in G.C. Sciolla, *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Lodi, Museo Civico, 7 ottobre – 17 dicembre 1989), Electa, Milano 1989. Inoltre come ultimi interventi riguardanti la ricostruzione del corpus pittorico di Albertino Piazza vedere M. Pavesi, *La Visitazione e l'Annunciazione del palazzo vescovile di Crema: qualche ipotesi per Albertino Piazza*, in G. Cavallini, M. Facchi, a cura di, *La Cattedrale di Crema. Assetto originari e opere disperse*, Scalpendi, Milano 2012, pp. 167-180; G.C. Sciolla, *Un'aggiunta al catalogo di Albertino Piazza da Lodi*, in F. Cappelletti, A. Cerboni Baiardi, V. Curzi, a cura di, *Le due Muse. Scritto d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, Il lavoro editoriale, Ancona 2012, pp. 428-433.

³⁴ G. Agosti, J. Stoppa, *Giovanni Agostino da Lodi e Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone. Presentazione al Tempio*, in G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, a cura di, *Il Rinascimento nelle terre ticinesi: da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Züst, 10 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011), Officina Libraria, Milano 2010, vol. I, pp. 178-181; per una diversa ricostruzione sulla vicenda artistica della tavola di Giovanni Agostino, frammento di un trittico, L. Calderari, C. Quattrini, *Novità per Bernardino Luini e l'opera sua a Lugano*, in «Archivio Storico Ticinese», 151, 2012, pp. 62-89.

³⁵ W. Suida, *Leonardo da Vinci und seine schule in Mailand*, in «Montshefte fur Kunstwissenschaft» XII, 1919, p. 272-274; Suida, *Leonardo e i leonardeschi* cit., pp. 226-227; Suida, *Marco d'Oggiono, Anmerkungen und Beiträge* cit., pp. 127-134.

³⁶ P. Mezzanotte, *La chiesa claustrale di San Paolo a Milano e il suo recente restauro*, in «Per l'arte sacra», XII, 3-4, 1936, pp. 22-24; Bascapè, *Mezzanotte, Milano nell'arte e nella storia* cit., p. 527; C. Baroni, *La pittura lombarda durante la crisi manieristica*, dispensa per l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano 1954, p. 46; F. Mazzini, *La pittura del primo Cinquecento*, in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano 1957, vol. VIII, pp. 565-655, in part. pp. 574-575; Fiorio, *Leonardeschi in Lombardia* cit., p. 79; Fiorio, *Le chiese di Milano* cit., p. 252; S. Coppa, *Marco d'Oggiono*, in C. Bertelli, G. Lopez, a cura di, *Brera dispersa. Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano 1984, p. 221; M. Carminati, *Pittura in Lombardia. Il Medioevo e il Rinascimento*, Electa, Milano 1998, vol. I, p. 160.

³⁷ Sedini, *Marco d'Oggiono...* cit., pp. 36-37; Shell, Sironi, *Ambrogio de Predis, Cristoforo Solari...* cit., p. 163. Passoni ha proposto l'at-

tribuzione ad Ambrogio de Predis per le collaborazioni dell'artista con la famiglia Brasca e per alcuni tratti stilistici (M.C. Passoni, *Giovanni Ambrogio de Predis (1455 circa-1510)*, tesi di dottorato, Università degli studi di Torino, a.a. 2004-2005, pp. 174-179; M.C. Passoni, *Alcune considerazioni su Giovanni Ambrogio de Predis miniatore e uno smalto inedito*, in «Raccolta Vinciana», 31, 2009, pp. 141-186, in part. p. 180, nota 71). Ballarin afferma che si tratterebbe di una personalità vicina all'artista che ha dipinto la *Pala Sforzesca* e la *Madonna del libro* (di collezione privata) (Ballarin, *Leonardo a Milano* cit., vol. I, pp. 650-651).

³⁸ Suida, *Leonardo da Vinci und seine schule in Mailand* cit., pp. 272-274; Suida, *Leonardo e i leonardeschi* cit., pp. 226-227; Suida, *Marco d'Oggiono, Anmerkungen und Beiträge* cit., pp. 127-134; Passoni, *Giovanni Ambrogio de Predis (1455 circa-1510)* cit., p. 178; Ballarin, *Leonardo a Milano* cit., vol. I, pp. 651-652.

³⁹ G.R. Perino, scheda di catalogo n. 58, in M. Natale, a cura di, *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982 – 28 febbraio 1983), Electa, Milano 1982, pp. 185-204; F. Rossi, scheda di catalogo n. 4, in Natale, *Zenale e Leonardo* cit., pp. 326-331; S. Milesi, *Butinone-Zenale e la pittura a Bergamo dal Duecento al Quattrocento*, Corponove, Bergamo 1997, pp. 186-199; S. Buganza, G. Poldi, *Il Polittico di Treviglio alla luce del disegno sottostante: impostazione del problema e nuove aperture*, in «Arte lombarda», 158-159, 2010, pp. 39-68.

⁴⁰ Ballarin, *Leonardo a Milano* cit., vol. I, p. 652.

⁴¹ Santagostino, *L'immortalità e la gloria del pennello* cit., p. 27; Torre, *Il ritratto di Milano* cit., pp. 61-62; ASDMI, *Visita pastorale di Michele Landriani a Sant'Eufemia* cit., fg. 262r; Biffi, *Pitture, sculture et ordini d'architettura...* cit., p. 38; Latuada, *Descrizione di Milano...* cit., vol. III, p. 81; Bartoli, *Notizia delle pitture* cit., vol. I, p. 158; Bianconi, *Nuova guida di Milano...* cit., p. 156. Si veda inoltre Caselli, *Nuovo ritratto di Milano...* cit., p. 89; G. Mongeri, *L'arte in Milano*, Società cooperativa fra i tipografi, Milano 1872, p. 311; L. Malvezzi, *Le glorie dell'arte lombarda ossia illustrazione storica delle più belle opere che produssero i lombardi in pittura, scultura ed architettura dal 590 al 1850*, Giacomo Agnelli, Milano 1882, pp. 188-189; V. Costantini, *La pittura in Milano*, Podrecca, Milano 1921, p. 148; Ponzoni, *Le chiese di Milano...* cit., p. 474; Bascapè, *Mezzanotte, Milano nell'arte e nella storia* cit., p. 527; Baroni, *La pittura lombarda durante la crisi manieristica* cit., p. 46; Mazzini, *La pittura del primo Cinquecento* cit., p. 574; Fiorio, *Leonardeschi in Lombardia* cit., p. 79; Fiorio, *Le chiese di Milano* cit., p. 252; Coppa, *Marco d'Oggiono* cit., p. 221; Carminati, *Pittura in Lombardia* cit., p. 160.

⁴² Ballarin, *Leonardo a Milano* cit., vol. I, pp. 631-640. Sedini invece in precedenza aveva datato la tavola tra il 1515 e il 1519 (Sedini, *Marco d'Oggiono...* cit., pp. 93-94).

⁴³ S. Buganza, scheda di catalogo n. V.18, in M. Natale, S. Romano, a cura di, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo – 28 giugno 2015), Skira, Milano 2015, p. 367, con bibliografia precedente. Per Jacopino de Mottis si rimanda a S. Buganza, scheda di catalogo n. V.20, in Natale, Romano, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* cit., p. 368.

⁴⁴ A. del Giudice, scheda di catalogo n. 38, in Sciolla, *Ambrogio da Fossano il Bergognone* cit., pp. 226-227. Per l'attribuzione al Maestro bramantesco della *Pala di San Siro* vedere G. Romano, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino, Feltrinelli*, Milano 2011, p. 20, nota 3. Inoltre si veda la precedente bibliografia in esso contenuta e G. Romano, *Un seminario su Bramantino*, in «Concorso. Arti e lettere», I, 2007, pp. 39-69, in part. pp. 66-67. Romano ha tratteggiato lo stile del Maestro bramantesco e lo ha avvicinato ai modi del giovane Bramantino: è individuabile una certa espressività nello sguardo intenso, corporature imponenti e incarnati argentei, oltre a un'evidente spazialità bramantesca (G. Romano, scheda di catalogo n. 33, in Natale, *Zenale e Leonardo* cit., pp. 112-115). Lo studioso è concorde a identificare questa personalità, il cui corpus di opere è stato ricostruito da Roberta Battaglia, con Pietro da Velate autore secondo la documentazione di una parte delle tarsie del coro dei Monaci. Vedere R. Battaglia, *La decorazione della Certosa pavese nei primi anni del Quattrocento: una linea bramantesca*, in *La Certosa di Pavia tra devozione e prestigio dinastico: fondazione patrimonio, produzione culturale*, atti del convegno (Pavia, Certosa di Pavia, 16-18 maggio 1997), Amministrazione provinciale, Pavia 1997, pp. 117-132; Romano, *Un seminario su Bramantino* cit., pp. 66-67. Maria Grazia Albertini Ottolenghi ha ridimensionato la figura del da Velate e ha avanzato il nome di Cristoforo Volpi il quale, proprio con il cognato Bramantino, sarebbe stato attivo in Certosa intorno al 1490 (M.G. Albertini Ottolenghi, *Tracce bramantinesche alla Certosa di Pavia*, in M.G. Albertini Ottolenghi, M. Rossi, a cura di, *Studi in onore di Francesca Flores D'Arcais*, Vita & Pensiero, Milano 2010, pp. 121-125). Il Maestro bramantesco è stato anche identificato con Bernardino Bergognone, di cui si è parlato in precedenza. Tuttavia, ancora oggi non è possibile intercettare con certezza nei brani pittorici della Certosa di Pavia la mano di questo artista ed è difficile distinguere quella di Ambrogio Bergognone tra la schiera dei suoi collaboratori: Buganza, *Bernardo Zenale alla Certosa di Pavia* cit., pp. 117-119, in part. p. 129, nota 72; Bentivoglio Ravasio, scheda di catalogo n. 106 cit., pp. 268-270; S. Buganza, *Proposte per la ricostruzione dell'attività di Pietro da Velate, pittore e maestro vetraio*, in M. Natale, a cura di, *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525)*, atti del convegno (Lugano, 6-7 novembre 2014), Skira,

Lugano/Milano 2017, pp. 387-414. Si veda anche l'intervento di M. Pavesi, *Ambrogio Bergognone e l'Opinio di Bramante per il Duomo di Milano*, in «Arte lombarda», 157, 2010, pp. 5-16, in part. pp. 6-7, nota 4.

⁴⁵ C. Marcora, L.C. Arano, *Marco d'Oggiono: il problema dei "Leonardeschi"*, Edizioni Paolo Cattaneo, Lecco 1976, pp. 106-107. Per Marco d'Oggiono residente presso la parrocchia di Sant'Eufemia si guardi Sedini, *Marco d'Oggiono...* cit., p. 13.

⁴⁶ *Ibi*, pp. 16-17; Ballarin, *Leonardo a Milano* cit., vol. I, pp. 629-630; M. Bartoletti, *La genesi dell'opera: artisti, committenti e tempi di lavoro*, in M. Bartoletti, a cura di, *Il coro ligneo della Cattedrale di Savona*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 17-35, in part. p. 24; M. Bartoletti, *Il coro nello spazio dell'antica Cattedrale*, in Bartoletti *Il coro ligneo della Cattedrale di Savona* cit., pp. 37-39, in part. p. 39, nota 17; G. Zanelli, *Maestri lombardi per i cartoni delle tarsie savonesi: proposte, conferme e ipotesi*, in Bartoletti, *Il coro ligneo della Cattedrale di Savona* cit., pp. 145-156, in part. p. 148. Il 27 aprile 1501 venne firmato dai due artisti in presenza del notaio Giovanni Giacomo Scaravaggi, il contratto che prevedeva la realizzazione dei lavori entro diciotto mesi; Sedini, *Marco d'Oggiono...* cit., pp. 58-60; Zanelli, *Maestri lombardi per i cartoni delle tarsie savonesi...* cit., p. 155, nota 18; per il contratto ASM, *Notarile*, b. 3215, notaio Giovanni Giacomo Scaravaggi, 27 aprile 1501.

⁴⁷ Per la committenza e la storia della costruzione del coro ligneo del Duomo di Savona si veda Bartoletti, *La genesi dell'opera...* cit., pp. 22-25.

⁴⁸ P. Torriti, *Tarsie del coro del Duomo di Savona*, in «Commentari», III, 3, 1952, pp. 184-193; Zanelli, *Maestri lombardi per i cartoni delle tarsie savonesi...* cit., p. 145.

⁴⁹ La critica ha dibattuto sulla paternità dei cartoni di Marco d'Oggiono per il duomo di Savona. Mauro Natale riconobbe la mano dell'artista negli stalli raffiguranti i santi Lorenzo, Stefano, Vincenzo, Agostino, Bernardo, Sebastiano, Gregorio Magno, Caterina d'Alessandria, Barbara e Giovanni Evangelista; Sedini aggiunse e San Martino di Tours, su cui non appare d'accordo Ballarin. Lo studioso infatti punta l'attenzione soprattutto sui santi Stefano, Lorenzo, Vincenzo, Agostino, Martino e Sebastiano. M. Natale, *Marco d'Oggiono: La Vergine delle Rocce*, in Natale, *Zenale e Leonardo* cit., pp. 130-132, in part. p. 130; Sedini, *Marco d'Oggiono...* cit., pp. 52-53; Ballarin, *Leonardo a Milano* cit., vol. I, pp. 629-630; Zanelli, *Maestri lombardi per i cartoni delle tarsie savonesi...* cit., pp. 148-149. I restauri hanno dimostrato che le iscrizioni in calce ai dossali sono un rifacimento ottocentesco; si nota infatti una certa differenza nei caratteri utilizzati (M. Bartoletti, *I restauri del XIX secolo*, in Bartoletti, *Il coro ligneo della Cattedrale di Savona* cit., pp. 75-83, in part. p. 83).

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ M. Bartoletti, *L'"architettura" degli stalli e le*

architetture in tarsia, in Bartoletti, *Il coro ligneo della Cattedrale di Savona* cit., pp. 61-73, in part. p. 69. Il dossale raffigurante santa Maria Maddalena è stato reimpiegato nel Seicento per la cattedra vescovile (M. Bartoletti, *Dall'antica alla nuova Cattedrale: vicissitudini e vicende del coro dal 1543 al 1603*, in Bartoletti, *Il coro ligneo della Cattedrale di Savona* cit., pp. 41-52, in part. pp. 46-47.

⁵² ASDM_I, *Visita pastorale di Michele Landriani a Sant'Eufemia* cit., fg. 265r.

⁵³ ASM_I, *Notarile*, b. 3215, notaio Giovanni Giacomo Scaravaggi, 27 aprile 1501.

⁵⁴ Sedini, *Marco d'Oggiono...* cit., pp. 58-60; Zanelli, *Maestri lombardi per i cartoni delle tarsie savonesi...* cit., p. 155, nota 18; ASM_I, *Notarile*, b. 4586, notaio Giovanni Angelo Galli, 11 aprile 1502.

⁵⁵ APSE, *Ristrutturazioni e manutenzione, Studio per il restauro di Boldorini e Belloni. Intervento di restauro conservativo dell'affresco raffigurante lo Sposalizio di S. Caterina col donatore, situato nella Chiesa di S. Eufemia a Milano*.

⁵⁶ Alla fine dell'Ottocento, la tavola venne spostata lungo le pareti della chiesa di Sant'Eufemia: Mongeri, *L'arte in Milano* cit., p. 311; Ponzoni, *Le chiese di Milano...* cit., p. 474; Bascapè, *Mezzanotte, Milano nell'arte e nella storia* cit., p. 527. Nell'archivio della

parrocchia di Sant'Eufemia sono state reperite delle fotografie grazie alle quali è stato possibile individuare negli ultimi anni le diverse collocazioni assunte dall'opera: nel 1986 era nella seconda cappella a sinistra, situata sulla parete sinistra; nel 1998 risulta posizionata nella prima cappella a sinistra, sulla parete destra. A partire all'incirca dagli anni Duemila, al quadro è stata cambiata l'ubicazione: sulla parete sinistra della prima cappella, sopra il confessionale, dove si trova tutt'oggi. L'unica osservazione che viene annotata da Marcora è che, negli anni Settanta del Novecento, l'affresco era stato coperto da un'opera che raffigurava santa Rita da Cascia, quindi non era visibile; dovette trovarsi in questa condizione per poco tempo se Fiorio nel 1982 ne parla come un'opera osservabile nella cappella (Marcora, Arano, *Marco d'Oggiono: il problema dei "Leonardeschi"* cit. p. 150; Fiorio, *Leonardeschi in Lombardia* cit., p. 79; Fiorio, *Le chiese di Milano* cit., p. 252).

⁵⁷ L'affresco misura cm 210×150, la tavola cm 105×90.

⁵⁸ ASDM_I, *Visita pastorale del Cardinale Federico Borromeo* cit., fg. 25r; ASDM_I, *Visita pastorale di Michele Landriani a Sant'Eufemia* cit., fg. 265r.

Le riproduzioni delle tarsie lignee provenienti dal coro conservato nella Cattedrale di N.S. Assunta presso Savona sono state pubblicate su concessione dell'Ufficio Beni Culturali n. P/02/2020 del 27/07/2020.

Summary

Santo Brasca, a diplomat and Sforza's councilor, founded a chapel in the church of S. Eufemia in Milan in 1502. It presents a fresco and a panel showing the same subject, a Mystical marriage of Saint Catherine, a commissioner, two angels and a dog, but stylistically they are different. The panel shows a Lombard tradition and, in all probability, its painter participated firsthand, or he closely followed the decorations in the Temple of the Crowned Blessed Virgin in Lodi and in the Certosa of Pavia. Only in the Nineteenth century the fresco was rediscovered in a very poor condition during the stylistic restoration work conducted by Terzaghi; it was attributed to Marco d'Oggiono by Suida but for stylistic reasons it was necessary to exclude this attribution and the artwork was dated close to the foundation of the chapel. Through cross-checking of documents and stylistic relationships it was thus possible to propose the hypothesis that painter of the fresco is Ambrogio Zaffaroni. He was documented as a partner of Marco d'Oggiono in 1501 in the decorative yard of Savona. Zaffaroni did not conclude the fresco because of his death and the piece of art was then replaced and covered with the panel painted for stylistic reason after 1520.

Un contributo per Gioacchino Vitagliano e Giacomo Serpotta: precisazioni sull'abside del Gesù di Casa Professa a Palermo

Luca Mansueto

«Questo è un tempio, la cui magnificenza lascia arbitro indifferente il giudizio tra le meraviglie dell'arte, ha egli costrutte le superfici del cappellone, pilastri della nave e cappelle di finissimi marmi tempestati a basso rilievo in molti angoli, e nicchie nobilissime, statue e medaglioni di marmo bianco, tutte le volte di stucco e oro e di pregiatissime pitture adorne».¹ Questa cronaca, scritta dal padre Giuseppe Bernardo Castellucci, testimonia come già nel 1680 le superfici interne della chiesa del Gesù della Casa Professa di Palermo siano ricoperte da rilievi, stucchi e tarsie, una ricca decorazione che persegue le esigenze di magniloquenza, di retorica e di decoro proprie dei Gesuiti.² Tra il 1680 e il 1710 si collocano i grandi lavori di rivestimento delle superfici in marmi policromi, i cui artefici sono due noti architetti palermitani, il fratello gesuita Lorenzo Ciprì (1639-1702) e Antonino Grano (1660-1718).³ Alla morte del Ciprì, progettista e supervisore del *theatrum imaginarium* dell'abside con i suoi pilastri marmorei figurati,⁴ è Antonino Grano a sostituirlo in qualità di architetto, come attestano i libri di cassa di Casa Professa, già nel settembre 1703.⁵ La singolarità e l'esuberanza della decorazione a marmo mischio palermitano nascono dal desiderio che le forme degli apparati effimeri nelle occasioni di festa della città rimangano immutate nei palinsesti scultorei degli edifici ecclesiastici. Tale fenomeno è rimasto confinato per molto tempo come manifestazione folkloristica popolare, ma, come giustamente rileva Stefano Piazza, per comprendere e valutare questa complessa forma d'arte bisogna andare al di là della lettura superficiale dell'immagine.⁶ Lo stesso Francesco Abbate, tuttavia, addebita l'oblio critico di tale lussureggiante decorazione in *opus sectile* alla definizione adoperata da Donald Garstang di 'vernacular style', con la conseguenza di confinarla nel mondo delle curiosità e di svalutarne il significato:

Non v'ha dubbio che la decorazione a marmi commessi sia l'espressione più tipica del Barocco palermitano. Come tale rappresenta larga parte della cultura e della mentalità dell'immaginario figurativo barocco della città. E vernacolo rispetto a quali parametri, Fanzago, Bernini? Sarà allora legittimo non apprezzarlo né come gusto né come livello di qualità, ma è una 'lingua' e una lingua colta non un vernacolo.⁷

Questo intervento intende esporre alcune precisazioni circa l'apparato scultoreo dell'abside del Gesù di Palermo alla luce di alcuni documenti d'archivio non considerati fino a ora dagli studi e, soprattutto, a seguito del contributo di Stefano Piazza apparso nel recente catalogo della mostra *Serpotta e il suo tempo*, a cura di Vincenzo Abbate.⁸ Una postilla, questa, che cercherà di far emergere alcune figure di scultori e intagliatori, sino a ora dimenticate dalla critica, e ribadire il ruolo da protagonisti di Giacomo Serpotta (1656-1732)⁹ e del cognato scultore Gioacchino Vitagliano (1669-1739).¹⁰ Quest'ultimo deve la notorietà a due prestigiose commissioni affidategli dai padri gesuiti e dalla confraternita domenicana del Rosario, ovvero i *tableaux vivants* absidali del Gesù (fig. 1) e i piccoli 'teatrini serpottiani'¹¹ raffiguranti i *Misteri gaudiosi e dolorosi* scolpiti in marmo nella cappella del Rosario di Santa Cita (fig. 2).

Donald Garstang riferisce che nel dicembre del 1708 Giacomo Serpotta rice-

1. Gioacchino Vitagliano, *Davide riceve la spada e il pane da Achimelech* (destra), *Abigail placa lo sdegno di Davide* (sinistra), Palermo, chiesa del Gesù, abside.

2. Gioacchino Vitagliano, *Misteri del Rosario*, Palermo, cappella del Rosario in Santa Cita.



ve un pagamento «per haver fatto un modello di creta per servitio dell'opera marmorea»;¹² tale documento attesta che Serpotta è il fautore a favore del cognato Vitagliano dei piccoli modelli in creta per l'esecuzione delle sculture marmoree monumentali poste nel *sancta sanctorum* del Gesù di Palermo. Inoltre, sappiamo già, dai documenti pubblicati da Filippo Meli nel 1934, che Serpotta realizza i modelli in creta per i dieci teatrini prospettici della cappella del Rosario di Santa Cita «secondo il modello e direzione e sua assistenza», commissione, questa, che lo impegna dal 1696 al 1722.¹³ Garstang, a proposito della cappella del Rosario, afferma che «i rilievi hanno perso ben poco della qualità serpottiana nella trasposizione in un altro materiale»;¹⁴ il Vitagliano acquisisce la lezione del cognato facendo propria la teatralità delle scene tipiche dello stuccatore. Nelle sue sculture Vitagliano esprime il suo spirito, la sua abilità e il proprio talento, non si assiste a un'esecuzione

fredda e pedissequa dei modelli eseguiti dal Serpotta, bensì li accorda alle tendenze artistiche in cui egli è coinvolto, grazie alla frequentazione dei più importanti architetti palermitani di fine Seicento.¹⁵

Confrontando i singoli episodi scolpiti dal Vitagliano nella cappella del Rosario appare evidente come l'impostazione delle figure, la concezione spaziale e la rappresentazione all'interno dei teatrini a più grande scala siano certamente frutto dell'influenza del cognato Giacomo Serpotta il quale, a più riprese (1685-1690, 1707-1710, 1717-1718), realizza gli stucchi nell'oratorio del Rosario in Santa Cita.¹⁶ Il confronto tra l'*Annunciazione* della cappella del Rosario in Santa Cita, eseguita da Vitagliano intorno al 1703¹⁷ (fig. 3), e il tondo dell'*Annunciazione* a coronamento del portale posteriore dell'abside di Casa Professa (fig. 4), scolpito ragionevolmente nel 1703,¹⁸ dimostra come la matrice stilistica sia identica soprattutto nella resa formale dei due rilievi nell'espedito dei putti giocosi che reggono e dipanano il drappo laterale come l'apertura di un sipario teatrale. Analoga è l'inserzione della Vergine, dell'Angelo annunciante posto su di una nuvola – asportato in Santa Cita – e lo stesso inginocchiatoio su cui è appoggiato il libro della Vergine. Attraverso impercettibili variazioni di spessore, il bassissimo rilievo si offre a rendere con effetti pittorici la dilatazione spaziale. Vitagliano inquadra nel Gesù la scena dell'*Annunciazione* nell'identica scatola prospettica sperimentata in Santa Cita: un arco d'accesso in un ambiente longitudinale, con soffitto a cassettoni, che si affaccia su una balconata dalla quale si ammira un paesaggio costituito da una collina e da fronde di alberi mosse dal vento. Un'impaginazione della scena che trova una sua fortuna nelle arti minori, come ha rilevato opportunamente Maria Concetta Di Natale, nell'inedito straordinario capezzale di maestranze trapanesi del terzo decennio del Settecento raffigurante un'*Annunciazione* che «si connota peraltro per una quasi diretta discendenza delle figure protagoniste dai bianchi modelli serpotteschi, ai quali maestri isolani guardarono per lungo periodo come imprescindibile fonte d'ispirazione».¹⁹

I *Misteri del Rosario* scolpiti da Vitagliano in Santa Cita si svolgono entro fondi classici nei quali i personaggi vivono all'interno di veri e propri palcoscenici teatrali costituiti da solidi interni architettonici e curiosi paesaggi naturali. Si aprono architetture in scorcio, centri abitati arroccati in alture, orizzonti solcati da nuvole con una nitida resa atmosferica: elementi, questi, che dimostrano la volontà di riprodurre ambienti misurabili, abbattendo la bidimensionalità del rilievo, attraverso una sapiente giustapposizione prospettica degli elementi.

La commissione per la tribuna absidale del Gesù di Casa Professa, affidata al Vitagliano già dal 18 settembre 1703,²⁰ è la sua opera più rilevante e lo impegna per circa sedici anni. Nei documenti si trovano pagamenti a favore dello scultore fino al 1705, per poi riapparire dal 1708 al 1711, anno che segna un forte rallentamento dell'attività dovuto alla morte della moglie Teresa Serpotta. Nonostante si risposi nel 1715, Vitagliano mantiene buoni rapporti sia con il cognato Giacomo sia con i Gesuiti per i quali ritorna a lavorare nella tribuna absidale tra il 1714 e il 1719.²¹

Nella nicchia absidale di destra troviamo il gruppo scultoreo di *Davide che riceve la spada e il pane da Achimelech* (fig. 1).²² Davide, con tutta la sua possente statura, si presenta con le gambe divaricate e le braccia protese in avanti intento a ricevere il dono offerto dal sommo sacerdote. Il giovane condottiero indossa un mantello che lo avvolge sino a ricadere tra le gambe, ma questo appare come un espediente che lo scultore utilizza per conferire maggiore senso chiaroscurale e un effetto più enfatico. Il Vitagliano in quest'opera non sembra aver acquisito pienamente la lezione serpottiana visto che i panneggi del sacerdote Achimelech, come quelli di Doeg alle sue spalle, possiedono un gusto classico e sono risolti con asperità, privi della vaporosità della coeva scultura. Il volto di Achimelech, come si legge nel libro di Samuele,²³ ap-



3. Gioacchino Vitagliano, *Annunciazione*, Palermo, Santa Cita, cappella del Rosario.

pare corrucciato con sopracciglia sporgenti e la cavità oculare affossata, elementi questi che denotano uno sguardo febbricitante percorso dal groviglio nodoso e cotonato della barba che forma un tutt'uno con i baffi. I personaggi sono disposti come su un palcoscenico: i due protagonisti collocati nel proskenio, Davide e Achimelech, sono il fulcro della messa in scena, mentre le figure poste alle loro spalle sono attori secondari che si affacciano da quinte teatrali. A tale immagine bene si accordano le parole di Giulio Carlo Argan a proposito delle sculture plasmate dal Serpotta le quali «non hanno esistenza fuor della prospettiva e della luce della scena, del gesto che accennano, della frase che silenziosamente pronunciano, del costume che indossano, della parte che recitano».²⁴

Le paraste di entrambe le nicchie creano vere quinte teatrali dalle quali si aprono variegati paesaggi scenografici realizzati con uno splendido lavoro di tarsia marmorea e pasta vitrea. L'intensità e la perizia con la quale sono realizzati questi fondali paesaggistici – da notare gli splendidi azzurri che imitano l'effetto del lapislazzulo, punteggiati da casali, colline e alberi da frutto – sono nettamente superiori sia per qualità sia per fantasia a quelli presenti nelle due nicchie dell'attigua cappella di Sant'Anna del transetto sinistro. Le nicchie laterali della cappella di Sant'Anna, con i gruppi scultorei di *Anna e Gioacchino invocano l'Eterno* e *Anna, Gioacchino e Maria adorano lo Spirito Santo* (1695 circa), vedono come esecutore materiale dei paesaggi a tarsia Giovan Battista Firreri, mentre per le sculture i 'marmorari' Pietro Nucifora e Baldassarre Pampillona,²⁵ gli stessi che collaborano con Gioacchino Vitagliano per le sculture secondarie del gruppo di *Davide e Achimelech*.²⁶ Stefano Piazza, nel contributo sopra menzionato, propone come riferimento documentario i già noti regesti pubblicati da Meli (1934) e Garstang (1984) e attribuisce i fondali ai due collaboratori 'marmorari' Nucifora e Pampillona, quest'ultimo

aveva dominato per decenni, insieme ai suoi amici Scuto e Ferrera, la realizzazione delle principali opere in marmo della città, ma adesso, alla fine della sua carriera, si trova relegato in un ruolo marginale. Le figure che aveva scolpito nelle paraste dell'abside, dieci anni prima, entravano ormai in stridente contrasto qualitativo con gli eleganti putti di Vitagliano, senza concedergli appello agli occhi dei committenti.²⁷



4. Gioacchino Vitagliano, *Annunciazione*, Palermo, chiesa del Gesù, abside, porta della sagrestia.

L'elevata qualità pittorica dei pannelli, «unici in Italia tanto per le dimensioni quanto per l'invenzione»,²⁸ è spiegabile soltanto dall'impiego di una maestranza specializzata nella tecnica dell'intaglio delle pietre dure e delle paste vitree, una pratica che esula dalla plastica marmorea più tradizionale di Nucifora e Pampillona. Il concetto alla base dei fondali scenografici della tribuna absidale del Gesù è l'ingrandimento, in scala monumentale, dell'*antependium* d'altare che dalla metà del Seicento in poi arreda le cappelle delle chiese palermitane. È fuorviante attribuire a Gioacchino Vitagliano o ai due suoi collaboratori l'esecuzione degli scenari,²⁹ tutti e tre di rado affrontano tale tecnica d'intaglio senza raggiungere l'elevata perizia esecutiva qui ravvisabile. Mi riferisco, in particolare, ai due paliotti realizzati dal Vitagliano, sotto la supervisione e disegno dell'architetto Paolo Amato, uno per la chiesa di San Giuseppe dei Teatini a Palermo e l'altro collocato nella cappella della Madonna delle Grazie dell'omonima chiesa di Gioiosa Marea.³⁰ Soltanto un maestro esperto, che ha già dato prova della sua competenza, può aver concepito tale manufatto; l'autore, pertanto, è da ricercare tra i più noti artisti-intagliatori palermitani di paliotti d'altare realizzati tra la fine del Seicento e primi anni del Settecento.

È negli *antependia* della chiesa palermitana dell'Immacolata Concezione al Capo che tale raffinato manufatto trova la sua più alta manifestazione, in essi si nota una fantasia compositiva e cromatica difficilmente riscontrabile in altri esemplari.³¹ Questi sono caratterizzati da scenari urbani ricchi di portici, logge adornate da tende svolazzanti, terrazze e giardini pensili, marcate fughe prospettiche realizzate con un prezioso intarsio di pietre dure le cui venature simulano l'effetto pittorico. Gli *antependia* dell'Immacolata, dedicati a *Santa Rosalia* e alla *Madonna Libera Infermi*, che mostrano al centro rispettivamente l'immagine della santa palermitana e la *Fuga in Egitto*, sono realizzati dagli scultori Giovan Battista Ferrera (*ante* 1691) e Nicastro Di Giovanni, mentre gli altri due paliotti delle cappelle di San Benedetto e del Crocefisso, in cui compaiono l'urna di *San Benedetto* (fig. 5) e la *Fontana della Vita*, sono eseguiti dal raffinato intagliatore di pietre dure Domenico Magrì, in società con Filippo D'Edia (1691 circa).³² Questi paliotti, dotati di proskenion, presentano un'incorniciatura che imita il tipico boccascena del teatro barocco costituito da un architrave sorretto da mensole. In queste immagini compaiono gli stessi elementi del repertorio scenografico e di iconografia urbana presenti nei fondali absidali del Gesù; l'autore è da rintracciare tra questi specialisti dell'intaglio che hanno dato prova della loro straordinaria abilità tecnica e fantasia compositiva, sotto la supervisione del gesuita Lorenzo Ciprì,³³ la cui presenza nel cantiere del Gesù, in qualità di architetto, è attestata fino al 1700, sostituito poi da Antonino Grano.³⁴

Ruggieri Tricoli afferma che i fondali absidali del Gesù «sono forse una delle ultime fatiche di Giovan Battista Ferreri o, che, se anche non suoi, mostrano tutto il gusto della sua scuola e dei suoi collaboratori per uso intuitivo delle venature della pietra, utilizzate in una sorta di *collage* pittorico».³⁵ In precedenza, già Anna Maria Pirrello e padre Giannino hanno proposto l'attribuzione a Giovan Battista Ferrera, riformulando però l'affermazione riportata da Gaspare Palermo il quale assegna i fondali a Matteo Ferreri, forse figlio di Giovanni Battista.³⁶ Tuttavia, da uno spoglio sistematico dei documenti contabili di Casa Professa, effettuato da chi scrive presso l'Archivio di Stato di Palermo, non si trovano note di cassa riferite al Ferrera per tale commissione, già defunto intorno al 1700, pertanto il suo nome è certamente da escludere.³⁷

In questa sede si rende noto un documento inedito in cui compaiono pagamenti, in data 31 agosto 1704, a due figure sin a ora dimenticate dalla critica, quelle di Giovanni Piscatore e Domenico Magrì, rispettivamente al primo onze 23.19 e al secondo onze 21.25 «pertanti pagatoli conti in diverse volte, e partite incominciando dalli 22 Dicembre 1703 per tutt'oggi in conto di suo

5. Domenico Magrì e Filippo D'Edia, *Paliotto con l'urna di San Benedetto*, Palermo, chiesa dell'Immacolata al Capo, cappella di San Benedetto.



attratto e maestria dell'opera di calcara sta facendo per servizio del cappellone di nostra chiesa». ³⁸ Il termine 'opera di calcara', nel linguaggio del tempo, è usato per indicare la specifica tecnica dell'intaglio delle pietre dure e paste vetrose impiegata nella realizzazione dei paliotti d'altare. Rispetto alle coeve tarsie a mischi, questi manufatti sono ricchi di particolari minuti realizzati mediante le molteplici sfumature dei diversi materiali impiegati, dalla lavorazione delle pietre semi-preziose, come diaspri e lapislazzuli, o anche elementi derivanti dalle scorie vetrose prese dalle fornaci da calce. ³⁹ Proprio tale produzione richiede maestranze altamente specializzate, abili nel taglio e nella politura delle pietre: i nomi di Giovanni Piscatore e Domenico Magrì compaiono, inoltre, nel riepilogo dei conti del 1704 relativi alla cappella della Sacra Famiglia (o di San Giuseppe), sita nel transetto destro adiacente all'abside, ai quali si deve lo splendido lavoro dell'opera di calcara per l'*antependium* d'altare (fig. 6): già il 27 agosto 1703 un legato di 35 onces, 25 tari e grana 4 di Don Luigi Reggio, principe della Catena e Campofiorito, finanzia i lavori della cappella per la «compera di gioie marmoree, argento, oro, vestimenta e altri ornamenti necessari per la cappella di San Giuseppe». ⁴⁰

Un altro documento inedito, redatto in data 31 agosto 1705, attesta quanto segue: «Domenico Magrì Gioielliero per conto dell'opera di calcara per onze 24 et tari 8 buoni alla cassa Salamone sono per tanti pagatoli conti in diverse volte e partite incominciando dal 10 Giugno 1705 per tutt'agosto d'esso anno in conto dell'opera di calcara sta facendo per servizio del cappellone di nostra chiesa havendosi accollato tutto il debito di Giovanni Piscatore stante la sua morte venuta restando tutta l'opera di Calcara a conto di detto Magrì». ⁴¹ È illuminante la lettura di tali prove documentarie dalle quali appare chiaro come l'architetto Antonino Grano affidi l'esecuzione dei fondali scenografici delle due nicchie ai soli due maestri Domenico Magrì e Giovanni Piscatore. Entrambi lavorano nel cantiere dell'abside dal 22 dicembre 1703 al 31 agosto 1704, impiegati contemporaneamente dall'agosto 1703 per il paliotto della cappella di San Giuseppe della Sacra Famiglia. Il documento attesta altresì pagamenti dal 10 giugno al 31 agosto 1705 al solo Magrì per i fondali paesaggistici a tarsie policrome per l'avvenuta morte di Giovanni Piscatore (*ante* 31 agosto 1705), elemento questo non noto agli studi. La presenza nello stesso cantiere di più maestranze diversificate, legate a specializzazioni diverse, ha posto tra gli studiosi il problema dell'attribuzione delle opere a causa dell'interscambiabilità e della collaborazione tra i professionisti. I marmorari-scultori sono in effetti esecutori dei disegni preparatori delle decorazioni, eseguiti da pittori o architetti, tuttavia proprio l'alta competenza di alcuni può far supporre una loro più forte influenza nell'inventiva generale, soprattutto per



6. Domenico Magrì e Giovanni Piscatore, *Paliotto*, Palermo, chiesa del Gesù, cappella della Sacra Famiglia (o San Giuseppe).

quanto concerne la giustapposizione cromatica delle pietre, come in effetti si è cercato di dimostrare in questa sede. La reale paternità dei fondali absidali di Casa Professa, veri *tableaux vivants*, è un esempio di quanto

troppo spesso, nella svalutazione del fenomeno siciliano, interpretato come manifestazione vernacolare di originali quanto bizzarre maestranze, si è prestata poca attenzione alla attribuzione delle opere, per lo più, ci si è fermati al primo nome di marmoraro restituito dai documenti.⁴²

L'effetto teatrale messo in atto nel Gesù trova, pertanto, analogie con le numerose macchine effimere progettate dai noti architetti e pittori palermitani, come Antonino Grano, Paolo Amato (1634-1714) e Giacomo Amato (1643-1732), operanti tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento, con le quali la complessa creazione della tribuna absidale sembra voler competere. Nell'opera scultorea di Vitagliano si riscontra il coerente sviluppo delle concezioni spaziali sperimentate da Giacomo Serpotta passando dai piccoli teatrini, all'interno degli spazi contenuti degli oratori e delle cappelle, ad un ambiente, quale quello presbiteriale del Gesù, che impone una gerarchia di piani prospettici e una progettualità architettonica mai rilevata. Una volontà che coincide con l'evoluzione del linguaggio artistico di Serpotta il quale orienta la sua decorazione plastica – come nell'oratorio del Rosario di Santa Cita (1686-1688, 1718-1719) e di San Lorenzo (1699-1707) – verso una produzione monumentale, come attestano gli esempi cristallini dell'oratorio del Rosario in San Domenico a Palermo (*ante* 1717) e della chiesa di Santo Spirito ad Agrigento (1709-1716; fig. 7).

Sul lato sinistro dell'abside si trova il gruppo scultoreo di *Abigail che placa lo sdegno di Davide* (fig. 1).⁴³ La movenza e la grazia di Abigail, il modo di trattare il marmo e le forti e marcate pieghe delle vesti, come anche la sua capigliatura sono particolari che derivano in modo incontrovertibile dai modelli di Giacomo Serpotta.⁴⁴ Il dolce profilo della donna, nel suo atteggiamento teso a chiedere perdono, è la naturale trasformazione in scultura delle figure allegoriche femminili in stucco modellate da Serpotta nell'oratorio del Rosario in Santa Cita. La levigatezza epidermica del volto della donna contrasta visivamente con i toni fortemente chiaroscurali del mantello che la cinge, e quest'ultimo, trattenuto da un nodo sul petto, ricade morbido non prima però di creare delle fluenti linee che percorrono l'intero corpo di Abigail (fig. 8). La spiccata teatralità della movenza di Abigail è ancor più presente nel Davide che, rispetto a quello scolpito dal Vitagliano pochi anni prima, ha la mano protesa in avanti con un gesto che sembra quasi voler ringraziare la donna e distoglierla dal suo gesto di totale asservimento. Il



7. Giacomo Serpotta, *Adorazione dei Magi*, Agrigento, chiesa di Santo Spirito.

8. Gioacchino Vitagliano, *Abigail* (particolare), Palermo, chiesa del Gesù, nicchia sinistra dell'abside.

9. Gioacchino Vitagliano, *Coronazione di Spine*, Palermo, Santa Cita, cappella del Rosario.

10. Gioacchino Vitagliano, *Flagellazione*, Palermo, Santa Cita, cappella del Rosario.



vaporoso distendersi del mantello di Davide e il suo portamento appaiono analoghi a quello del centurione della *Coronazione di Spine* nella cappella del Rosario in Santa Cita (fig. 9). Un elemento che corrobora il forte legame tra Vitagliano e Serpotta nel quale il primo non è esecutore freddo e impersonale dei modelli del cognato o dei disegni del Grano, «la perizia professionale da sola non sarebbe bastata a darci la delicatezza dei piani e il vigore delle espressioni». ⁴⁵ I servi alle spalle di Abigail possiedono possenti muscolature, tratti anatomici ben definiti e una tensione espressa con vigore dallo sforzo dei lavori pesanti; Vitagliano dimostra una precisa volontà di indagare le concitazioni espressive dei personaggi. Il primo regge i pani e si dispone nello spazio in modo più autonomo e disinvolto: si atteggia con una posa scattante spiraliforme che lo porta a torcere notevolmente la testa rispetto al busto e a distendere il braccio destro in senso contrario. Assistiamo a un incrocio di linee sinuose e di diagonali che rendono pienamente il senso del movimento e pongono il personaggio a tutto tondo, senza un punto di vista privilegiato. Un principio compositivo, questo, diverso da quello della nicchia opposta, caratterizzato da un dinamismo lineare e da costruzioni a spirale con rinnovati esiti espressionistici.

I servi, protagonisti dei *tableaux vivants*, fuoriescono dal fondo paesistico come appena discese le scale, mentre sia Davide che Abigail si pongono nel proscenio senza curarsi di andar oltre il limite. Questa è la cifra linguistica di Vitagliano il quale ripropone la stessa naturalezza nel porre il Cristo alla colonna sbilenco sul limite esterno della *Flagellazione* in Santa Cita (fig. 10). Questo sperimentalismo, la determinazione nel rendere una forte sensazione fisica grazie ai mutamenti fisiognomici, rintracciabile nei feroci aguzzini alle spalle del Cristo nella *Flagellazione*, ritorna più volte nella produzione scultorea del Vitagliano.

Egli, oltre all'abside, realizza nella controfacciata di Casa Professa due teatrini marmorei, dimenticati dalla critica, simili per concezione a quelli di Santa Cita, raffiguranti rispettivamente gli episodi cristologici del *Cristo e la guarigione del cieco nato* (fig. 11) e del *Cristo e la Samaritana al pozzo* (fig. 12). Le due scene, sia perché poste frontalmente alle fonti d'acqua benedetta, sia per la presenza in entrambe del tema dell'acqua – piscina di Siloe e pozzo di Sichar – rafforzano ancor di più il mistero della Salvezza dell'uomo:

nell'episodio del cieco si rimanda al tradizionale gesto ebraico di abluzione prima dell'ingresso al tempio.⁴⁶ La loro collocazione, di non facile percezione ottica per il fedele, impone allo scultore un aumento delle proporzioni senza tuttavia contraddire la sua abilità plastica. I due rilievi sono del tutto simili nella concezione a quelli realizzati nella cappella del Rosario in Santa Cita, in cui molteplici putti alati si affacciano da spumosi vortici di nuvole arroccati su paesaggi montuosi. Vitagliano offre una tangibile resa atmosferica percependo in modo plausibile e coerente lo spazio e la sua prospettiva: questi due rilievi sono realizzati negli stessi anni del *Cristo nell'orto degli ulivi* in Santa Cita (fig. 13) in cui il Vitagliano ripropone la stessa fisionomia e capigliatura del Salvatore e il suo serpentino panneggio fortemente rilevato. Gli edifici architettonici sono riferimenti puntuali del suo registro linguistico che ripropone, con sottili varianti, nell'episodio della *Guarigione del cieco* in cui è riconoscibile la stessa orchestrazione architettonica e spaziale del rilievo della *Visitazione* in Santa Cita. Da tali considerazioni si può notare come queste opere abbiano un'omogeneità stilistica caratterizzata da un ritmo cadenzato e meno teso, un tratto pacatamente tenero e ammorbidito, effetti pittorici della scultura attraverso una vera ricerca luministica che si allontana dalle soluzioni adottate nel gruppo di *Davide e Achimelech*. Se con questi confronti si è cercato di far emergere e delineare più puntualmente la figura di Gioacchino Vitagliano e la sua autonomia artistica, l'apporto più evidente dei modelli serpottiani si palesa, in modo incontrovertibile, nei quattro gruppi di putti disposti ai margini inferiori delle due nicchie absidali, i quali giocano con agnelli, arieti e vitelli, simboli sacrificali allusivi al Cristo morto e risorto nel Mistero dell'Eucaristia (fig. 14). Questi putti scolpiti dal Vitagliano mostrano delle sorprendenti affinità con quelli eseguiti in stucco da Giacomo Serpotta nell'oratorio del Rosario in Santa Cita (fig. 15), non solo per il loro risvolto iconografico, ma soprattutto per le evidenti sfumature stilistiche. Le capigliature, sia ricce che filamentose, e le commoventi fisionomie dei pargoli in carne, disposti con gioco nello spazio, portano a un più deciso coinvolgimento di Giacomo Serpotta nel processo inventivo del cognato Vitagliano. I fanciulli sono anatomicamente e morfologicamente simili ai putti plasmati dalle mani del grande stuccatore, una somiglianza che è anche riscontrabile nei teneri angioletti reggi cornice della cappella

11. Gioacchino Vitagliano, *Cristo e la guarigione del cieco nato*, Palermo, chiesa del Gesù, controfacciata.

12. Gioacchino Vitagliano, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, Palermo, chiesa del Gesù, controfacciata.

13. Gioacchino Vitagliano, *Cristo nell'orto degli Ulii*, Palermo, Santa Cita, cappella del Rosario.



14. Gioacchino Vitagliano, *Putti*, Palermo, chiesa del Gesù, nicchia sinistra dell'abside.



dei Santi Pietro e Paolo dell'Infermeria dei Sacerdoti, in cui tale similarità ha perfette omogeneità di fattezze tali da farli ritenere gemelli. La fragrante naturalezza e le sorprendenti affinità serpottiane dei putti sono elementi della piena maturazione artistica di Vitagliano, frutto della meditata elaborazione personale che gli consente di avere una sua espressione autonoma, grazie alla confluenza di varie esperienze, prima tra tutte quella col cognato Serpotta che assume un ruolo di primo piano nell'arco di tutta la sua attività artistica. Se Giacomo Serpotta non fosse stato soltanto un grande stuccatore, si potrebbe affermare che i putti absidali del Gesù siano stati plasmati dalla sua stessa mano. La qualità formale del modellato combinata con la vivacità e la capacità espressiva sono gli elementi portanti del connubio dei due cognati artisti, in particolare Serpotta riesce a rinnovare la tradizione della plastica palermitana e del commesso marmoreo con le istanze più innovative della scultura barocca dell'Urbe, una fusione tra 'vernacolo' e romanità. Questo è un dato ormai consolidato dagli studi, non per ultimo da Palazzotto il quale, in virtù di un esame della fitta letteratura artistica relativa allo scultore e delle prime opere impegnative, pone Giacomo Serpotta in una linea di continuità tra gusto locale e la lezione di Bernini e della sua scuola all'interno di un processo di 'romanizzazione' «in un assiduo gioco tra passato e presente, cosa che gli consentì di creare vasti e magnifici allestimenti, composti da grandi figure a tutto tondo insieme a piccoli e preziosi dettagli, intessuti all'interno di una trama unitaria e complessa, armoniosa negli esiti per quanto oltremodo sfaccettata e plurivalente».⁴⁷ Restano calzanti le parole di Cesare Brandi il quale sottolinea che «nel Serpotta la sua qualità non rientra nel concetto di decorazione; il Serpotta è scultore a pieno titolo, forse il massimo del Settecento europeo»,⁴⁸ innalzando l'artista dalla semplice opera artigianale al rango di 'scultore', proprio per la sua eccezionale personalità artistica e la raffinata produzione.

Quanto rilevato contribuisce al non trincerarsi nella semplice esecuzione dei modelli da parte del Vitagliano senza che l'ideatore dei bozzetti sia comparsa nella traduzione in marmo attraverso un'operazione di recezione, assorbimento e accomodamento delle sollecitazioni più innovative in accordo con la tradizione; tale considerazione, pertanto, consente di far emergere il Vitagliano, trascurato e non oggetto di studio per lungo tempo, tra gli scultori più dotati attivi in Sicilia agli inizi del Settecento, per dirla come Blunt «represents the full flowering of a local tradition of sculpture».⁴⁹



15. Giacomo Serpotta, *Putti*, Palermo, oratorio del Rosario in Santa Cita, controfacciata.

¹ G. Bernardo Castellucci, *Giornale sacro palermitano. In cui si descrivono tutte le feste de' giorni, che si fanno nelle chiese dentro, e fuori la felicissima e fedelissima città di Palermo...*, Dell'Isola, Palermo 1680, p. 14.

² Per un approfondimento sull'architettura e la decorazione della chiesa del Gesù: G. Filiti, *La chiesa della Casa Professa della Compagnia di Gesù in Palermo*, Stab. Tip. G. Bondi, Palermo 1906; G. Lojacono, *I "marmi mischi" siciliani nella chiesa di Casa Professa a Palermo*, in «Palladio», 3, 1939, pp. 113-122; M.C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme. Il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia al museo*, Lybra Immagine, Milano 2001.

³ Lorenzo Ciprì, oltre a essere architetto del Gesù a Casa Professa, è progettista della chiesa benedettina della Concezione al Capo dal 1685 al 1692, direttore di maestranze che coincidono con quelle presenti nel cantiere di Casa Professa. Per un profilo dell'attività del gesuita si veda: S. Piazza, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, Sellerio, Palermo 1992, pp. 26, 38-44; M.C. Ruggieri Tricoli, *Lorenzo Ciprì*, in L. Sarullo, a cura di, *Dizionario degli artisti siciliani*, Novecento, Palermo 1994, vol. I, pp. 108-109. Sulla figura di Antonino Grano si veda pure F. Mineo, *Antonino Grano*, in Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani* cit., vol. II, pp. 241-242.

⁴ Per l'analisi iconografica dei pilastri di «marmi mischi e contramischii con tagli di figure e puttini» (ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO [d'ora in poi ASPA], FONDO CASE EX GESUITICHE, *Chiesa della Casa Professa*, vol. H 74, c. 75) eseguiti tra il 1690 e il 1692 dagli scultori palermitani Giovanni Battista Firrerà e Baldassarre Pampillona, si rimanda a: Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme* cit., pp. 126-130; L. Mansueto, *I pilastri absidali della chiesa del Gesù di Casa Professa in Palermo*, in «Karta», 4, 2006, pp. 10-11.

⁵ Piazza, *I marmi mischi delle chiese di Palermo* cit., p. 126.

⁶ *Ibi*, p. 20.

⁷ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Donzelli, Roma 2002, p. 210.

⁸ S. Piazza, *I complessi scultorei dell'abside della chiesa del Gesù a Casa Professa (1703-1721)*, in V. Abbate, a cura di, *Serpotta e il suo tempo*, catalogo della mostra (Palermo, 23 giugno – 1 ottobre 2017), Silvana, Cinisello Balsamo 2017, pp. 144-149.

⁹ Sulla vicenda artistica di Giacomo Serpotta, si veda in sintesi il punto della critica artistica in: P. Palazzotto, *Tradizione e rinnovamento nei primi apparati decorativi barocchi in stucco di Giacomo Serpotta a Palermo (1678-1700)*, in M.C. Di Natale, M. Vitella, a cura di, *Arredare il sacro. Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo*, Skira, Milano 2015, pp. 81-108; P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta nella letteratura artistica*, in M.C. Di Natale, a cura di, *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento: un'esperienza siciliana a confron-*

to con il dibattito nazionale, atti del convegno (Palermo-Erice, 14-17 giugno 2006), Sciascia, Caltanissetta 2007, pp. 204-218. Oltre alla prima opera monografica di Donald Garstang (*Giacomo Serpotta and the Stuccatori of Palermo, 1560-1790*, Zwemmer, London 1984) e alle successive edizioni (*Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Sellerio, Palermo 1990; *Serpotta e i serpottiani. Stuccatori a Palermo 1656-1790*, Flaccovio, Palermo 2006), per una ricognizione della fitta produzione lasciataci dal Serpotta e dalla sua scuola si rimanda a: G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, ERI, Torino 1966; M.G. Aurigemma, *Oratori del Serpotta*, Palombi, Palermo 1989; B. Patera, *Giacomo Serpotta*, in Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani* cit., vol. III, pp. 302-304; V. Scuderi, a cura di, *I colori del bianco. Gli stucchi del Serpotta a Palermo*, catalogo della mostra (Palermo, 19-23 maggio 1996), Edizioni di Salvare Palermo, Palermo 1996; P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Kalós, Palermo 2004; G. Favara, E. Mauro, a cura di, *Itinerari dei Beni Culturali. Giacomo Serpotta e la sua scuola*, Grifill, Palermo 2009; P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta. Gli oratori di Palermo. Guida storico-artistica*, Kalós, Palermo 2016.

¹⁰ Su Gioacchino Vitagliano si vedano: F. Meli, *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, Scuola Tipografica Boccone del Povero, Palermo 1938, pp. 386-390; G.S. Barcellona, *Gli scultori del Cassaro*, Ed. IN.GRA.NA., Palermo 1971 (riedito in G. Bongiovanni, a cura di, *Scritti d'arte: studi e interventi sulla cultura artistica in Sicilia*, Broto, Palermo 1992, pp. 13-78). Per un profilo biografico, con riferimenti alla bibliografia precedente, si rimanda a V. Scavone, *Gioacchino Vitagliano*, in Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani* cit., vol. III, p. 353.

¹¹ Si deve ad Argan il primo impiego di tale espressione per il Serpotta: G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze 1985, vol. III, p. 454.

¹² D. Garstang, *Giacomo Serpotta and Casa Professa: a discovery*, in «Antologia di Belle Arti», 23/24, 1984, pp. 38-61, in part. p. 60.

¹³ F. Meli, *Giacomo Serpotta, la vita e le opere (Secondo Centenario Serpottiano 1732-1932)*, 2 voll., I.R.E.S., Palermo 1934, pp. 155-156. Per maggiori indicazioni sull'edificazione della cappella si rimanda a M.C. Di Natale, a cura di, *La chiesa di Santa Cita. Ritorno all'antico splendore*, Edizioni Centro S. Mamiliano, Palermo 1998.

¹⁴ Garstang, *Giacomo Serpotta and the Stuccatori of Palermo, 1560-1790* cit., p. 87.

¹⁵ Già nel 1698 il Vitagliano realizza, su disegno dell'architetto Paolo Amato, la fontana del Garraffo anche se «fu libero di metterci del suo»: M.C. Ruggieri Tricoli, *Paolo Amato. La corona e il serpente*, Epos, Palermo 1983, p. 111. Il rapporto tra l'Amato e il Vitagliano si concretizza maggiormente nei lavori

dell'altare marmoreo dedicato alla Madonna del Carmine, oggi nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Gioiosa Marea (Messina), in origine nell'oratorio di Filippo Neri a Gioiosa Guardia e da qui smontato nella nuova chiesa nel 1808. Come da documento rogato a Palermo il 23 febbraio 1701, il Vitagliano, prima di avviare l'opera, saldata nel novembre 1702, deve realizzare un modello in legno con le parti scultoree «rustichi e rabischi» in cera da eseguirsi presso la casa dell'architetto Paolo Amato. Si evince, pertanto, come l'obbligo di lavorare presso l'abitazione dell'architetto sia dovuto alla necessità di tenere sotto stretto controllo l'operato del nostro scultore, all'epoca trentaduenne, ma già vicino a personalità illustri nel campo dell'arte quali Giuseppe e Giacomo Serpotta, cognati del Vitagliano, citati nel documento in qualità di garanti. Per ulteriori dettagli su questa commissione, si rimanda a V. Sola, *Un altare di Paolo Amato per Gioiosa Marea*, in «Archivio Storico Messinese», 72, 1997, pp. 49-78; per i rapporti di Serpotta con gli architetti palermitani si rimanda all'interessante saggio introduttivo di M. Giuffè, *Città, architettura, decorazione: l'unità delle arti e i manifesti della modernità*, in Abbate, *Serpotta e il suo tempo* cit., pp. 22-33.

¹⁶ G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, a cura di, *Oratorio del Rosario in Santa Cita*, Edizioni Centro S. Mamiliano, Palermo 2001.

¹⁷ Il Vitagliano avvia i lavori della cappella il 13 aprile 1697 e consegna il terzo Mistero della *Natività di Gesù* il 30 luglio 1703 (Meli, *Degli architetti del Senato...* cit., pp. 82-86, in part. p. 83). È plausibile pensare che questo primo ritardo del Vitagliano sia dovuto ai suoi fitti impegni lavorativi che lo occupano al Gesù di Palermo e a Gioiosa Marea (Messina) già nell'agosto 1701 e nell'agosto 1702 per soprintendere *in loco* alla messa in opera dell'altare della Madonna del Carmine (Meli, *Degli architetti del Senato...* cit., p. 83).

¹⁸ La prova documentaria del completamento della porta la riscontriamo in ASPA, FONDO CASE EX GESUITICHE, *Chiesa della Casa Professa*, vol. H 74, c. 141r, 19 novembre 1703: «Ornamenti di nostra chiesa per onze 18 et tari 26 buoni alla cassa Salamone sono per tanti d'essa spesi e pagati a Baldassarre Pampillona e Pietro Nucifora a completamento di 450 onze e 22 tari pagatoli in più partite in tempi passati e dette 450.22 sono per tutto loro attratto e maestria dell'opera marmorea fatta nella porta della sacrestia per la quale si esce in nostra chiesa».

¹⁹ M.C. Di Natate, *Serpotta e le arti decorative*, in Abbate, *Serpotta e il suo tempo* cit., pp. 74-85, in part. p. 84, fig. 7.

²⁰ Nel libro di cassa di Casa Professa si legge «Giacchino Vadigliano Marmoraro dare a 31 agosto 1704 onze 166.12.7 per cassa Salamone in diverse volte e partite incominciando dalli 18 settembre 1703 per tutt'oggi e sono in conto dell'opera Marmorea sta facendo per servizio nel cappellone di nostra chiesa» (ASPA, FONDO CASE EX GESUITICHE, *Chiesa della Casa*

Professa, vol. H 74, c. 149v, 31 agosto 1704). Il 30 novembre 1704 il nostro scultore riceve «onze 78 et tari 20.4 buoni alla Cassa Salamone sono per tanti pagati in diverse volte e partite incominciando dalli 6 settembre 1704 in conto dell'opera marmorea sta facendo del cappellone in nostra chiesa» (*ibi*, c. 157r).

²¹ ASPA, FONDO CASE EX GESUITICHE, I, b. 193, c. 150. Solo nel 1726 si ha l'assetto definitivo della tribuna absidale con l'esecuzione della pavimentazione (*ibi*, c. 157, 20 aprile 1726). Cfr. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme* cit., p. 245.

²² La seconda parte del libro biblico 1 Samuele (1 Samuele 21, 1-10; 22, 6-20) riguarda le gesta di Davide destinato al trono di Israele il quale, recandosi a Nob dal sacerdote Achimelech, riceve da quest'ultimo i pani consacrati e la spada di Golia conquistata in precedenza dallo stesso Davide. All'incontro assiste l'edomita Doeg il quale riferisce quanto accaduto al re d'Israele Saul generando la carneficina di tutti i sacerdoti della famiglia di Achimelech.

²³ «Davide andò a Nob dal sacerdote Achimelech; Achimelech gli venne incontro turbato e gli disse: Perché sei solo e non hai nessuno con te?» (1 Samuele 21, 1).

²⁴ G.C. Argan, *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta*, in «Il Veltro. Rassegna di vita italiana», 7, ottobre 1957, pp. 29-33.

²⁵ Cfr. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme* cit., p. 131.

²⁶ Pampillona e Nucifora lavorano nell'abside del Gesù, insieme al Vitagliano, dal 18 settembre 1703 al 31 agosto 1705. In quest'ultima data compare una nota di cassa a Gioacchino Vitagliano «per conto della cornice di marmo, trofei, ghirlanda et due mazzoli di frutta per servizio del cappellone di nostra chiesa» (ASPA, FONDO CASE EX GESUITICHE, *Chiesa della Casa Professa*, vol. H 74, c. 169v) e un'altra nota di pagamento «a Pietro Nucifora e Baldassarre Pampillona per i due frontespizi lavorati a pietra di libici [libeccio], paragone, bardiglio e giallo» (ASPA, FONDO CASE EX GESUITICHE, *Chiesa della Casa Professa*, vol. H 74, c. 170r). Questi documenti attestano, insieme a quello del Magrì, il completamento dell'assetto scultoreo e decorativo delle due nicchie absidali, ad opera del Vitagliano, con l'esecuzione delle ghirlande di fiori e i trofei delle coppie di putti posti ai lati dei gruppi scultorei e dei due tondi sottostanti insieme alle specchiature delle paraste in libeccio di competenza della coppia Pampillona Nucifora.

²⁷ Piazza, *I complessi scultorei...* cit., pp. 148-149, nota 2.

²⁸ Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani* cit., p. 110.

²⁹ *Ibi*, p. 108.

³⁰ Si rinvia alla nota 15 del presente contributo.

³¹ Per la tematica dei paliotti si rimanda a: M.C. Ruggieri Tricoli, a cura di, *Il teatro e l'altare. Paliotti "d'architettura" in Sicilia*, Grifo, Palermo 1992; V. Scuderi, *La chiesa dell'Immacolata Concezione a Palermo*, Salvare Palermo, Palermo 2003, pp. 118-124; S. Piazza, *I colori*

del Barocco. *Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Flaccovio, Palermo 2007, pp. 59-62.

³² M.C. Di Natale, a cura di, *Ori e argenti di Sicilia*, Electa, Milano 1989, pp. 402-403; G. Palazzo, *Un giardino di marmo*, in «Kalós», 3, 1990, pp. 10-17; Ruggieri Tricoli, *Il teatro e l'altare cit.*, p. 99; Scuderi, *La chiesa della Immacolata Concezione a Palermo cit.*, pp. 29-33; M.C. Di Natale, a cura di, *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, Novecento, Palermo 2014, vol. II, p. 397.

³³ Piazza, *I colori del Barocco cit.*, pp. 55-56.

³⁴ Nei libri di cassa di Casa Professa, 2 giugno 1704, il Grano figura come architetto ed è pagato per «le fatiche d'esso fatte e da farsi ed assistenza delli modelli dell'invenzione dello stucco come modelli de disegno del cappellone maggiore della chiesa e tirare la pianta d'esso cappellone», in ASPA, FONDO CASE EX GESUITICHE, *Chiesa della Casa Professa*, vol. H 74, c. 146v (Meli, *Giacomo Serpotta la vita e le opere cit.*, p. 172).

³⁵ Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme cit.*, p. 135.

³⁶ G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni* (1858), Portinaio, Palermo 1984, p. 445; A. Pirrello, *La decorazione a mischio in Palermo nei secoli XVII e XVIII*, Priulla, Palermo 1935; A. Giannino S.J., *La chiesa del Gesù a Casa Professa*, F. Salvo, a cura di, Officine Tipografiche Aiello, Bagheria 2003.

³⁷ R. Castello, *Giovan Battista Ferrera*, in Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani cit.*, vol. III, pp. 120-121.

³⁸ ASPA, FONDO CASE EX GESUITICHE, *Chiesa della Casa Professa*, vol. H 74, c. 150r, 31 agosto 1704.

³⁹ Cfr. V. Sola, *Note sull'organizzazione delle botteghe di marmorari e scultori nella Palermo del '700*, in E. D'Amico, a cura di, *Una vita per il patrimonio artistico: contributi in onore di Vincenzo Scuderi*, Kalós, Palermo 2013; E. D'Amico, *La decorazione barocca. Le tarsie marmoree*, Regione Siciliana, Palermo 2015.

⁴⁰ ASPA, FONDO CASE EX GESUITICHE, *Chiesa della Casa Professa, Descrizione generale di tutto il patrimonio della chiesa*, cc. 46v-47r.

⁴¹ ASPA, FONDO CASE EX GESUITICHE, *Chiesa della Casa Professa*, vol. H 74, c. 169v, 31 agosto 1705.

⁴² Piazza, *I colori del Barocco cit.*, p. 18.

⁴³ Davide, a capo di un gruppo di combattenti, vaga per il deserto sfuggendo dall'esercito del re Saul. Nabal, ricco possidente di bestiame dal temperamento malvagio, non si piega alla richiesta di sostegno avanzata da Davide, senza comprendere che il diniego comporterà la sua fine. Sua moglie Abigail tratta con Davide, all'insaputa di Nabal, offrendo «in fretta 200 pani, 2 otri di vino, 5 arieti macellati, 5 misure di grano tostato, 100 grappoli di uva passa e 200 schiacciate di fichi secchi» e, con segno di compassione, si presenta davanti a Davide chiedendo perdono per il marito (1 Samuele 25, 2-42; 27,3; 30,5; 2 Samuele 2, 2; 3,3).

⁴⁴ Si trova conferma in un'annotazione di cassa del 12 dicembre 1708: Garstang, *Giacomo Serpotta and Casa Professa: a discovery cit.*, p. 60.

⁴⁵ Barcellona, *Gli scultori del Cassaro cit.*, p. 267.

⁴⁶ Il miracolo del cieco e l'incontro della Samaritana al pozzo sono descritti nel Vangelo di Giovanni (Giovanni 9, 1-41; Giovanni 4, 5-42). I due episodi rimandano alla tematica battesimale giovannea secondo la quale dal movimento discensionale di Dio, l'uomo ascende al Padre per mezzo del Figlio; il battesimo è condizione necessaria affinché, mediante la fede, l'uomo riceva la vita nel nome di Gesù Cristo, presentato da Giovanni come Figlio di Dio.

⁴⁷ Palazzotto, *Tradizione e rinnovamento... cit.*, p. 106.

⁴⁸ C. Brandi, *Introduzione*, in M.G. Paolini, *Giacomo Serpotta*, Novecento, Palermo 1983, p. 10.

⁴⁹ A. Blunt, *Sicilian Baroque*, Macmillan Company, New York 1968, p. 34.

Summary

This paper intends to present an updated historical-artistic profile of the figure of the Palermitan sculptor Gioacchino Vitagliano, brother-in-law of Giacomo Serpotta, in particular the sculptural works of the Chapel of the Rosary in Santa Cita in Palermo and the monumental sculptures in the apse of the Church of Jesus of Casa Professa in Palermo. For this last work, a new attribution proposal is presented for the scenic landscapes created with marble inlay and glass paste in the apse, 'opera di calcara', it is an artistic manufacture absolutely coinciding with the decoration of the Baroque altars with marble 'antependium'. The new paternity is supported by stylistic comparisons and above all by a rereading of the sources and archival documents, found in the State Archive of Palermo. The documents finally reveal the names of the masters Domenico Magrì and Giovanni Piscatore – until now never mentioned for this masterpiece – experts stone carvers for the altar frontals in Palermo between the late seventeenth and early eighteenth centuries. This essay reconstructs the fundamental stages of the artistic path of the sculptor Vitagliano in relation to the sculptural activity of Serpotta and the relationship of dialogue and dependence with him. This consideration, therefore, allows to bring out Vitagliano – neglected and not object of study for a long time – among the most gifted sculptors active in Sicily at the beginning of the eighteenth century. He represents the full flowering of a local tradition of sculpture.

Palazzo Cavalli: da residenza nobiliare a museo universitario

Chiara Marin

Oggi sede museale, il padovano Palazzo Cavalli fu per oltre due secoli dimora della nobile famiglia, cui lega il suo nome e che lo dotò del sontuoso apparato decorativo, tuttora in buona parte conservato. Dal 1840 la proprietà passò quindi allo Stato, che a fine Ottocento ne concedette l'uso all'Ateneo patavino, il quale lo destinò dapprima a sede della Regia Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri e poi a Istituto e Museo di Geologia. Il presente contributo indaga in particolare gli interventi compiuti in questa fase e attraverso inediti materiali d'archivio precisa le trasformazioni subite dal palazzo per adeguarlo alle nuove esigenze didattiche ed espositive degli istituti ivi insidiatisi.

1. Evoluzione storica del complesso

La famiglia Cavalli entrò in possesso dei terreni antistanti l'Arena e fiancheggiati dal Naviglio, nel tratto a ridosso delle neoerette Porte Contarine (1526, fig. 1), alla metà del XVI secolo.¹ Il palazzo nobiliare risulta quindi edificato entro il 1562² e presenta già in origine pianta rettangolare, con una 'corticella' sul versante meridionale cinta da bassa muratura.³

Alla metà del Seicento, l'edificio, fino allora abitato saltuariamente, divenne residenza privilegiata di Giovanni Cavalli,⁴ che insieme al figlio Federico s'impegnò nel suo rinnovamento, intervenendo in particolare sulla facciata e sul complesso decorativo.⁵ È possibile distinguere almeno due campagne pittoriche: la prima, riguardante i locali del pian terreno (fig. 2), risale agli anni Settanta del Seicento su commissione dello stesso Giovanni e fu affidata al frescante padovano Michele Primon; la seconda, avviata da Federico



1. Alfred Guesdon, Jean Jacottet, *Padoue, vue prise au dessus de la porte Coda Lunga*, A. Hauser, Parigi 1849; litografia, mm 280×438, collezione privata. In primo piano, al centro, il complesso di Palazzo Cavalli, affiancato dal Naviglio; sulla sinistra l'Arena e la cappella degli Scrovegni.

2. L'atrio a T, con le pareti affrescate da Michele Primon, terzo quarto del XVII secolo. Foto Federico Milanese.



e databile all'ultimo scorcio del secolo, terminò gli interventi al piano terra con la sala affacciata sul cortile interno e proseguì quindi con lo scalone e il piano nobile, coinvolgendo, accanto a Primon, i maestri emiliani Antonio Felice Ferrari e Giacomo Parolini e il pittore francese Louis Dorigny.

Nel 1731, morto Federico senza eredi, venne effettuato un trasferimento di proprietà all'interno della famiglia Cavalli: nel rogito di vendita, il bene è descritto come «palazzo con sua barchessa, stalla, caneva e brollo».⁶ Da Marino Antonio passò quindi ai figli della nipote Elisabetta Cavalli in Bollani, i cui eredi nel 1818 affittarono il palazzo con tutte le sue pertinenze (granai, fienili, stalle e il nuovo oratorio della Natività di Maria, fatto costruire nel 1723) all'I.R. Delegazione Provinciale di Padova, che destinò la nobile dimora ad alloggio per ufficiali dell'esercito.⁷ Tale locazione venne in seguito assunta dalla Congregazione Municipale della Città, finché il 26 febbraio 1840 fu firmato l'atto che determinò la definitiva cessione del bene allo Stato,⁸ il quale vi insediò la dogana. Oltre a una serie di interventi interni volti ad adeguare le sale alla nuova destinazione d'uso, coordinati da Giovanni Maestri, si registra in questi anni l'innalzamento di due corpi di fabbrica all'interno del cortile sud, che il catasto austro-italico del 1852 lega al mappale di Palazzo Cavalli; una seconda versione del catasto austro-italico del 1864, relativa all'Intendenza di Finanza, presenta i due edifici aggiunti accorpati al blocco principale del palazzo cinquecentesco, eliminando così la separazione fra le parti della corte: per la prima volta viene proposto l'ingresso a esedra del viale.⁹

Oggetto dell'interesse dell'Ateneo già a partire dagli anni Ottanta del Novecento, con verbale dell'8 aprile 1892 il palazzo fu ceduto all'Università di Padova come usufruttaria perpetua al fine di stabilirvi la Regia Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri.¹⁰

2. La Regia Scuola di Applicazione per gli Ingegneri: il progetto di Pio Chicchi

Il progetto di restauro e ampliamento di Palazzo Cavalli venne presentato dall'ingegner Pio Chicchi al rettore Giampaolo Vlacovich già nel 1882, quando la cessione all'Università era stata appena ipotizzata.¹¹ Fu quindi ripreso in mano dieci anni dopo per incarico del rettore Carlo F. Ferraris, allorché grazie a un finanziamento congiunto del Governo, il Comune di



3. La parete nord della cosiddetta Sala delle Storie Bibliche, affrescata da Michele Primon *post* 1684 con episodi relativi all'incontro tra Rachele e Giacobbe al pozzo e, sulla destra, la fuga di Agar e Ismaele; nel sovrapporta, *Betsabea al bagno*. Foto Federico Milanese.

Padova e la locale Cassa di Risparmio fu possibile dare avvio ai lavori per il trasferimento della Scuola di Applicazione per gli Ingegneri, da ormai un ventennio annessa all'Università di Padova e sino a quel momento ospitata in vari ambienti della sede centrale, Palazzo Bo.¹²

I lavori più consistenti riguardarono le costruzioni poste sul retro del palazzo nobiliare, allora adibite a magazzini, che vennero demolite e sostituite da nuovi edifici a due piani destinati a ospitare le aule di disegno e di lezione, i Gabinetti di Costruzione e di Macchine e i laboratori di Fisica.¹³ L'ala orientale, prospiciente l'Arena e la cappella degli Scrovegni, avrebbe dovuto essere adornata da una serie di affreschi allegorici: se una tavola progettuale ne offre parziale riscontro, attraverso le carte d'archivio è possibile ricostruire le controversie tra la direzione dei lavori e il Comune, il quale, non interpellato in fase preliminare, negò l'autorizzazione all'esposizione dell'opera (novembre 1894), che dovette quindi essere ricoperta in attesa di nuovi accordi, giunti infine così tardivamente da rendere necessaria la completa imbiancatura della parete (aprile 1895).¹⁴

Per gli interventi da compiersi sull'edificio storico (incongruentemente indicato negli atti ufficiali quale «Palazzo ex-Contarini») si rese necessario il coinvolgimento del neoistituito Ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto, presieduto da Federico Berchet.¹⁵ Inviati in sopralluogo nei primi mesi del 1892, Luigi Ceccon e Augusto Caratti dichiararono che gli ambienti decorati di «Casa Contarini» presentavano opere «decadenti e non eseguite da artisti di gran valore»: «povera cosa», dunque, «fatta eccezione di alcuni putti dipinti in sulla scala, come nella prima stanza terrena, dove si scorge una mano più maestra se non Tiepolesca almen risentente la sua maniera». ¹⁶ Pur espresso in toni duri, il giudizio dei due ispettori rivela una significativa competenza analitica, non mancando di cogliere lo scarto qualitativo tra gli affreschi che decorano la sala di sud-est, centrati su episodi di storia biblica, e gli altri ambienti del pianterreno: la raffinatezza delle ombreggiature, evidente specie nei putti che adornano le finte cornici, e la precisione dei dettagli, notevole anche negli animali protagonisti della scena di Rachele al pozzo (fig. 3), hanno indotto anche studiosi contemporanei a ritenere che questa sala fosse stata realizzata da un diverso artista, facendo avanzare l'ipotesi di attribuzione a Pietro Antonio Torri, già autore degli affreschi nel salone della Gran Guardia.¹⁷ Più di recente il lavoro è stato



4. La parete est del salone al piano nobile, con gli affreschi di Louis Dorigny risalenti a prima del 1704: sulla destra *Le Grazie*, sulla sinistra *Apollo e Dafne*. Foto Federico Milanese.

riassegnato alla mano di Primon, evidentemente intervenuto a più riprese all'interno di Palazzo Cavalli e solo in questo ambiente pervenuto alla piena maturità del suo stile anche grazie alle esperienze nel frattempo compiute a Villa Contarini a Piazzola e alla vicinanza, negli stessi ambienti padovani, di artisti del calibro di Nicolò Bambini, di cui sono qui particolarmente evidenti le suggestioni.¹⁸

Risulta altresì giustificabile nel contesto culturale dell'epoca la sufficienza con cui i due istruttori osservarono i sontuosi affreschi di Louis Dorigny nel salone nobiliare, ritenuti degni di conservazione non per loro merito, ma perché «in buono stato di conservazione»: il raffinato decorativismo del francese, che dispiega personaggi di porcellana in pose coreografiche (fig. 4), si pone su un piano di elevata sofisticazione formale cui Ceccon e Caratti, l'uno scultore sensibile al patetismo dupreiano, l'altro degno discepolo del pittore patriota Vincenzo Gazzotto, non potevano risultare sensibili. «Tutto il rimanente da queste annotate opere sono assai scadenti», si legge in chiusa della relazione, «ma essendo come le prime in buono stato di conservazione, i suddetti opinano che si dovesse far preghiera a chi spetta che nel caso di una riduzione di quei locali, che venisse conservato il più possibile se non altro per la storia dell'arte».¹⁹

Il successivo 19 ottobre Ceccon tornava a riferire a Berchet in merito a Palazzo Cavalli e agli interventi indicati da Chicchi nel suo progetto.²⁰ Per quanto riguarda gli ambienti affrescati, le proposte erano giudicate generalmente rispettose, salvo in due casi, per i quali venivano avanzate specifiche richieste:

La prima che fosse tolta con diligenza [...] la tinta al soffitto a volta della gran sala centrale destinata a sala delle adunanze, e se ne scoprisse la decorazione originaria completando un ambiente interessantissimo. La seconda che si restituisse la forma a T della sala centrale terrena demolendo i due anditi recenti che ne amputarono le braccia e mettendo in luce tutta una sezione di decorazione benissimo conservata tanto nelle pareti che nel soffitto.²¹

Ambedue i capoversi risultano significativi, testimoniando il secondo un interesse conservativo dell'originaria ariosità degli ambienti, che guiderà gli interventi di ripristino degli anni Trenta, ma che nel progetto di Chicchi venne invece sacrificata alle esigenze di spazi della Scuola, portando, appunto, alla realizzazione di tramezzi nell'atrio d'ingresso per ricavare due piccoli gabinetti – quello verso occidente destinato al direttore della Scuola, l'altro impiegato come salottino per gli stessi docenti. Ancor più interessante il primo appunto, che testimonia come l'originale soffitto di Dorigny, pur rovinato da infiltrazioni, non fosse però stato compromesso al punto da risultare irrecuperabile. L'invito di Ceccon a ripulire la scialbatura e riportare in luce «la decorazione originaria» fu però disatteso, stante l'impossibilità dell'Università di sostenere le spese necessarie per effettuare le modifiche richieste: «Io credo che non sia più il caso d'insistere», replicava il ministro Martini il 2 febbraio 1893.²²

Si dava così spazio a quella deturpazione, che fu l'intervento di Giacomo Manzoni nell'agosto 1894. Il «valente artista», come ebbe a dichiararlo Chicchi, «animato di grande amore per l'arte», si propose di «decorare il plafon della grande sala con un nuovo affresco allegorico alle scienze fisico-matematiche, con figure al naturale, attenendosi alla maniera di Tiepolo, che si riscontra nei grandi quadri delle pareti».²³ Oltre al grande affresco ancora oggi visibile (fig. 5), con al centro un riquadro a figure allegoriche esaltanti le scienze portatrici del progresso circondato da quattro tondi color oro con le figure di Galileo, Volta, Watt e Palladio, l'artista si impegnò anche nell'esecuzione di una cornice a fasce, che coprì gli ovali con putti realizzati da Dorigny, nascondendoli completamente alla vista.

Tra gli altri interventi degni di nota compiuti nel salone, destinato, come

accennato, a sala di rappresentanza, accanto al rifacimento dell'originario terrazzo veneziano, sostituito da un pavimento a marmette a disegno, alla chiusura delle finestre del terzo piano sui lati corti, in precedenza affaccianti sul vano, e all'inserimento di architravi in ferro sopra gli otto fori di finestra della facciata a tramontana, si ricorda l'inserimento di una lapide commemorativa sulla parete divisoria, innalzata entro il 1830 tra i due bracci della T, e dei busti del professore Gustavo Bucchia, già senatore del Regno d'Italia, e di Domenico Turazza, fondatore della Scuola (figg. 6-7).

Oltre il rinnovamento della pavimentazione (ancora a marmette) e delle soglie dei gradini (in pietra d'Istria), gli interventi sulla grande scala prevedono invece la realizzazione di un varco di collegamento tra il vecchio palazzo e la nuova ala occidentale, ricavato sulla parete ovest a lato della finta cornice dorata con Melpomene; e la rilevante sostituzione del lucernario ottagonale, che illuminava l'ambiente, con un soffitto a giorno, su cui ancora Manzoni dipinse un cielo privo di figure (fig. 8):²⁴ un intervento che stravolse l'originaria illuminazione dello scalone, facendo perdere quel senso di ascesa spirituale, oltre che fisica, sotto la guida delle muse, prevista da Parolini, il



5. Giacomo Manzoni, *Allegoria del progresso*, affresco, Palazzo Cavalli, salone, 1894. Si noti che la cornice modanata è invece frutto di un intervento di Mario Botter, risalente al 1936. Foto Federico Milanese.

6. La parete divisoria tra il salone e il vestibolo con la lapide e i busti commemorativi. Fotografia storica s.i., Padova, Biblioteca Centrale di Ingegneria, Album n. 33, *R. Scuola di Applicazione per gli Ingegneri in Padova. Fabbrica e Gabinetti*, ante 1908.

7. Veduta del salone oggi, nella conformazione a T ripristinata negli anni Trenta del Novecento. L'abbattimento della parete divisoria tra i due ambienti comportò la perdita dell'apparato scultoreo sovrastante: l'attuale decorazione in stucco, di fattura novecentesca, ricalca in gran parte l'iconografia originale. Foto Federico Milanese.

8. Lo scalone barocco con il nuovo soffitto a cielo di Giacomo Manzoni, 1895. Foto Federico Milanese.



quale conduceva l'ospite di Casa Cavalli fino al cospetto di Apollo Musagete, con lo sguardo rivolto verso l'alto come pronto ad essere inondato dalla luce un tempo appunto proveniente dal soffitto.²⁵

Anche al pianoterreno le ragioni dell'arte dovettero cedere a quelle della Scuola: oltre ai citati interventi di riduzione dell'atrio e al completo rifacimento dei pavimenti, da rilevare nell'ambiente a nord-ovest, già tinello di Palazzo Cavalli e allora adibito a sala di adunanza dei professori, l'apertura di una porta sulla parete sud, affrescata da Primon con una scena di caccia al cinghiale.²⁶ Non basta. È infatti tutto l'apparato decorativo a essere compromesso: le pareti, su cui gli affreschi si dispiegavano senza soluzione di continuità dando l'impressione di un ambiente all'aperto, con i rampolli dell'aristocrazia diletantarsi nella caccia a bestie comuni, l'orso o il toro, e ad animali più esotici come lo struzzo bianco (fig. 9), furono completamente celate alla vista, rivestite di «fodera»; anche il solaio ligneo venne nascosto da un controsoffitto in tela «con tinta a quadri».²⁷



9. La Sala della Caccia, con gli affreschi a soggetto venatorio di Michele Primon, terzo quarto del XVII secolo. Foto Federico Milanesi.

10. La Sala delle Storie Romane con l'originale soffitto alla sansovina e alle pareti affreschi di Michele Primon, terzo quarto del XVII secolo. Foto Federico Milanesi.



Simile destino spettò agli altri ambienti del pianterreno, restando in luce solo il soffitto della stanza a tramontana di levante, l'attuale Sala delle Storie Romane (fig. 10). Per i successivi trent'anni i personaggi di Palazzo Cavalli non avrebbero dunque più ammiccato ai loro visitatori.

3. Allestire il museo

Nel 1930, dopo il trasferimento della Scuola di Applicazione per gli Ingegneri in un moderno stabile su via Loredan (progetto di Daniele Donghi)²⁸ e in conformità a un accordo antecedente il conflitto mondiale, iniziarono i lavori per adeguare il complesso di Palazzo Cavalli a ospitare l'Istituto di Geologia con il suo museo. Affidati all'impresa Miozzo, gli interventi furono condotti sotto la supervisione di Antonio Tevarotto del Consorzio Edilizio Universitario.

Di particolare impegno furono le operazioni strutturali sulle due ali ottocentesche del palazzo, destinate a ospitare gli ambienti per la didattica e le ricche collezioni di piante fossili, invertebrati fossili e vertebrati fossili del museo: per allestire le prime, in particolare, vennero completamente abbattuti i muri al pianterreno dell'edificio prospiciente l'Arena e il solaio fu completamente rifatto in cemento armato.²⁹

Diversamente dagli interventi di adeguamento funzionale portati avanti a fine Ottocento, per il palazzo nobiliare, dal 13 settembre 1923 vincolato ai sensi della legge n. 364 del 20 giugno 1909, si adottò un criterio di restauro conservativo, con la rimozione, fin dove possibile, delle più recenti perfezioni, la restituzione dell'antica ariosità agli ambienti, compreso l'abbattimento della parete divisoria tra il vestibolo e il salone da ricevimenti al primo piano,³⁰ e l'inserimento di complementi d'arredo in stile settecentesco, che ridonassero all'insieme una «decorosa dignità».³¹

Non sorprende ritrovare tra i protagonisti di questa operazione, di poco successiva alla *Conférence internationale pour l'étude des méthodes scientifiques appliquées à l'examen et à la conservation des œuvres d'art* (Roma, 13-17 ottobre 1930) e alla *Carta del Restauro Italiana* del 1932, i soprintendenti Gino Fogolari e Ferdinando Forlati, quest'ultimo nel 1907 diplomatosi proprio alla Scuola per gli Ingegneri allora sita in Palazzo Cavalli, e, per l'Università, il rettore-archeologo Carlo Anti e il primo professore di Storia dell'Arte dell'ateneo patavino, Giuseppe Fiocco:³² impegnato da più di un decennio nel recupero dell'arte barocca veneta, Fiocco, di cui non restano testimonianze dirette in merito agli affreschi di Palazzo Cavalli, appare quale *deus ex machina* delle importanti operazioni, che si concretizzarono nella riscoperta di alcuni affreschi di Dorigny nel salone nobiliare, già scialbati da Manzoni.

Per ricostruire l'intera vicenda occorre partire dalla lettera che Fogolari trasmise ad Anti nel luglio 1933, ove gli ambienti del palazzo alle Porte Contarine venivano definiti «bellissimi e caratteristici».³³ Il soprintendente suggeriva una serie di interventi, tesi a fondere le esigenze funzionali con la ragione estetica: nell'atrio, deputato ad accogliere i visitatori e per il quale era già prevista la rimozione dei recenti tramezzi, così da ripristinare la configurazione originaria a T, proponeva pavimenti in terrazzo alla veneziana e fanali di ferro battuto «che mi pare decorerebbero bene codesto ingresso»; per le lacune degli affreschi, «far opera di completamento a tinte neutre». Di contro, nelle stanze rivolte a settentrione, attuali Sala della Caccia e Sala delle Storie Romane, che dovevano fungere da laboratori delle preparazioni geologiche e non sarebbero quindi state di pubblica frequentazione, rinunciare al restauro pittorico:

Possono essere tappezzate di nuovo, nascondendosi sotto la tappezzeria gli affreschi che sono vivaci e pregevoli, ma incompleti, ed esigerebbero che nulla, di armadi e scaffali, fosse addossato alle pareti. Basterà per tenerne ricordo far eseguire delle fotografie degli affreschi stessi.

Conservata pressoché integra anche negli anni di occupazione della Scuola per gli Ingegneri, già adibita ad ambiente espositivo della collezione di modelli di ponti voluta dallo stesso Pio Chicchi,³⁴ la Sala delle Storie Bibliche venne proposta quale ambiente di rappresentanza:

Affrescata con belle scene pastorali [...] andrebbe tenuta e aggiustata per bene mettendo tutto nel mezzo tavoli e vetrine, per lasciar libere le pareti affrescate fino a terra, dove non potrebbe stare che qualche cassone all'antica da servir, se si crede, da sedile. Quivi una parete sopra il camino è vuota e potrebbe essere ben ornata da uno specchio.³⁵

Di particolare complessità risultano quindi gli interventi sulla scala, che porta ai piani superiori: la precaria condizione della struttura, già rinforzata nei decenni precedenti, ne impose il completo rifacimento. Fogolari, reso

sensibile in parte anche dallo stesso Forlati sulla necessità di accogliere negli interventi di restauro le esigenze della vita moderna, nella citata lettera del 1933 approvava il rifacimento della struttura, invitando a documentare l'assetto originale mediante fotografie e a numerare «diligentemente» i singoli pezzi della balaustra barocca, con le sue sorprendenti colonnine animate da mascheroni e teste leonine e i puttini in pietra, che si rimbalzano gesti giocosi con quelli dipinti sulle pareti. Diverso destino spettava ai riquadri ad affresco con putti, decoranti i controsoffitti delle rampe: «Essendo tutti malamente rifatti, possono essere abbattuti senza rimpianto e, rimessa in essere la nuova scala, si potranno ripetere ad affresco le sole riquadrature ben mosse e macchiate a finti marmi, ma senza figure».³⁶

I lavori di demolizione della scala ebbero inizio solo nel luglio 1935: e nei due anni trascorsi qualcosa sembra essere cambiato. Fogolari tornava infatti in sopralluogo a Palazzo Cavalli, questa volta accompagnato da Forlati. Il giorno seguente scriveva ad Anti, chiedendo di poter trovare qualcuno che «senza troppo dispendio» procedesse «allo stacco di qualcuno dei centri in affresco meglio conservati con putti danzanti sotto il giro delle scale».³⁷ L'allievo di Venturi sembrava rimpiangere il primitivo *placet* alla dispersione di un patrimonio, che, pur compromesso dagli interventi di pulitura e di ritocco successivi, poteva aiutare a comprendere una stagione artistica: e viene naturale chiedersi quale sia stato il contributo di Forlati in questo cambio di prospettiva, tenuta da conto la sua matura sensibilità nei riguardi della conservazione delle molteplici componenti del monumento.³⁸

Nella sua, pur ossequiosa, risposta Anti non mancò di rilevare lo scarto rispetto alle richieste avanzate in fase preliminare, dichiarando altresì di aver fatto fotografare «tutti i freschi dello scalone»; si premurava comunque di fornire i mezzi necessari all'incarico della Soprintendenza per salvare almeno due degli unici tre riquadri sopravvissuti.³⁹ In realtà lo stacco coinvolse solo uno degli affreschi originali di Giacomo Parolini:⁴⁰ quello presente nel controsoffitto del pianerottolo del primo piano, con due putti intenti a giocare con una rondine, risulta infatti un rifacimento del più volte citato Manzoni, non è chiaro se rispettoso dell'iconografia originale.

Al riattacco dei due riquadri così fortuitamente salvati, nel novembre 1936 seguì la commessa al restauratore trevigiano Mario Botter del rifacimento dei cinque cieli con putti «conformi agli originali demoliti [...], ricavando il disegno dalle fotografie dei gruppi in origine ed imitando il colore dei due cieli salvati e ricollocati in opera».⁴¹ Coadiuvato dal trevigiano Gino Borsato, promessa dell'arte cristiana già impegnata nelle ricostruendo chiese della diocesi di Treviso colpite dalla Grande Guerra, Botter riprodusse gli affreschi seicenteschi con perfetta aderenza alle iconografie, salvo per il corredo di compassi, squadri, stadere, bilance a due bracci con martelli incrociati, che vennero completamente omessi nella nuova decorazione (figg. 11-12).⁴² Sensibile è anche lo scarto stilistico tra gli originali e le copie, caratterizzate da una linea più dura, incisiva, che costringe i colori entro confini marcati, di contro al più sfumato cromatismo di Parolini. L'apposizione di data e firma, che il restauratore integrò nei suoi interventi su opportuna richiesta di Anti,⁴³ è un elemento documentario ulteriore di una discrepanza percepibile in fondo anche mediante l'osservazione.

Ancora a Botter si lega quindi il citato recupero degli originali affreschi di Dorigny, che decorano la fascia superiore delle pareti del salone da ricevimento. Nella più volte ricordata lettera del 1933 Fogolari si era limitato a constatare la precaria condizione dei sei grandi riquadri mitologici realizzati dal maestro francese, per i quali non avanzava alcuna proposta d'intervento.⁴⁴ Nel preventivo datato 2 febbraio 1935 si apprende però che la direzione dei lavori aveva dato incarico a Botter di procedere con la loro pulitura, oltre che di rifare a nuovo il soffitto. Era quindi lo stesso restauratore a consigliare di conservare quello eseguito quarant'anni prima da Manzoni: «Se si ecce-

tua la parte centrale figurata, che potrebbe essere anche soltanto attenuata da una leggera velatura, si intona discretamente alle pareti».⁴⁵ Le operazioni di pulitura ebbero inizio nell'autunno successivo, e subito si interruppero:

All'inizio dei lavori di restauro alle pareti affrescate del salone del Palazzo ex Cavalli sede dell'Istituto di Geologia, vennero notate delle tracce di pittura originale sotto alle tinte delle cornici coeve al soffitto.

Praticati degli assaggi e lo scrostamento delle tinte apparvero sotto ad alcuni strati di latte di calce degli scudi ovali racchiusi da eleganti incorniciature a volute. Su fondo verde terra sono affrescate a monocromo delle coppie di putti evidentemente di mano del Dorigny, molto affini a quelle esistenti a Treviso nel Palazzo ex Dolfin a Porta Garibaldi. Inoltre vi sono altri putti isolati che fanno parte della decorazione. Buono è lo stato di conservazione dei primi essendo gli scudi scalpellati soltanto nella parte superiore in modo che soltanto qualche testa rimane intaccata, acefali invece sono i putti isolati, tranne uno.

Assai ne avvantaggia il complesso decorativo del salone nello scoprimento di tali putti ed ornati che oltre a mettere in evidenza la cornice originale d'architrave stringono di non poco la superficie del soffitto moderno.⁴⁶

Consultatosi con Fiocco, Anti autorizzò le spese per la pulitura dei monocromi, comprensiva di raschiatura delle tinte e del bianco di calce, ritocco a tempera degli originali e rifacimento delle parti scalpellate nella ricostruzione della mezza vetta del soffitto, con finale leggero strato di paraffina.⁴⁷ Ultimato il restauro (gennaio 1936), Botter segnalò come lo scoprimento degli affreschi avesse messo in evidenza l'infelice innesto del soffitto ottocentesco sulla decorazione originale: «La piccola cornice esistente per raccordo non è affatto sufficiente a dare una inquadratura alla grandiosa decorazione sottostante».⁴⁸ Nella proposta che seguiva, spiccatamente autoriale, si coglie tutta la familiarità del maestro trevigiano con Forlati e l'adesione alle istanze di un'ermeneutica del restauro, che parte dalla profonda e non mediata conoscenza dell'oggetto e impone all'operatore una piena assunzione di responsabilità nel determinare il corretto equilibrio tra rispetto filologico e funzionalità: Botter consigliava dunque la realizzazione di una nuova cornice a finte mensole in prospettiva, alta 70 centimetri, che fungesse da raccordo tra i monocromi di Dorigny e l'affresco di Manzoni. «Il Ch.mo Prof. Fiocco

11. Giacomo Parolini, riquadro con putti in gioco, affresco, Palazzo Cavalli, scalone, ultimo quarto del XVII secolo, abbattuto negli anni Trenta del Novecento. Fotografia storica s.i., Padova, Palazzo Cavalli, Museo di Geologia e Paleontologia, 1935 circa.

12. Mario Botter, riquadro con putti in gioco, affresco, Palazzo Cavalli, scalone, 1936-1937. Foto Federico Milanese.





13. L'angolo sud-ovest del salone: in evidenza i grandi monocromi di Louis Dorigny sullo zoccolo, ante 1704. Sulla fascia superiore sono riconoscibili gli affreschi, sempre di mano del maestro francese, *La Notte e il Tempo*, che decora la parete sud, e *Venere con amorini*, sul tratto meridionale della parete ovest; è invece in ombra *Ercole e Onfale*, sul tratto settentrionale della medesima parete. Nella fascia superiore si intravede la cornice tardo-ottocentesca, con cui Manzoni aveva ricoperto gli originali ovali monocromi con putti. Fotografia storica s.i., Padova, Biblioteca Centrale di Ingegneria, Album n. 33, R. *Scuola di Applicazione per gli Ingegneri in Padova. Fabbrica e Gabinetti*, ante 1908.

nella sua visita fatta giovedì», chiosava, «ha approvato il secondo cartone applicato sul posto, che io stesso ritengo il più adatto».⁴⁹

Un ulteriore punto di conflitto tra il rigore storico e le istanze della modernità si sarebbe dovuto creare in relazione alla fascia inferiore delle pareti, su cui corre un imponente zoccolo monocromo animato da figure michelangiolesche di ninfe e divinità fluviali, ancora opera di Dorigny. Ma la fruizione estetica fu in questo caso pesantemente sacrificata ai bisogni dell'Istituto, che qui insediò la sua biblioteca ricoprendo gli affreschi con pesanti librerie lignee ancorate al muro, senza che avesse luogo alcuna discussione sulla liceità dell'operazione: né presso l'Archivio della Soprintendenza né in quello di Ateneo si sono rinvenuti documenti che attestino una presa di posizione in merito a questo intervento. Solo il fortuito ritrovamento di un album fotografico presso l'attuale Biblioteca Centrale di Ingegneria, documentante la situazione pregressa,⁵⁰ ha portato alla conoscenza dei capolavori che si celano dietro le pareti lignee (fig. 13). Sarà ora compito dei progettisti del Museo della Natura e dell'Uomo, che inaugurerà qui nel 2022, trovare, in accordo con l'Università e la Soprintendenza, un nuovo equilibrio tra conservazione e funzione, che sia finalmente rispettoso del patrimonio lasciatoci dai nobili Cavalli.

Note

¹ Le prime testimonianze relative ad un interesse della famiglia Cavalli per l'area, in cui oggi sorge il palazzo – già privilegiata da altri patrizi veneziani per la prossimità del collegamento via acqua con la laguna, come ricorda G. Beltramini, *Fondali di vita all'antica e complessi di villa: la nuova residenza di campagna del Veneto del Cinquecento prima di Palladio*, in Id., *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, H. Burn, a cura di, catalogo della mostra (Vicenza, 5 marzo – 3 luglio 2005), Marsilio, Venezia 2005, pp. 268-

269 – risalgono alla metà del Cinquecento: l'*Indice d'Instrumenti*, ossia il catastico della famiglia datato alla fine del XVII secolo, registra infatti in data 20 luglio 1548 la «affrancazione del sig. Odo Quarto da Monopoli» dell'affitto di una «casetta con campo, ovvero guazzo in Padova in Contrà delle Ballotte», che ritornava al legittimo proprietario Antonio Mastellari, il quale, quattro anni dopo, ne cedeva la proprietà, insieme ad altre «quattro cassette» di muro, a Sigismondo Cavalli, secondogenito dell'allora Riforma-

tore allo Studio patavino Marino. Nel 1554 l'acquisto era perfezionato con l'aggiunta di altre due case «di legname» e il pagamento di 80 denari d'oro al livellario Oddo Quarto. Cfr. *Indice d'Instrumenti*, BIBLIOTECA MUSEO CORRER (d'ora in poi BMC), Ms. P.D. 693 C/III, c. 87r; ARCHIVIO DI STATO DI PADOVA (d'ora in poi ASPd), *Notarile, Notaio Giovanni Refatto*, b. 4084, c. 96r-97v. Gli atti di compravendita sono stati segnalati per la prima volta da R. Lamon, *Palazzo Cavalli*, in «Padova e il suo territorio», XXXIII, 192, marzo 2018, pp. 15-19; la studiosa non fa cenno però alla figura di Oddo Quarto, noto esponente degli spiritualisti, sul cui processo per eresia in relazione anche alla figura di Marino Cavalli cfr. C. Vasoli, *Civitas mundi. Studi sulla cultura del Cinquecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1996, pp. 139-189. Più in generale sul *kaiser* Cavalli si veda la voce di A. Olivieri, *Cavalli Marino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma 1979, vol. XXII, con ricca bibliografia e un'esauriente rassegna delle fonti archivistiche; sul figlio primogenito Id., *Cavalli Sigismondo*, *ibi*. Sulla zona delle Porte Contarine e in relazione all'importanza del complesso idraulico per l'economia urbana si vedano almeno P. Casetta, *Le Porte Contarine a Padova: il Mulino, le Gore, la Conca*, La Garangola, Padova 1999; E. Franzin, *La conca idraulica delle Porte Contarine e la navigazione fluviale*, in «Padova e il suo territorio», XIV, 79, giugno 1999, pp. 12-19; F. Benucci, *Padova e le sue acque: due casi di studio. Le Porte Contarine e il Portello: forma e identità urbana al crocevia della storia e delle arti*, Unipress, Padova 2001.

² «Io Marin di Cavalli, volendo in questa reformation di estimo dar in notte quello che mi atrovo in Padoa, dechiaro aver ut infra: quatro casette alli Rimitani acquistade da messer Antonio di Mastelari; item quartieri doi in circha con una casetta acquistadi da messer Zuanpaulo dai Relogii, qualli tuti sono in contrà di Rimittani nel borgo delle Ballotte, reduti in una mia casa da stacio per mio uso», ASPd, *Estimo 1518*, b. 78, c. 85. La polizza d'estimo presentata da Marino Cavalli data al 9 gennaio 1562. La casa di Padova è quindi ricordata anche nel testamento, redatto da Marino il 15 febbraio 1570 prima della partenza per Candia (ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA, d'ora in poi ASVe), *Notarile, Testamenti, Notaio Cesare Ziliol*, b. 1260, n. 760; pubblicato in T. Bertelè, a cura di, *Informatione dell'Offitio dell'Ambasciatore di Marino de' Cavalli il Vecchio MDL*, Leo S. Olschki, Firenze 1935, pp. 95-105.

³ È quanto si ricava dall'atto di spartizione dei beni tra gli eredi di Marino, i figli Sigismondo e Antonio e la nuora Donata Tron, vedova del prediletto secondogenito Giovanni, redatto dal notaio Marcantonio Cavanis. Cfr. ASVe, RACCOLTA STEFANI, *Archivio Genealogico*, 11, *Cavalli*, 4 gennaio 1577. La proprietà padovana spettò in sorte agli eredi di Giovanni e passò quindi a Marino il Giovane, sulla cui carriera diplomatica,

vivamente contrastata da Fra Paolo Sarpi, cfr. G. Benzoni, *Cavalli Marino*, in *Dizionario Biografico degli italiani* cit. Per un confronto dei caratteri architettonici del palazzo, anche nei suoi successivi ampliamenti e rifacimenti, con quelli di edifici residenziali coevi a Padova e nel Veneto, quale, per questa fase, Palazzo Grimani in Prato della Valle (dal 1561, progetto di Giovanni Antonio Rusconi, su cui cfr. *infra*, nota 27), oltre all'imprescindibile L. Puppi, F. Zuliani, a cura di, *Padova. Case e palazzi*, Neri Pozza, Vicenza 1977, si vedano i volumi della più recente collana Marsilio e Regione Veneto *Storia dell'architettura nel Veneto*: D. Battilotti, G. Beltramini, E. Demo, W. Panciera, a cura di, *Il Cinquecento*, Venezia 2016; A. Roca de Amicis, a cura di, *Il Seicento*, Venezia 2008; E. Kieven, S. Pasquali, a cura di, *Il Settecento*, Venezia 2012.

⁴ Nel già ricordato testamento del 1570 Marino aveva previsto che tutti i suoi discendenti potessero coabitare nel palazzo veneziano di San Vidal, di proprietà della famiglia Cavalli a partire dal 1569, «senza pagar fitto alcuno, ma solo contribuir alii concieri di essa e gravezze della terra». Morto Marino il Giovane senza eredi (6 ottobre 1611), la primogenitura passò al fratello Federico, noto mecenate dell'operista Francesco Cavalli, e quindi a Giovanni (1613-1682), avviato giovanissimo alla carriera politica (fu capitano di Vicenza, podestà e capitano di Rovigo, podestà di Verona e poi di Padova). Nell'inventario dei beni, compilato alla sua morte su richiesta della nuora Elisabetta Duodo, sposa del primogenito Federico, Giovanni risulta possessore di una casa a Padova «in contrà S. Tomio appresso le porte Contarini» dove «soleva habitar» (ASVe, *Giudici di Pettizion, Inventari*, b. 384/49, n. 59, 11 settembre 1682), sottoposta nel testamento del 21 aprile 1677 a vincolo di primogenitura maschile (ASVe, RACCOLTA STEFANI, *Archivio Genealogico*, 11, *Cavalli*, alla data, dove viene precisato l'obbligo per «essi tutti Primogeniti a conservarla senza alcuna benché minima diminuzione, non una; ma potendosi ancor d'augmentarla»). Su Giovanni cfr. la voce di G. Benzoni, *Cavalli Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli italiani* cit., e M.T. Pasqualini Canato, *Giovanni Cavalli Podestà e Capitano a Rovigo 1645-1647*, in Id., *Il potere nel sacro. I Rettori veneziani nella Rotonda di Rovigo (1621-1682)*, C. Boccato, a cura di, Minelliana, Rovigo 2001, vol. I, pp. 153-164. Sul palazzo veneziano dei Cavalli, G. Romanelli, *Tra gotico e neogotico. Palazzo Cavalli Franchetti*, Marsilio, Venezia 1998.

⁵ Si veda la scheda di D. Ton, *Palazzo Cavalli*, in V. Mancini, A. Tomezzoli, D. Ton, a cura di, *Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e Settecento*, Scripta Edizioni, Verona 2018, pp. 175-203, con relativi rimandi bibliografici. L'avvio degli interventi di ammodernamento e decorazione del palazzo si lega con probabilità al matrimonio di Federico e alla cospicua dote, che Elisabetta avrebbe dovuto portare alla sua nuova famiglia: il contratto di nozze,

datato 9 settembre 1673, parla di ben 40.000 ducati, ma la corrispondenza successiva tra i Cavalli e i Duodo testimonia come «A di primo giugno 1682» l'importo non risultasse ancora saldato (ASVE, RACCOLTA STEFANI, *Archivio Genealogico*, 11, *Cavalli*, alle date rispettive).

⁶ ASVE, *Giudici di Petizion, Inventari*, b. 427, n. 92. L'inventario fornisce una serie di informazioni di estremo interesse non solo sul patrimonio mobile del palazzo, ma anche relativamente alla configurazione degli ambienti a questa data: il salone da ricevimento, con pavimento in terrazzo, si presentava ancora nell'originaria forma a T, che, dopo la separazione ottocentesca dal vestibolo, verrà ripristinata solo nella prima metà del Novecento (cfr. *infra*); gli ambienti contigui risultano essere stati adibiti a camere da letto e da ricevimento, come le stanze del pianterreno, mentre l'attuale Sala della Caccia pare fosse destinata a tinello. Di particolare rilievo risultano poi le notizie fornite dal documento in merito alla scala a bovolo, cui si accede da quest'ultimo ambiente e che collega i tre piani dell'edificio: risulta infatti che desse accesso ad alcune strutture pensili con funzione di latrina, a uno stanzino ligneo affacciato sul giardino interno, poi abbattuto, e, a pochi gradini dal pianoterra, a un camerino inframurario posto tra il piano nobile e gli attuali bagni del pianterreno, un tempo anticucina del palazzo, il quale in una più dettagliata relazione redatta da Giovanni Maestri l'11 giugno 1838 in vista della cessione dell'immobile allo stato (cfr. *infra*), pare essere stato pavimentato a piastrelle, coperto da solaio e illuminato da una finestra a pavimento (ASPd, *Notarile, Notaio Gaetano Zabeo*, b. 11694, n. 16286). L'accesso all'ambiente venne murato a fine Ottocento, mentre la scala, scialbata a cavallo dei secoli, nel 1991 fu sottoposta a intervento di restauro, che riportò in luce le fasciature marmorizzate di contorno ai vani (ARCHIVIO SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGIA, BELLE ARTI E PAESAGGIO PER IL COMUNE DI VENEZIA E LAGUNA [d'ora in poi ASABAPVE], b. PD.1, prot. 1838, 12 aprile 1991), senza però che venisse rilevata la presenza del camerino, tuttora inaccessibile. Ancora da ricordare un altro *Inventario de' quadri, con pitture, mobili dipinti à oglio*, redatto dal pittore Zuanne Scopin il 12 marzo 1730 (sempre in ASVE, *Giudici di Petizion, Inventari*, b. 427, n. 92; pubblicato, con fraintendimento di data, da P.G. Molmenti, *Storia di Venezia nella vita privata: dalle origini alla caduta della Repubblica*, 1926-1929, Istituto Italiano, Bergamo 1929, vol. III, p. 423), nel quale erano segnalati i «cuoridoro» di Niccolò Bambini, che adornavano la stanza a nord-ovest del primo piano, dove l'artista aveva ritratto ad olio figure nude di dei, già dopo pochi anni dalla loro esecuzione ricoperte «affinché non fossero d'inciampo ad alcuno» (G.B. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni attorno ad esse, ed altre curiose notizie [...]*.

Parte prima, II ed., stamperia del Seminario, Padova 1776, pp. 335-336; si veda anche il catalogo delle opere del maestro veneziano curato da R. Radassao, *Niccolò Bambini "pittore pronto spedito et universale"*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 22, 1998, pp. 129-287, in part. p. 193); altre dieci tele dello stesso Bambini nel «camerin soler di mezzo» rappresentanti altrettante «favole»; un fregio mobile dipinto a olio e due sovrapporta figurati, attribuiti a Pietro Malombra, nella camera settentrionale; quindi, quadri di Veronese, Tintoretto, Palma il Vecchio, Pietro Liberi, Salvator Rosa e Sebastiano Manzoni nella cosiddetta «camera degli stucchi», a destra del vestibolo di accesso al salone. Non vengono invece citate nell'inventario le due porte dipinte a olio provenienti da Palazzo Cavalli e ora conservate ai Musei Civici di Padova, Palazzo Zuckermann, che recano un'attribuzione a Bambini, respinta però da Radassao (*Niccolò Bambini "pittore pronto spedito et universale"* cit., p. 186).

⁷ Cfr. E. Vecchiato, *Il Palazzo Cavalli a porte Contarini in Padova*, in «Atti e Memorie della R. Accademie di Scienze Lettere e Arti in Padova», X, 3, 1893-1894, pp. 217-231: l'autore dedica ampio spazio alla narrazione del celeberrimo omicidio di Vittoria Accoramboni, la vedova del Duca di Bracciano Paolo Giordano Orsini uccisa in Palazzo Cavalli la notte del 22 dicembre 1585. Come risultata dalla genealogia presente nel volume *Historiae Caballae Gentis* (BMC, Ms.P.D. 8) il citato Marino Antonio è figlio del cugino in terzo grado di Federico di Giovanni Cavalli: il pronipote Lunardo sarà l'ultimo discendente maschio della casata, mentre spetta al genere di questi, Niccolò Antonio Giustinian, la dispersione del patrimonio familiare.

⁸ ASPd, *Notarile*, b. 11694, n. 16286. Nella relazione di Maestri, allegata all'atto di compravendita tra gli eredi Bollani e l'Intendenza di Finanza, sono documentate le trasformazioni occorse nell'ultimo secolo, come la divisione del grande salone dal vestibolo di accesso e l'inserimento di una struttura ad alcova nella stanza a nord-est, rivolta verso l'Arena.

⁹ Si vedano le riproduzioni presenti in F. Fantini D'Onofrio, *La città di Padova nel suo Catasto storico (1815-1873)*, Canova Edizioni, Treviso 2012.

¹⁰ ARCHIVIO GENERALE DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA (d'ora in poi AGUPd), ARCHIVIO DELL'OTTOCENTO, 9B, *Carteggio del nuovo Palazzo della Scuola di Applicazione*, alla data.

¹¹ Prime informazioni sui progetti di rimodernamento e ampliamento del palazzo si trovano in P. Chicchi, *Il Palazzo ex-Contarini (già r. Dogana) e la R. Scuola di applicazione degli ingegneri. Promemoria e progetto di restauro*, Stab. Tip. Ditta L. Penada, Padova 1892; D. Donghi, *La Nuova Sede della Scuola di Applicazione per gli Ingegneri in Padova*, in «L'edilizia moderna: periodico mensile di architettura pratica e costruzione», IX, 9, 1900, pp. 68-72;

G. Tomasatti, *Notizie sui lavori edilizi universitari*, Tip. G.B. Randi, Padova 1908.

¹² La storia della scuola è stata ricostruita da M. Minesso, *Tecnici e modernizzazione nel Veneto. La scuola dell'Università di Padova e la professione dell'ingegnere*, Lint Editoriale, Trieste 1993, che ricorda anche le lunghe trattative tra l'Università, il Ministero, il Comune e la Camera di Commercio per la cessione del complesso Cavalli all'Ateneo, con opportuni rimandi ai documenti ufficiali e alla corrispondenza conservati presso l'Archivio Generale dell'Università e l'ARCHIVIO GENERALE DEL COMUNE DI PADOVA, presso il quale sono depositati anche i progetti di ampliamento e di sistemazione del fronte verso l'attuale Corso del Popolo (ATTI AMMINISTRATIVI PER CATEGORIE, b. 1, n. 21, b. 16, n. 33 e b. 294, f. 3, s.f. IV relativi al nuovo palazzo da costruirsi sul fronte meridionale; b. 2, n. 8, e b. 75, f. 2, s.f. II, circa la sistemazione del piazzale antistante la facciata principale).

¹³ Nel citato progetto di Chicchi era previsto l'abbattimento solo delle strutture poste sul versante orientale, ma le precarie condizioni anche di quelle fronteggianti le Porte Contarine ne consigliarono la demolizione. Si vennero così a realizzare due edifici con murature in laterizio con schemi di facciata simili, ma impianto e articolazioni in pianta rilevanti sostanziali differenze: il corpo di levante con sviluppo rettangolare, quello a ponente trapezoidale e più ampio, comprensivo di un piano interrato. Attualmente entrambi gli edifici presentano uno sviluppo su tre piani, dovuto agli interventi dell'ingegner Giulio Brunetta nel 1958 (corpo lungo Corso Garibaldi) e nel 1963-1966 (edificio sull'ormai ex Naviglio); fu inoltre aggiunto un nuovo corpo di fabbrica a sud-ovest del cortile interno, munito di scala e ascensore. I lavori sono ampiamente documentati dallo stesso Brunetta nella *Relazione a corredo del progetto di sistemazione degli Istituti di Mineralogia e Geologia*, s.i., Padova 1963; cfr. inoltre E. Tiberi, N. Bonvento, *Indagini conoscitive e analisi di vulnerabilità sismica del Complesso Cavalli*, tesi di laurea in Ingegneria Edile – Architettura, relatore professoressa M.R. Valluzzi, correlatori professori F. Michele, M. Munari, S. Zaggia, Università degli Studi di Padova, Padova a.a. 2013-2014.

¹⁴ AGUPd, ARCHIVIO DELL'OTTOCENTO, 9B, *Carteggio del nuovo Palazzo della Scuola di Applicazione*, alle date 23 e 30 aprile 1892, 4 luglio 1892.

¹⁵ Su Berchet, con Camillo Boito protagonista del dibattito sul restauro nella scena padovana della seconda metà dell'Ottocento, cfr. D. Lugato, *Federico Berchet tra ripristino e conservazione*, in G. Spengesi, a cura di, *Esperienze di storia dell'architettura e di restauro*, atti del XXI congresso di storia dell'architettura (Roma, 12-14 ottobre 1983), Treccani, Roma 1987, pp. 333-343; e il più recente G. Zucconi, *Il rifacimento del Fondaco dei Turchi nella Venezia del secondo Ottocento*, in «Territorio», n.s., 68, 2014, pp. 99-107, centrato sulla rico-

struzione del monumento veneziano; alcune note sull'attività di Berchet presso il Cantiere del Santo anche nel recente volume a cura di L. Bertazzo, F. Castellani, M.B. Gia e G. Zucconi, *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova tra Ottocento e Novecento*, atti del convegno (Padova, 22-24 maggio 2019), Centro Studi Antoniani, Padova 2020.

¹⁶ L. Ceccon, A. Caratti, *Padova, li 19 settembre 1892*, minuta, in ASABAPV, A.16, alla data. Cfr. inoltre F. Berchet, *Prima relazione annuale (1892-1893) dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto*, Stab. Tip. Fratelli Visentini, Venezia 1894. Una prima ricostruzione dei lavori dell'Ufficio in M. Mozzo, M. Visentin, a cura di, *Vicende di tutela in Friuli tra Otto e Novecento. Monumenti, oggetti d'arte e paesaggio*, Forum, Udine 2014, pp. 235-250; nello stesso volume si veda anche il contributo di A. Bristot, *L'Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e Laguna. Genesi e storia*, pp. 217-234.

¹⁷ Cfr. in particolare R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Electa, Milano 1981, vol. I, p. 333, p. 342. Anche Grossato notava la differente qualità degli affreschi della sala, che rivelerebbero «finezze cromatiche di gusto forse francese» (M. Checchi, L. Gaudenzio, L. Grossato, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Neri Pozza, Vicenza 1961, pp. 429-437, in part. p. 432); mentre Giulio Bresciani Alvarez confermava la presenza di un «artista di ben più alta levatura» (G. Bresciani Alvarez, *L'architettura civile del barocco a Padova* in Puppi, Zuliani, *Padova. Case e palazzi cit.*, pp. 141-179, in part. p. 171). Si noti che la parete meridionale dalla sala, con tre finte cornici in stucco a riquadrare le finestre e lo specchio centrale, è stata ampiamente rimaneggiata a cavallo tra Otto e Novecento, come notato anche da Maurizio Tagliapietra in occasione dei restauri del 1994 [M. Tagliapietra, *Relazione tecnica relativa all'intervento di restauro eseguito da novembre 1993 a giugno 1994*, in ARCHIVIO SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGIA BELLE ARTI E PAESAGGIO PER L'AREA METROPOLITANA DI VENEZIA E LE PROVINCE DI BELLUNO, PADOVA E TREVISO (d'ora in poi ASABPBEPdTv), Pd1, alla data].

¹⁸ Oltre al citato contributo di Ton, si veda V. Mancini, *Nota su Michele Primon frescante padovano del secondo Seicento*, in «Padova e il suo territorio», XXVI, 149, febbraio 2011, pp. 9-11. Ricordiamo che la prima attribuzione a Primon degli affreschi delle sale terrene di Palazzo Cavalli spetta a Francesca d'Arcais (*Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, Alfieri, Venezia 1978, pp. 31, 33, nota 22), ma con particolare riguardo alla Sala della Caccia, di cui notava le consonanze con gli affreschi di villa Contarini a Piazzola sul Brenta. L'intelligente confronto ha poi trovato conferma documentaria: nel citato inventario del 12 marzo 1730 gli affreschi dell'atrio sono detti di «mano di Primon» (ASVe, *Giudici di Petizion, Inventari*, b. 427,

n. 92; e Molmenti, *Storia di Venezia nella vita privata* cit., p. 423). In relazione alla particolare presenza del soggetto venatorio in un palazzo urbano, sito comunque in posizione limitrofa rispetto agli antichi confini della città, e riguardo alla diffusione del genere negli ambienti di villa contemporanei, cfr. ancora Ton, *Palazzo Cavalli* cit.; G. Pavanello, a cura di, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, Marsilio, Venezia 2010; E. Tacchetto, *Il mito di Arcadia in villa e nella pittura di paesaggio nel Settecento veneto*, tesi di laurea in storia dell'arte e conservazione dei beni artistici, relatore professoressa M. Frank, correlatore professore S. Marinelli, Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia a.a. 2013-2014.

¹⁹ Ceccon, Caratti, *Padova*, li 19 settembre 1892 cit.

²⁰ Si vedano anche gli interventi previsti per le facciate esterne, segnalati in R. Università di Padova, Provincia di Padova, Gabinetto di costruzioni, *Progetto di adattamento del Palazzo ex-Contarini ad uso della Scuola di Applicazione per gli Ingegneri*, annessa alla R. Università di Padova. Capitolato Speciale di Appalto, 31 dicembre 1893 (in AGUPD, ARCHIVIO DELL'OTTOCENTO, 9B, *Carteggio del nuovo Palazzo della Scuola di Applicazione*, alla data), e poi documentati nelle note spese relative ai lavori.

²¹ Ceccon, Caratti, *Padova*, li 19 settembre 1892 cit.

²² F. Martini, *Roma*, addì 2 febbraio 1893. Al signor direttore dell'Ufficio Regionale dei Monumenti Venezia, in ASABAPVE, A.16, alla data.

²³ P. Chicchi, *Padova*, li 9 agosto 1894. Ill. Sig. Rettore, in AGUPD, ARCHIVIO DELL'OTTOCENTO, 9B, *Carteggio del nuovo Palazzo della Scuola di Applicazione*, alla data.

²⁴ Sulla struttura, affidata a Benedetto Bachiglioni, cfr. la nota di spesa in AGUPD, ARCHIVIO DELL'OTTOCENTO, 9B, *Carteggio del nuovo Palazzo della Scuola di Applicazione*, 9 aprile 1895.

²⁵ Come documenta la nota di spesa del 31 agosto 1895 (*ibi*), Manzoni si occupò anche della pulizia (e del ritocco) degli affreschi dei vari ambienti, senza però lasciare traccia del suo intervento, come invece farà Botter (*infra*).

²⁶ La porta verrà murata nel 1966 in occasione dell'intervento di restauro alla sala condotto dai fratelli Ferruccio e Serafino Volpini (cfr. documentazione fotografica in ASABPBE-PdTv, Pd1, alla data). La presenza di numerosi «ritocchi a falso», segnalata nel 1995 da Maurizio Tagliapietra (*ibi*), è probabilmente da attribuire a questo stesso intervento.

²⁷ Manzoni, nota di spesa del 31 agosto 1895 cit. Non esistono testimonianze certe in merito al soggetto dell'affresco, che ricopriva la parete ovest nel tratto a sinistra dell'episodio di caccia con il falco: confrontando i lacerti rimasti e ancor più quelli visibili in fotografie d'epoca con le stampe di Gallè, che servirono da modello al pittore, è possibile ipotizzare si trattasse di una caccia al cervo. Sulla serie di 43 incisioni da disegni dello

Stradano, edita per la prima volta nel 1578, cfr. Philipp Galle, in *The new Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Sound & Vision Publishers, Rotterdam 2001, vol. III, pp. 244 sgg. I debiti di Primoni nei confronti delle tavole illustrate risaltano anche nella decorazione dell'atrio, in particolare osservando le scene relative ai miti di Atalanta e Ippomene, di Penteo e le Baccanti e di Giove, Io e Argo, palesemente derivate da Giovanni Antonio Rusconi, sulla cui attività di illustratore cfr. B. Guthmüller, *Nota su Giovanni Antonio Rusconi illustratore delle 'Trasformazioni' del Dolce*, in «Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca», Olschki, Firenze, vol. III, 2, 1983, pp. 771-779; A. Bedon, *Giovanni Antonio Rusconi: illustratore di Vitruvio, artista, ingegnere, architetto*, in G.A. Rusconi, *Della architettura* (appresso i Gioliti, Venetia 1590), rist. anast. Colpo di Fulmine/Centro internazionale di architettura Andrea Palladio, Verona/Venezia 1996, pp. IX-XXI; G. Capriotti, *Mito, magia e iconografia. I sortilegi di Medea nelle stampe di Giovanni Antonio Rusconi per le 'Trasformazioni' di Lodovico Dolce*, in «Il capitale culturale», VII, 2013, pp. 33-56.

²⁸ Oltre al citato contributo di Minesso, cfr. S. Zaggia, *Una sede per la Scuola d'Ingegneria: dai primi progetti all'edificio di Daniele Donghi*, in A. Giordano, S. Zaggia, a cura di, *Il Rilievo per la conoscenza: il complesso di Ingegneria di Daniele Donghi*, DUAR, Padova 2011, pp. 11-34.

²⁹ La documentazione relativa agli interventi è conservata in AGUPD, ARCHIVIO DEI CONSORZI, b. 13.22-13.24.

³⁰ Il varco venne quindi rinforzato mediante l'inserimento di due putrelle (AGUPD, ARCHIVIO DEI CONSORZI, b. 13.24, 6.1). Il rifacimento della decorazione in stucco seguì l'iconografia originaria, ma non venne prestata adeguata attenzione ai raffinati dettagli dell'originale, come testimoniano le fotografie fatte realizzate dal successore di Chicchi, Giordano Tomasatti, e conservate presso la Biblioteca Centrale di Ingegneria, Album n. 33, *R. Scuola di Applicazione per gli Ingegneri in Padova. Fabbrica e Gabinetti*.

³¹ G. Dal Piaz (all'epoca direttore dell'Istituto di Geologia), *Guida dell'Istituto e del Museo di Geologia e Paleontologia*, nuova edizione, Società Cooperativa Tipografica, Padova 1971, p. 34.

³² Sulla diade Anti-Fiocco, negli stessi anni impegnata anche nelle due campagne di costruzione e riammodernamento, rispettivamente, di Palazzo Liviano e di Palazzo Bo, cfr. M. Nezzo, a cura di, *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova 1933-1944*, Canova, Treviso 2008; I. Favaretto, F. Ghedini, P. Zanovello e E.M. Ciampini, a cura di, *Anti. Archeologia, archivi*, atti del convegno (Venezia, 14-16 settembre 2017), IVSLA, Venezia 2019.

³³ G. Fogolari, *Palazzo Cavalli sede dell'Istituto universitario di Geologia*, in ASABAPVE, A.16,

28 luglio 1933. Nella stessa busta si conserva la lettera trasmessa da Bruno Brunelli Bonetti in data 20 dicembre 1929, attraverso la quale l'I.R. Ispettore ai Monumenti e Scavi per i Distretti di Padova e Piove di Sacco portava all'attenzione della Soprintendenza l'avvio dei lavori presso Palazzo Cavalli, rilevando diversi elementi d'interesse, poi ripresi da Fogolari nella sua missiva ad Anti: «Volendosi introdurre i termosifoni si tolsero certe pareti di graticcio che avevano alterato in passato la disposizione delle stanze. Così apparve la forma originaria dell'ingresso terreno, dove si erano ricavati due sgabuzzini per i bidelli: e vennero così in luce, togliendosi anche la carta dalle pareti, gli affreschi che erano sottoposti alla carta. Delle due stanze ai fianchi dell'ingresso e verso la facciata, una, quella a destra, fu liberata pure dalla carta che era stesa sulle pareti, fortunatamente non aderente alle stesse, essendosi interposta una difesa di traversi di legno quando fu compiuto il brutto lavoro. E apparve così una ricca, se pur non molto pregevole, decorazione a fresco: vi sono raffigurate scene di caccia, un groviglio di cavalli e cacciatori, di cani. L'altra stanza, a sinistra dell'ingresso, ha le pareti ancora coperte dalla carta, e vi appaiono qua e là tracce [sic] di affresco. Nel complesso sono pitture tirate giù alla brava, ma che rendono fastosi gli ambienti: affreschi della fine del Seicento e del principio del Settecento. In quelle stanze terrene, come nelle altre al primo piano dove non apparvero affreschi, furono tolti i soffitti; e così sono venuti alla luce dei variatissimi soffitti "alla sansovina", con belli ed eleganti motivi decorativi. [...] (Il palazzo ha una bellissima scala barocca, che fu spesso riprodotta, e che dai lavori rimarrà intatta» (*ibi*, alla data).

³⁴ La collezione oggi conservata in armadi d'epoca presso il Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale, è stata digitalizzata e resa fruibile attraverso la piattaforma Phaidra all'url: <https://phaidra.cab.unipd.it/collections/modelli_ponti> (ultimo accesso 8 giugno 2020).

³⁵ Specchio poi effettivamente acquistato, come risulta dalle note di spesa. Nel complesso la Sala delle Storie Bibliche venne destinata a rappresentanza dell'Istituto di Geologia e a memoria dei suoi più insigni studiosi, come ricorda Dal Piaz nella sua citata *Guida*: «Un'apposita custodia a piano orizzontale contiene quei pochi cimeli e documenti relativi alla storia dell'Istituto Geologico e ai cultori di geologia delle Venezie, che fu possibile rintracciare presso antiquari o presso privati raccoglitori. [...] In un angolo è collocato infine un grosso ed artistico leggio che regge un album contenente ritratti e scritti d'occasione di geologi italiani e stranieri, che il 29 maggio 1902 venne offerto al professor Omboni in occasione del cinquantenario anniversario della laurea» (pp. 34-36). Si tratta della cosiddetta *Iconoteca dei Geologi*, oggi conservata presso la Biblioteca di

Geoscienze e consultabile su Phaidra all'url: <https://phaidra.cab.unipd.it/collections/iconoteca_geologi> (ultimo accesso 8 giugno 2020). Nella stessa occasione Stefania Etzerodt Omboni aveva donato all'Ateneo un ritratto del marito realizzato da Vittorio Corcos, di cui però Dal Piaz non dichiara la collocazione: il quadro è oggi conservato presso il Dipartimento di Geoscienze.

³⁶ Fogolari, *Palazzo Cavalli sede dell'Istituto universitario di Geologia* cit. Il ruolo di Forlati nei dibattiti sul restauro prima e dopo il secondo conflitto mondiale è ricostruito in S. Sorteni, a cura di, *Le stagioni dell'ingegnere Ferdinando Forlati: un protagonista del restauro nelle Venezie del Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2017; S. Di Resta, L. Scappin, E. Sorbo, a cura di, *Ferdinando Forlati: nella ricostruzione postbellica e nel restauro del Novecento: indagine sui materiali all'Archivio Progetti dell'Università IUAV di Venezia*, Archivio Progetti IUAV, Venezia 2018.

³⁷ G. Fogolari, *Padova. Palazzo Cavalli. Restauri*, in ASABAPVE, A.16, 8 febbraio 1936.

³⁸ Da chiedersi anche se vi sia stato un preventivo confronto tra il restauratore, incaricato dall'Università, e la Soprintendenza, di cui le carte non rendono conto. Già nel febbraio di quell'anno Mario Botter (su cui *infra*) aveva infatti segnalato ad Anti l'opportunità di eseguire degli assaggi per verificare se gli affreschi delle rampe fossero stati completamente rifatti o, come lui credeva, solo alterati da successivi restauri (cfr. M. Botter, *Preventivo per il restauro pittorico degli affreschi e ripristino dei soffitti del Palazzo Cavalli* (Istituto di Geologia della R. Università di Padova, in AGUPD, ARCHIVIO DEI CONSORZI, 13.23, 26 febbraio 1935).

³⁹ C. Anti, *Restauro dello Scalone del Palazzo Cavalli*, in ASABAPVE, A.16, 11 luglio 1935.

⁴⁰ Precisamente il riquadro con due putti aventi in mano una tavolozza con dei pennelli, che sovrasta la prima rampa di scale.

⁴¹ Ing. Capo Ciampi, *Istituto di Geologia – Affreschi*, in AGUPD, ARCHIVIO DEI CONSORZI, 13.23, 6 novembre 1936. Nella nota dei lavori, trasmessa dal restauratore in data 2 dicembre (*ibi*), Botter documenta di aver effettuato anche il lavaggio e la «vivificazione» delle pitture parietali dell'atrio e della Sala delle Storie Bibliche, e il fissaggio delle parti sollevate mediante chiodi di ottone e malta liquida.

⁴² L'intenzionale mancanza non viene segnalata nelle carte, ma risulta dal confronto con le fotografie realizzate in occasione del rifacimento della scala e conservate presso il Museo di Geologia e Paleontologia. Ringrazio la conservatrice Mariagabriella Fornasiero per avermi segnalato questi preziosi materiali.

⁴³ Evidentemente ripreso in tal senso, Botter chiariva ad Anti: «Circa l'osservazione sulla mancata datazione degli affreschi dei pannelli mi pregio comunicare che, come da ordine ricevuto, ciascun pannello è datato e firmato, in basso a sinistra, pitturato a fresco

e graffito. Volutamente ho cercato di evitare una esagerata appariscenza che avrebbe potuto essere interpretata come esibizionismo fuori di luogo e comunque non sarebbe stata intonata (per richiamare troppo l'attenzione) all'austerità dell'ambiente di importanza artistica. Tali diciture non possono però sfuggire all'osservatore attento» (*Istituto di Geologia*, AGUPD, ARCHIVIO DEI CONSORZI, 13.23, 15 maggio 1937).

⁴⁴ Fogolari aveva precisato: «Nel grande salone io non insisterei nel far ripulire gli affreschi del Dorigny, perché forse poco di meglio si otterrebbe» (Fogolari, *Palazzo Cavalli sede dell'Istituto universitario di Geologia* cit.). Più attenzione era invece riservata dal soprintendente al rifacimento dei pavimenti, per i quali proponeva la sostituzione con un terrazzo alla veneziana o verosia, «se si volesse tollerare la parte a riquadri in cotto, bisognerebbe però sempre togliere il parquet troppo dozzinale, da stanza d'albergo, per sostituirlo con un pavimento a grandi riquadri in legno listato».

⁴⁵ Botter, *Preventivo per il restauro pittorico degli affreschi e ripristino dei soffitti del Palazzo Cavalli* cit. I lavori di restauro alle pareti fecero però intervenire il soprintendente Forlati, che subito scrisse ad Anti ricordando di non aver dato alcun permesso in tal senso. Anti si scusò, fingendo un errore d'interpretazione e di aver inteso che «la pulitura degli affreschi nel salone al I° piano fosse una cosa pacifica» (C. Anti, *Restauro Palazzo Cavalli*, in ASABAPVE, A.16, 20 febbraio 1936). Invitato dal Rettore a «visitare i lavori eseguiti» (*ibi*), Forlati si recò sul posto già il giorno seguente: «Il restauro degli affreschi della grande

sala del Palazzo Cavalli è riuscito soddisfacente: solo con la precedente lettera si è voluto far presente l'obbligo che esiste da parte degli interessati di avvisare tempestivamente questo Ufficio all'inizio di un'opera che come questa riveste carattere d'arte come anche una certa importanza» (F. Forlati, *Padova. Palazzo Cavalli*, *ibi*, 22 febbraio 1936; non è certo un caso che l'aggettivo «soddisfacente» sostituisca nella revisione alla minuta l'originario «bene»). A Forlati spetterà anche la redazione del *Preventivo di spesa per la costruzione difese (antischegge) agli affreschi della Sala Superiore della Scuola di Geologia in Padova* (*ibi*, 13 aprile 1945). I danni causati dal conflitto agli affreschi di Palazzo Cavalli vengono quindi segnalati alla Soprintendenza dal Rettore Egidio Meneghetti il 24 giugno 1947 (*Palazzo Cavalli. Sala affrescata dal Dorigny*, in ASABAPVE, A.16, 24 giugno 1947). Una missiva firmata da Giulio Brunetta e datata 23 aprile 1951 testimonia come a quattro anni di distanza non fosse stato operato alcun intervento di consolidamento e restauro del soffitto rovinato (*ibi*, alla data).

⁴⁶ M. Botter, *Padova*, 28-XII-1935. Ill. Sig. Ingegnere Capo del Consorzio per la Sistemazione Edilizia, in AGUPD, ARCHIVIO DEI CONSORZI, 13.23, alla data.

⁴⁷ È quanto emerge dall'ordinativo indirizzato a Botter (*Istituto di Geologia (ex Palazzo Cavalli). Restauri pittorici*, *ibi*, 20 gennaio 1936).

⁴⁸ M. Botter, *Treviso*, 22 Gennaio 1936. Ill. Sig. Ingegnere Capo del Consorzio per la sistemazione edilizia della R. Università di Padova, *ibi*, alla data.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Il citato Album 33.

Summary

The paper reconstructs the history of Palazzo Cavalli in Padova, a baroque building whose magnificent decorative apparatus, already subject of studies, has been preserved almost intact until today. Thanks to unpublished archival documents, we reconstruct the different building works and the decorative campaigns over the two centuries, in which the palace was the Paduan residence of the noble Cavalli family. Then we devote a particular focus on the interventions of the last two centuries, when the building became public property, and clarify the transformations undergone by the palace to adapt it to the new demands of Padua University, which has been its perpetual usufructuary since the end of the nineteenth century. We highlight the role played, at first, by the newly established Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto and then by the Soprintendenza di Venezia to balance the reasons of modern functionality with those of cultural heritage conservation: both institutes operated in close dialogue with representatives of the University, at first more inclined to let prevail the didactic needs of the Regia Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri, settled in Palazzo Cavalli for thirty years; after World War I, during the works for the accommodation of the building to seat of the Institute and Museum of Geology, in favor of its ancient dignity restoration. From the correspondence between the superintendent Gino Fogolari, the restorer Mario Botter, the rector Carlo Anti, and Giuseppe Fiocco, first Padua University's Art History Professor, we can grasp the objectives and idiosyncrasies of an era, in which the predominant style arrangements only gradually give way to the museum's new display requirements.

Carlo Carrà, 1911-1913. *Simultaneità* e *Ritmi d'oggetti*: rimaneggiamenti e puntualizzazioni cronologiche

Niccolò D'Agati

La vicenda di *Simultaneità* e di *Ritmi d'oggetti* è esemplare della pratica, nota in letteratura, del rimaneggiamento delle proprie opere da parte di Carlo Carrà. I lavori scalati tra il 1910 ed il 1914 sono, da sempre, al centro di consistenti dubbi circa la loro effettiva datazione e la presenza di ridipinture,¹ si pensi, fra gli altri, a *I funerali dell'anarchico Galli*² o a *Le nuotatrici*.³ Queste riflessioni sono strettamente connesse all'evoluzione linguistica della ricerca carrariana e, soprattutto, al rapporto con le sperimentazioni cubiste tra 1911 e 1912: nodi critici particolarmente complessi quando si consideri che la discussione storiografica sulla datazione di *Simultaneità* – così come di *Ritmi d'oggetti* – si è fondata sulle evidenze stilistiche di un lavoro che presenta tratti linguistici frutto della ripresa pittorica dell'opera qui documentata. L'evidenza, mai rilevata prima, che *Simultaneità*, dipinto nel 1913, nella sua *facies* attuale è frutto di una parziale ridipintura avvenuta tra il 1916 e il 1926 e che *Ritmi d'oggetti*, esposto verosimilmente già alla fine del 1911, è stato anch'esso rimaneggiato nel tempo, dato non emerso neppure con il recente restauro, permette di disporre di nuovi punti fermi stilistici e cronologici all'interno di una bibliografia che, proprio attorno alle cronologie, è caratterizzata da molte incertezze. I casi di *Simultaneità* e di *Ritmi* sono significativi perché mostrano come l'indagine condotta sulle fonti, soprattutto iconografiche, permetta di ricavare dati nuovi e utili per documentare, laddove presenti, i rimaneggiamenti. Un utile strumento per la ricostruzione della storia delle opere è dato dai carteggi di Carrà ed è proprio una lettera del 14 luglio del 1913 che ha permesso di collocare in maniera certa la realizzazione di *Simultaneità* entro l'estate del 1913.⁴ Così Carrà descriveva ad Ardengo Soffici due suoi nuovi lavori che il pittore toscano visionava tramite le fotografie inviategli dall'amico.

Scriverti sulle qualità intrinseche della pittura in generale mi è difficile – parlarti dei valori pittorici dei miei lavori mi è impossibile. Tanto *per tentare di* accontentarti ti dirò che quello intitolato “*Simultaneità*” è dipinto a piena pasta su di una gamma generale di toni argento-madreperla-rosei. In questo dipinto ho voluto combattere in me la *tendenza al tenebrismo* come *necessità della ricerca di solidità*. Ho tentato di raggiungere nella costruzione coloristica la solidità di certi marmi chiari e di certi ossi *bianchi e ambrati*. L'unica nota azzurro violento si trova in alto sopra il braccio destro della donna e penetrante nella casa.

Sul colore di questo quadro trovo inutile dirti altro.

L'altro ricorda *forse i “ritmi d'oggetti”* che hai veduto a Roma.⁵

Le due opere erano, come ha ricostruito Domenico Guzzi, *Simultaneità*, nota come *Donna al balcone*, e *Donna+Bottiglia+Casa*, il primo datato al 1912 e il secondo esposto con certezza alla mostra di pittura futurista di Lacerba nel novembre del 1913 e, in seguito, andato disperso o distrutto.⁶

Il rimando al 1913 di *Simultaneità* non è univoco.⁷ Sebbene già Boccioni ponesse l'opera al 1913 in *Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico)*,⁸ nella prima metà del secolo si registra l'attestazione al 1912. Così l'opera è assegnata, per la prima volta, a quell'anno nella monografia carrariana alla Galleria Pesaro del 1926,⁹ in quella del Milione del 1935,¹⁰ nella pubblicazione di Longhi del 1937,¹¹ nel volume di Pacchioni del 1945,¹² negli *Archivi del*



1. Filippo Tommaso Marinetti all'Herbstsalon del 1913 posa davanti a *Simultaneità*, da «Der Welt Spiegel. Illustrierte Halb-Wochenschrift des Berliner Tageblatt», 84, 19 Oktober 1913, p. 3, Milano, collezione privata. © Carlo Carrà, by SIAE 2020.

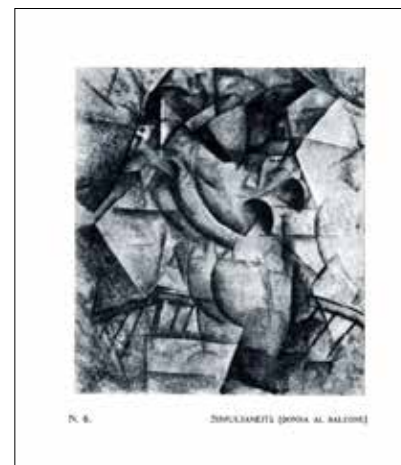
Futurismo del 1962¹³ e nel catalogo ragionato del 1967.¹⁴ La motivazione di questa datazione è che l'opera porta iscritto «C. CARRÀ 1912».

La considerazione della riproduzione del dipinto nel volume boccioniano del 1914 e delle ulteriori documentazioni visive storiche permette di rilevare un primo dato non emerso: sino al 1915 *Simultaneità* non presentava né firma né data, come confermano le immagini dell'allestimento dell'*Erster Deutscher Herbstsalon* di Berlino del 1913 (fig. 1) e della *Panama Pacific International Exposition* di San Francisco del 1915 (fig. 2).¹⁵

Simultaneità fu terminato nell'estate 1913: la sua prima menzione risale al 24 aprile di quell'anno quando Carrà informa Soffici di aver «trovato buona materia plastica in un nudo di donna architettato con solidità senza cadere per nulla nell'arcaico. Sono contento di questo mio lavoro che segna un bel salto per il mio temperamento».¹⁶ In quei giorni Papini aveva avuto modo di vedere il dipinto,¹⁷ ma la tela doveva essere ancora in lavorazione. Il 23 giugno 1913, infatti, è ancora Carrà a scrivere a Soffici di aver portato a far fotografare «due quadri ultimati», uno dei quali, nella già considerata lettera del 14 luglio 1913, viene chiamato *Simultaneità*.¹⁸ La corrispondenza con Papini conferma lo spostamento di data al 1913 come ipotizzato da Guzzi e Del Puppo: il 30 giugno il pittore scrive di avere appena mandato a Soffici due fotografie dei suoi «ultimi due lavori» e Papini, il 25 luglio, risponde di apprezzare particolarmente *Simultaneità* per la maggiore luminosità della tela.¹⁹



2. Gallery of the Futurists. Statue of Muscles in motion at Panama-Pacific International Exposition (particolare), 1915, stampa fotografica, mm 190×230, San Francisco History Center, San Francisco Public Library. © Carlo Carrà, by SIAE 2020.



3. Riproduzione di *Simultaneità*, 1917, da Mostra personale del pittore futurista Carlo Carrà (Milano, Galleria Paolo Chini, 18 dicembre - 10 gennaio 1918), Milano, Archivio Carlo Carrà. © Carlo Carrà, by SIAE 2020.

La prima occorrenza espositiva di *Simultaneità* è, come detto, l'*Erster Deutscher Herbstsalon* del 1913, tenutosi a Berlino dal 20 settembre al primo dicembre:²⁰ l'opera compare col titolo di *Simultanéité*.²¹ La seconda presenza del dipinto, segnalato in catalogo come *Simultaneità*, è alla mostra di Sprovieri a Roma e, in seguito, col titolo *Simultaneousness*, alla Doré Gallery di Londra nell'aprile del 1914.²² Nel 1915 l'opera è alla *Panama Pacific International Exposition* di San Francisco col titolo di *Simultaneousness*. La prima attestazione della variante di titolo *Simultaneità-Donna al Balcone* risale al 1917 nella monografica presso la galleria di Paolo Chini a Milano.²³ La fotografia dell'opera pubblicata in catalogo (fig. 3) non documenta alcuna modificazione della tela rispetto a quanto emerge dalle già considerate immagini degli allestimenti del 1913 e del 1915.

Quello delle riproduzioni del dipinto è un tema complesso. Come detto, Carrà, il 23 giugno 1913, scrive a Soffici di aver portato *Simultaneità* e *Donna+Bottiglia+Casa* a fotografare: da quella presa derivano le stampe che il pittore invia a Soffici e Papini e, come si cercherà di dimostrare, i cliché utilizzati nel biennio 1913-1914.

Il 12 ottobre del 1913, Carrà scrive a Papini in merito alla possibilità, già sperimentata nel negozio Bonomi a Milano, di vendere le fotografie delle opere futuriste alla mostra presso la Galleria Gonnelli. Il 14 ottobre, appoggiando il progetto, Papini esorta l'amico a inviare i materiali e il 16 ottobre Carrà comunica che a breve spedisce «le fotografie ordinate ormai a Ferrario». ²⁴ Lo studio Ferrario, nel quale lavoravano Achille Ferrario affiancato dal 1882 dal figlio Eugenio e sito a Milano in corso Venezia 66, è documentato sino al 1915. ²⁵ Eugenio, dopo la morte del padre nel 1914, cedette la sua azienda a Paolo Chini che vi subentrò, con nuova ragione sociale, nel 1916 mantenendo il nome «A. Ferrario» alla ditta. ²⁶

In occasione della mostra di Lacerba, di Carrà erano poste in vendita le fotografie di: *Funerali di un Anarchico*, *Sobbalzi di carrozzella*, *Sfasciamento di Carni*, *Ritmi d'oggetti*, *Galleria di Milano*, *La velocità scompone il cavallo*, *Simultaneità*, *Forza centrifuga*, *Autoritratto*, *Donna+Casa+Bottiglia*, *Espansione*, *La strada cammina*, *Figura tagliata da luce elettrica*, *Compenetrazione di piani*, *Trascendenze plastiche*. ²⁷ Si tratta di stampe di opere che in alcuni casi non erano più disponibili come *Funerali di un Anarchico* o *Sobbalzi di Carrozzella* ormai nella collezione Borchardt dal 1912. *Simultaneità* era stata inviata a Berlino il 28 agosto 1913, ²⁸ quindi la fotografia inviata a Papini non fu realizzata nell'ottobre: ai Ferrario furono ordinate stampe da lastre negative già esistenti, parte delle quali realizzate prima della metà del 1912.

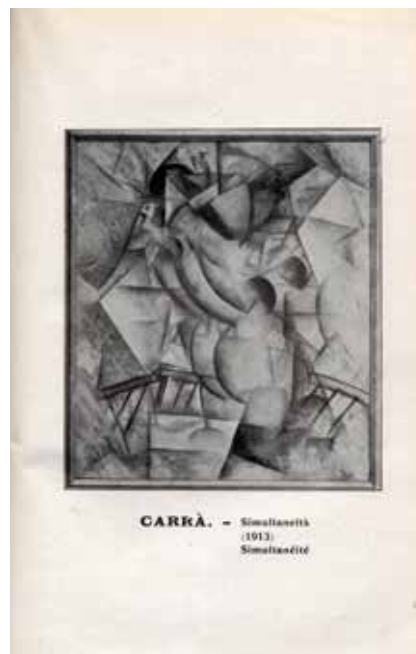
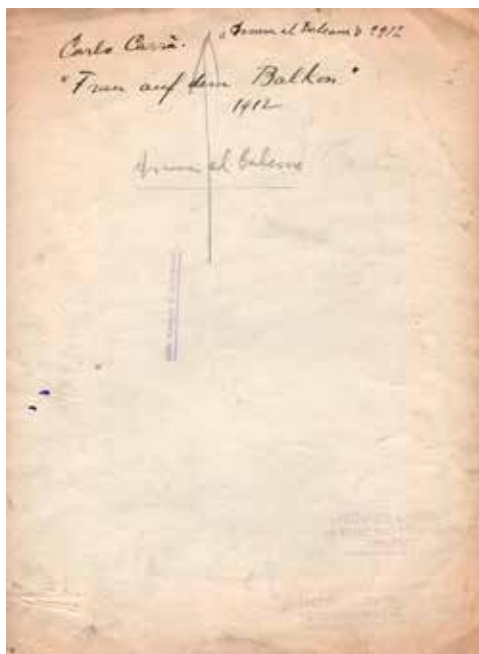
Nel Fondo Carrà al Mart di Rovereto si conserva una stampa del *Funerale dell'anarchico* timbrata a secco da Ferrario ²⁹ (Mart, Archivio del '900, Car. II. 2256) che risulta identica alla lastra negativa conservata presso l'Archivio Carrà di Milano: lo scatto fu realizzato prima del maggio 1912, quando l'opera fu venduta. ³⁰ Presso l'archivio milanese si conserva anche la lastra, sempre in negativo, di *Simultaneità* (fig. 4): l'opera appare nella cornice originale, senza data e firma. Si è riusciti a rintracciare una stampa, identica alla lastra, timbrata a secco «A. Ferrario» che permette di confermare l'attribuzione al fotografo del vetro (fig. 5). ³¹ L'ulteriore conferma della paternità di Ferrario della presa è data dal cliché zincografico utilizzato da Boccioni per illustrare *Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico)* (fig. 6). I cliché di questo volume furono realizzati partendo da fotografie di Ferrario tradotte in cliché zincografici dalla ditta La Zincografica di Milano. ³² Se il 28 agosto *Simultaneità* era in viaggio per Berlino, è conseguente che la fotografia del-



4. Achille Ferrario, lastra negativa di *Simultaneità*, 1913, Milano, Archivio Carlo Carrà. © Carlo Carrà, by SIAE 2020.

5. Eugenio Ferrario, stampa positiva su carta di *Simultaneità (recto/verso)*, ante 1916, mm 183×252, già collezione Giovanni Scheiwiller, Milano, collezione privata. © Carlo Carrà, by SIAE 2020.

6. Riproduzione di *Simultaneità*, 1914, da U. Boccioni, *Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico)*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1914, Milano, collezione privata. © Carlo Carrà, by SIAE 2020.



l'opera disponibile di Carrà per realizzare i cliché fosse quella derivata dalla lastra di Ferrario realizzata nella seduta anteriore al 23 giugno 1913, quando il pittore portò i quadri dal fotografo.

Il cliché di *Simultaneità* utilizzato per *Pittura Scultura Futuriste* venne, poi, adoperato da Soffici per le tavole di *Cubismo Futurismo e oltre*, edito anch'esso nel 1914.³³ Avviandosi a conclusione i lavori per il volume boccioniano, infatti, è lo stesso Boccioni, nel gennaio 1914, a scrivere a Soffici che, terminata la stampa del testo, avrebbe mandato i cliché.³⁴

La circolazione di questi materiali – prodotti costosi che non vengono realizzati *ex-novo* per ogni occasione editoriale – è documentata dalle lettere di Carrà, Boccioni, Soffici e Papini: il 19 novembre del 1913 Carrà scrive a Papini di avergli mandato i sei cliché necessari per la stampa del catalogo della mostra fiorentina di Lacerba e, nello stesso giorno, prega Soffici di raccomandarsi con Vallecchi di non smarrirli perché necessari per il testo di Boccioni.³⁵

Simultaneità risulta, ancora, pubblicata da Coquirot nel suo *Cubistes Futuristes Passéistes* del 1914 con il titolo di *Formes dynamiques du corps humain* (fig. 7):³⁶ sebbene dal cliché sia rifilata la cornice, l'immagine è identica alla presa di Ferrario e non è improbabile che derivi da una stampa di questa. Un'ulteriore riproduzione della tela è presente nel catalogo della Galleria Chini del 1917. Anche in questo caso il cliché sembra derivato dal riuso della lastra Ferrario, ma non è possibile assumerlo quale documento dello stato del dipinto al 1917: Paolo Chini, si è visto, nel 1916 aveva rilevato la ditta fotografica ed è probabile che, per realizzare il cliché, si servisse del materiale proveniente dall'archivio del fotografo o fornito da Carrà stesso.

L'ulteriore passaggio espositivo del 1926 alla Galleria Pesaro permette di fissare altri punti: presso il Fondo Carrà al Mart è conservata un'immagine dell'allestimento. La tela risulta firmata, ma non datata (fig. 8) ed è proprio con il 1926 che la datazione al 1912 è attestata anche dalla stampa.³⁷ Soccorrere, per definire i tempi dell'aggiunta della data, il passaggio dell'opera nel 1937 alla mostra, curata da Alberto Sartoris, *La pittura nella scuola moderna di Milano: Simultaneità* è riprodotta in catalogo ed è firmata e datata (fig. 9).³⁸ Così figura anche nella monografia di Pacchioni del 1945 nata a seguito della mostra del 1942 alla Pinacoteca di Brera e pubblicata – dopo la tribolata vicenda editoriale causata dalla distruzione nel 1943 di tutti i materiali nei bombardamenti che colpirono Milano – il 10 ottobre del 1945 da Esperia utilizzando gli zinchi realizzati da C.A. Valenti e dalle Officine cromolitografiche e Unione Zincografi.³⁹

La possibilità da parte di Carrà di intervenire in maniera continuata sulla tela è legata alle vicende collezionistiche dell'opera. *Simultaneità* fu sempre di proprietà Carrà sino all'acquisto da parte di Riccardo Jucker. Il momento in cui il dipinto entrò nella collezione milanese non è stato ancora chiarito:⁴⁰ dal catalogo di Pacchioni del 1945 si legge «6. Donna al balcone (Simultaneità) (1912) – olio su tela 133×147 – proprietà dell'Autore». ⁴¹ Nel 1950 la tela, esposta a Zurigo e Venezia, è segnata come *Privatbesitz* nel catalogo svizzero e come di collezione privata milanese in quello della Biennale.⁴² La ricostruzione dei passaggi espositivi del dipinto permette di circoscrivere in questa sede l'acquisizione tra il 1948 ed il 1949: in quell'anno l'opera è esposta a Milano nella mostra al circolo 'Le Grazie' di via Sant'Andrea dal 15 marzo al 20 aprile.⁴³ Il circolo era composto da esponenti del collezionismo e del commercio d'arte milanese, presidente ne era Remo Toninelli e fra i membri figurano, tra gli altri, Mattioli, Carrieri e i Ghiringhelli.⁴⁴ Di proprietà di Riccardo Jucker era esposta *Natura morta con la squadra: Simultaneità* è ancora, invece, segnata come «coll. dell'autore». Alla luce di questi elementi, è verosimile che l'opera entrasse nella collezione Jucker a seguito di questo passaggio espositivo.

Vi è un ulteriore aspetto, molto più importante, che emerge dal confronto tra

la lastra Ferrario del 1913, le fotografie degli allestimenti dal 1913 al 1926 e l'opera oggi nota (fig. 10): la tela è stata ridipinta.

Un primo intervento riguarda il quadrante destro superiore del dipinto: il casamento e l'ampia parte di tela al centro sono frutto di una ridipintura che ha obliterato l'arco di cerchio al di sopra del primo tetto e ha ridisegnato i volumi. La griglia lineare è il perno del nuovo intervento. Carrà riprende le profilature di quasi tutti i volumi, rettifica le linee – si veda il profilo superiore del volume posto a termine della linea verticale in alto che da bombato diventa retto – ne traccia di nuove, rende più evidente la compenetrazione dei piani, come si può vedere considerando il palazzetto con le tre piccole finestre nere – dalle quali vengono rimossi i tre trattini che le coronano – al di sotto del casamento più grande: l'intero volume è ridisegnato e rettificato così come è rimodulato il volume che vi si incunea. Ridipinti sono i dettagli della balconata che, alleggerita a livello volumetrico, assume una strutturazione più circolare grazie al cambiamento di inclinazione delle linee nella parte sinistra ed è ben visibile, nella pellicola pittorica, il residuo della precedente strutturazione. A destra della firma, nella porzione sottostante la forma sferica più scura – dove pure sono chiari ulteriori interventi – si nota il particolare di una porta: in effetti, osservando la lastra del 1913, si nota che si trattava di una casa ora cancellata con una sostanziale modifica del rapporto chiaroscurale e volumetrico della zona. La ridipintura non è un fatto di poco conto: alcune forme non esistevano prima del nuovo intervento. È il caso del triangolo che si trova a destra del dorso della figura che nell'opera del 1913 non era presente se non come differente porzione tonale e che qui risulta staccato da un netto e preciso contorno nero. Così è per le due forme geometriche più scure a destra di questo che appaiono unite da una trama lineare che profila i volumi. Il confronto delle immagini permette di evidenziare un numero sostanzioso di questi interventi che puntano a evidenziare i piani e a raggiungere un maggior nitore compositivo e disegnativo: nella parte destra dell'opera le linee orizzontali che si dipartono dal centro sono ripassate e allungate, così come, in basso, sono frutto del nuovo intervento i tre angoli retti che promanano dalla coscia o la linea orizzontale che definisce il gluteo sinistro della donna.

Già Ragghianti, considerando il dipinto, in un inciso scriveva: «*donna al balcone* datata 1912 ma certamente rielaborata anche con citazioni neoprimitive intorno al 1916». ⁴⁵ Sebbene lo storico non argomentasse l'ipotesi, che non ha trovato seguito negli studi successivi, le fotografie documentano l'intervento: complesso è definirne la cronologia. I termini certi, *ab quo* e *ante quem*, documentati dalle immagini, sono il 1915 ed il 1926: che si possa trattare di un rimaneggiamento databile al 1916 non è, invece, certo.

Rimanendo nel perimetro della Galleria Chini al 1917 vi è un'opera che si collega a *Simultaneità*. Come ha evidenziato Baldacci, Carrà nel disporre la monografica pone l'accento sulla continuità della propria ricerca, pur nella differenza dei linguaggi, attorno ad alcuni nuclei iconografici: il cavaliere, con *La velocità scompone il cavaliere* del 1913 e *Il cavaliere dello spirito occidentale* del 1917, e il nudo femminile con *Simultaneità* del 1913, lo studio *Forme di donna* del 1914 – disegno questo già ritenuto uno studio per *Simultaneità* ⁴⁶ – e, infine, la *Penelope* del 1917 il cui rapporto con *Simultaneità* e la matrice futurista è stato evidenziato. ⁴⁷ *Penelope*, in cui confluiscono rigori «tutti geometria e metafisica», ⁴⁸ è datato al 1917 e costituisce un controcanto visivo alla tela del 1913. Il dipinto fu rivisto a stretto giro dal pittore: la prima versione della tela è documentata da una lastra dell'Archivio Carrà. ⁴⁹ Le parole che Margherita Sarfatti scrive a proposito di *Penelope* «un'ossatura di vimini, un'intelaiatura di ferro» sembrano indicare che la versione attuale della tela sia quella esposta nel 1917 giacché solo qui si vede l'intelaiatura metallica che costruisce il viso e il vimini potrebbe alludere alla legnosa materia che descrive la treccia. ⁵⁰



7. Riproduzione di *Simultaneità*, 1914, da G. Coquiot, *Cubistes Futuristes Passésistes. Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture*, Librairie Ollendorff, Paris 1914, Milano, collezione privata. © Carlo Carrà, by SIAE 2020.



8. Mario Castagneri, *Esposizione personale*, Galleria Pesaro, Milano febbraio 1926 (particolare), 1926, stampa fotografica, mm 170×228, Mart, Archivio del '900, Fondo Carrà. Car. II. 2215. © Carlo Carrà, by SIAE 2020.

Entrambe le versioni di *Penelope*, al netto dei cambiamenti iconografici, al ridimensionamento della figura e di altri elementi spaziali, mostrano elementi che si ritrovano nell'intervento su *Simultaneità*: il nitore geometrico, il longhiano «trovar la regola e l'appiombo»,⁵¹ le forme «rigide come formule in un teorema» e la «fissità maniaca» rilevate dalla Sarfatti dinanzi a tele come *Penelope* o *Il cavaliere dello spirito occidentale*, ritornano nella revisione di *Simultaneità* già orientata verso quella costruzione 'architettata', di cromatica 'solidità marmorea', concepita «con solidità senza cadere per nulla nell'arcaico». Se si considera la prima redazione di *Simultaneità*, anche a fronte di opere dello stesso momento come *Donna+Bottiglia+Casa*, pur rispondente alla medesima logica di una, come scrive Carrà stesso, «enarmonia di piani, di toni e di colori», emerge nella tela una tendenza verso forme più costruite rispetto a quelle 'scostruite'⁵² dell'ovale.

Sono significative, in tal senso, le note critiche in merito a *Simultaneità*: Joshua Taylor poneva l'opera quale punto di arrivo di una ricerca linguistica fondata su un 'ordine', coesistenza di azione e solidità plastica, in opposizione agli esiti picassiani, che già annunciava l'interesse «for the heroic poise and ageless quiet that he was beginning to admire once more in the work of Giotto and the fifteenth-century painters».⁵³ Lo studioso, nella sua lettura, si rifaceva a quanto Carrà stesso, nel marzo del 1913, aveva scritto in merito alla *variatio* angolare e lineare nel suo articolo su «Lacerba»⁵⁴ che, se letto in contiguità con quanto l'artista scrisse a Soffici in merito a *Simultaneità* il 24 aprile, evidenzia significative tangenze. La tela è la traduzione visiva di un'espansione dei piani plastici nello spazio restituita secondo una «costruzione complicata di forme ritmiche con forme aritmiche» in cui, sui neutrali e statici *cantus firmi* delle ortogonali, si innestano l'angolo acuto – «volontà e forza penetrativa» – e l'angolo ottuso – «l'oscillare e il diminuire di questa volontà e di questa forza» – con linea curva a 'funzione intermedia'. Elda Fezzi considerando l'opera scriveva di un lavoro i cui caratteri collimavano con «le appassionate lucidità delle 'favole metafisiche'»: ⁵⁵ lucidità che è frutto dell'intervento che Carrà realizza dopo il 1915.

Il rimaneggiamento, quindi, si potrebbe leggere come un vero e proprio ammodernamento stilistico di *Simultaneità* nell'accentuazione di quegli elementi linguistici che, presenti già nella stesura del 1913, riuscivano atualizzabili e, soprattutto, leggibili come elementi di una continuità in relazione alla nuova ricerca metafisica. Il dipinto, in maniera significativa, non condivise la stessa sorte di altre opere, non vendute e ancora nella disponibilità dell'artista, risalenti al 1913 – si pensi a *Trascendenze plastiche* e *Donna+Bottiglia+Casa* – esposte da Chini, ma distrutte dopo il 1917. Non solo: *Simultaneità* rimane quale costante futurista in occasione di alcune monografiche dedicate al pittore. Non solo è riesposta alla Galleria Pesaro nel 1926, ma in occasione della personale del 1935-1936 presso la Galleria il Milione è *Simultaneità* a rappresentare, da sola, la produzione futurista di Carrà.⁵⁶

In conclusione, *Simultaneità* nella sua versione attuale non risponde all'originaria strutturazione iconografica e linguistica del 1913, ma è frutto di un sostanzioso rimaneggiamento pittorico avvenuto tra il 1916 e il 1926 e tanto la firma quanto la data furono aggiunte in momenti successivi: entro il 1926 la prima ed entro il 1937 la seconda.

Sulla *vexata quaestio* delle datazioni si innerva, in letteratura, una riflessione che riguarda più da vicino i linguaggi. Guzzi, proprio in relazione a *Simultaneità*, rilevava come il 1912 fosse prematuro per «l'impronta sinteticamente 'cubista'» dell'opera.⁵⁷ Questo punto di snodo stilistico ha suscitato perplessità in letteratura in merito alla datazione di diverse opere scalate tra il 1911 e il 1913: di almeno un lavoro futurista, come il *Ritratto di Marinetti*, sono noti i rifacimenti e i diversi stadi. Il nodo critico risiede attorno all'assimilazione di elementi cubisti: di norma, laddove le opere presentano accenti cubisteggianti, si è optato per una post-datazione dei lavori al 1912 ritenendo che,

anche a fronte del primo viaggio parigino dell'autunno del 1911, determinati caratteri cubisti non fossero compatibili con datazioni iscritte al 1911. Esempio, in tal senso, è *Ritmi d'oggetti* al centro, sin dagli anni Cinquanta, di una revisione cronologica avanzata dalle pagine di «Critica d'Arte» da Elda Fezzi che, contestando la datazione iscritta al 1911, rimandava il dipinto all'anno successivo.⁵⁸ Conveniva Ragghianti che, sempre in *Bologna cruciale* e in contrasto con gli *Archivi del Futurismo*⁵⁹ e il Catalogo Ragionato (CC 7/11), scriveva di «*Ritmi di oggetti* impossibilmente attribuiti al 1911»; Marianne W. Martin ed Enrico Crispolti riconoscevano come successiva la firma e la data apposta ribadendo una datazione alla seconda metà del 1912.⁶⁰ Da ultimo, è stata proposta una datazione al 1911-1912.⁶¹

Il «C. CARRÀ '911» apposto sul dipinto è successivo, come non coeve sono la firma e la data apposte su *Simultaneità*.⁶² Lo scarto di cronologia tra firma e data e realizzazione dell'opera emerge chiaro quando si consideri che molte opere impegnative del 1912-1913 non sono firmate o datate: non lo è *La Galleria di Milano* né, per quanto documentato dalle riproduzioni e dalle lastre d'archivio, opere disperse come *Donna+bottiglia+casa*, *Forze centrifughe*, *Trascendenze plastiche*, *La strada cammina*, e, non ultima, la stessa *Simultaneità*. La prima attestazione di *Ritmi d'oggetti* risale alla mostra romana del febbraio 1913, seguita, tra il maggio e il giugno, dall'esposizione di Rotterdam che



9. *Donna al balcone (simultaneità)* – 1912, da A. Sartoris, *La pittura nella scuola moderna di Milano*, stampato a cura dell'Azienda autonoma di soggiorno e Turismo di Como, Como 1937, p. 19, Mart, Archivio del '900, Biblioteca del Mart. © Carlo Carrà, by SIAE 2020.



10. Carlo Carrà, *Simultaneità*, 1912-1913/1926, olio su tela, cm 147×133, collezione privata. © Carlo Carrà, by SIAE 2020.

inaugurava la stagione della 'seconda serie' di opere futuriste.⁶³ Successivamente l'opera fu esposta a Firenze,⁶⁴ tra il novembre 1913 e il gennaio 1914, e qui acquistata, molto probabilmente, da Fernando Agnoletti⁶⁵ nella cui collezione è documentata sino al 1937⁶⁶ prima di transitare, avanti il 1942, tramite la mediazione della Galleria Barbaroux, nella *Collezione della Lanterna*,⁶⁷ pseudonimo utilizzato dal collezionista Emilio Jesi a causa delle leggi razziali.

L'ingresso in collezione privata della tela spiega la scomparsa del dipinto dal circuito delle mostre futuriste successive al gennaio 1914. È dal 1937 che si ritrova, nella monografia di Longhi, l'attestazione al 1912 per la tela. È cosa nota quanto le datazioni longhiane, e quelle derivate di Pacchioni, siano problematiche e non è facile, sebbene Rosci lo ritenesse altamente probabile, stabilire se si tratti di indicazioni di Carrà stesso volte alla metodica 'retrodatazione funzionale' della propria attività.⁶⁸ Se, di norma, Pacchioni riporta le datazioni di Longhi, nel caso di *Ritmi* rigetta il 1912 e anticipa la data al 1911.

Il confronto tra l'attuale *facies* della tela e quanto le fotografie storiche di *Ritmi di oggetti* documentano lascia emergere nuovi elementi: la firma e la data non erano in origine presenti ed è leggibile un intervento di ripresa pittorica. Sebbene nessun catalogo di epoca futurista porti un'immagine di *Ritmi*, questo è riprodotto su «La Voce» nell'articolo di Longhi del 10 aprile 1913⁶⁹ e il cliché utilizzato fu fornito da Prezzolini come si evince dalla lettera del 30 marzo a Soffici.⁷⁰ L'immagine pubblicata (fig. 11) risponde, perfettamente, alla lastra negativa conservata presso l'Archivio Carrà di Milano (fig. 12): presso il Fondo Carrà del Mart si conserva una stampa positiva (Mart, Archivio del '900, Fondo Carrà, Car. II. 2255), derivata chiaramente dal vetro e un'ulteriore positiva (fig. 13a-b), proveniente ancora una volta dalla fototeca di Giovanni Scheiwiller, che confermano la paternità Ferrario sia della lastra che della stampa.⁷¹

Il confronto tra il dipinto (fig. 14) e le riproduzioni rende palese un ritocco pittorico non particolarmente esteso, ma evidente in taluni dettagli: nella parte destra della bottiglia di seltz appaiono mutati i rapporti chiaroscurali, la tratteggiatura lungo il bordo superiore sinistro viene obliterata, come accade in altri punti. Emergono la ridipintura di una porzione triangolare al di sotto del mezzo vaso azzurro visibile anche nello spessore pittorico dalla sovrapposizione del grigio sulla traccia arancione, la ridipintura di una porzione al di sotto del coccio di piatto al centro della tela e, proprio al di sopra della data, la ridefinizione cromatica della forma appuntita dove è evidente la sovrapposizione di una spessa mano di bianco su una precedente stesura pittorica. Anche in corrispondenza della forma a U a destra del numero 2 si nota un ritocco della porzione destra con l'obliterazione di una porzione scura: il confronto non permette di comprendere se il terzo elemento rosso verticale fosse già presente.

Si tratta di interventi puntuali che non intaccano l'originaria articolazione della tela, ma sono indubbia traccia di un rimaneggiamento: è difficile dire se alcune finiture biaccose, anche in rapporto all'ingente spessore della pellicola pittorica, siano frutto del ritocco. Il risultato della riflettografia⁷² (fig. 14) è poco leggibile a causa della matericità della pellicola pittorica ed evidenzia solo la trasparenza di alcuni tratti condotti con un colore bruno meno corposo come accade anche per la *Galleria di Milano*. Con questo dipinto *Ritmi* condivide la problematica cronologia: la datazione di *Galleria*, come ha rilevato Fergonzi, rimane di difficile precisazione tra il febbraio 1912 e il febbraio del 1913.⁷³

L'evidente influsso di matrice cubista in *Ritmi* è, come detto, all'origine dei dubbi sulla pertinenza al 1911 del lavoro. Un'opera come *La donna e l'assenzio* (CC 4/11), conclusa prima dell'esposizione parigina del febbraio 1912 e anteriore al viaggio a Parigi di quell'anno, mostra, tuttavia, una scaltrita conoscenza dei moduli picassiani⁷⁴ ed è ricondotta, sebbene non sia datata,

al 1911. Non va tralasciato che, per il 1911, non si conosce l'aspetto di un lavoro come *La via dei balconi* (CC 11/11) confluito nel 1912 nella collezione Borchardt e da allora disperso.⁷⁵ Questo dipinto fa parte di un nucleo di opere esposte da Carrà a Milano all'Esposizione Intima della Famiglia Artistica nel dicembre del 1911⁷⁶ ed è, si crede, identificabile nella tela segnalata come *Una strada*⁷⁷ o come «una fila di *Casa a poggiuoli* viste forse da un ubbriaco».⁷⁸ Pio De Flaviis,⁷⁹ riportando più o meno fedelmente le spiegazioni avute da Carrà stesso, fornisce una utile descrizione:

– Si capisce. Ecco una strada: delle case altissime, dei balconi sorrisi da un sole di primavera...

– Scusi, ma è una strada durante un terremoto?

– Niente affatto: quelle facciate sono a 'zig zag' per dare allo spettatore la sensazione dell'altezza. Entrando in una strada lunga, delle case alte, non prova lei un senso di smarrimento? Non le sembra che tutto sta per crollarle intorno?⁸⁰

I Futuristi all'Intima del 1911 presentavano i frutti di un dialogo con il contesto francese:⁸¹ Boccioni vi esponeva *La Risata* e *La strada entra nella casa*, ma era soprattutto Carrà a portare lavori che attiravano gli strali, o gli entusiasmi, dei commentatori.⁸² È un altro dipinto, insieme a *La via dei balconi*, che viene indicato da Margherita Sarfatti come di difficile lettura:

in quanto a Carlo Carrà, se non ci avesse soccorso la gentile e autorevole opera interpretativa d'uno dei suoi compagni di fede, confessiamo candidamente che saremmo ancora a chiederci che mai significhino quei pezzi di colore armoniosi e piacevoli, ma senza nessuna approssimazione di forme conosciute che sono i suoi quadri. Ci hanno detto che l'uno rappresenta una *Natura morta* di vetri e porcellane; e l'altro una fila di *Casa a poggiuoli*, viste forse da un ubbriaco.⁸³

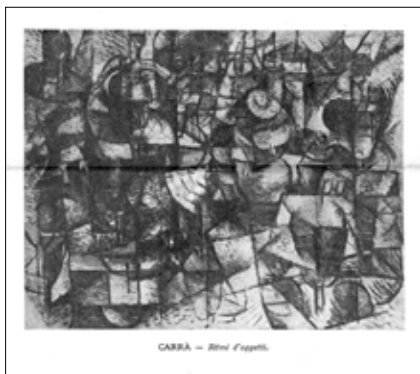
La *Natura morta* di vetri e porcellane è ulteriormente descritta De Flaviis:

– Vuole spiegarmi le sue tele?

– i miei quadri? Semplicissimi. Ecco uno spigolo di tavola: io vi vedo sopra una bottiglia di acqua 'selz', un gatto che fugge, dei bicchieri che cadono, delle tazze che si frantumano... Non le vede lei?⁸⁴

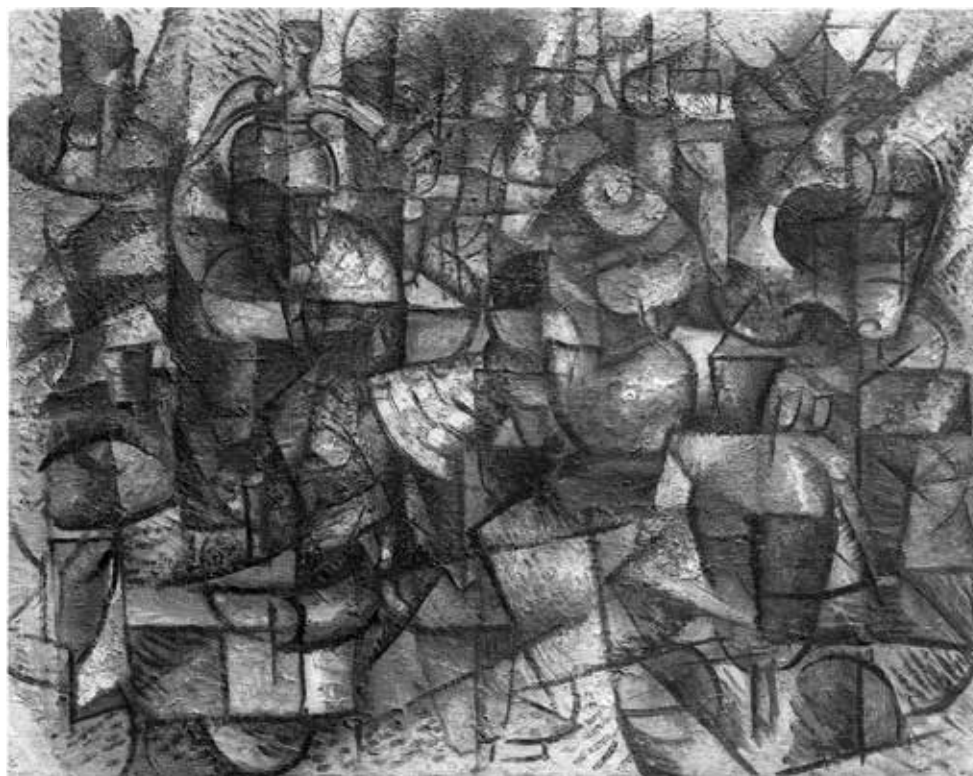
L'aderenza iconografica di una 'bottiglia di selz', 'vetri e porcellane', 'bicchieri che cadono', 'tazze che si frantumano' – sebbene non sia agevole riconoscere un 'gatto che scappa' – rimanda a *Ritmi d'oggetti*.⁸⁵ Carrà ne *La mia vita* – testo da considerare con cautela per le indicazioni cronologiche – scrive che durante il viaggio parigino nell'autunno del 1911 aveva conosciuto la pittura cubista, sia per contatti diretti con Picasso e Braque, che tramite il Salon d'Automne, e che «tornato [...] a Milano con Boccioni, infervorato di nuovo coraggio, mi rimisi al lavoro, conducendo innanzi le tele che avevo iniziato prima del viaggio parigino e improntandone altre».⁸⁶ La *Natura morta* di vetri e porcellane e *Casa a poggiuoli*, sicuramente esposta alla rassegna del dicembre 1911, potrebbero costituire una prima risposta alle sollecitazioni parigine: si crede, pertanto, che *Natura morta*, non altrimenti documentata se non dalle recensioni citate, sia da identificare quale prima redazione di *Ritmi* e che siano da riconsiderare i modi e i tempi della riflessione sul Cubismo di Carrà senza enfatizzare, oltre il dovuto, il 1912 come *annus mirabilis* e metro per l'avanzamento di post-datazioni.

Che l'autore sia intervenuto sulla tela è documentato dalle differenze tra la lastra Ferrario e la versione attuale dell'opera. I ritocchi e la loro esatta cronologia rimangono difficili, in mancanza di ulteriori dati esterni, da collocare con sicurezza, né le recenti indagini diagnostiche condotte sul dipinto permettono di avanzare ipotesi più specifiche sulla datazione degli interventi: fino al 1942 non si sono rintracciati passaggi espositivi della tela.



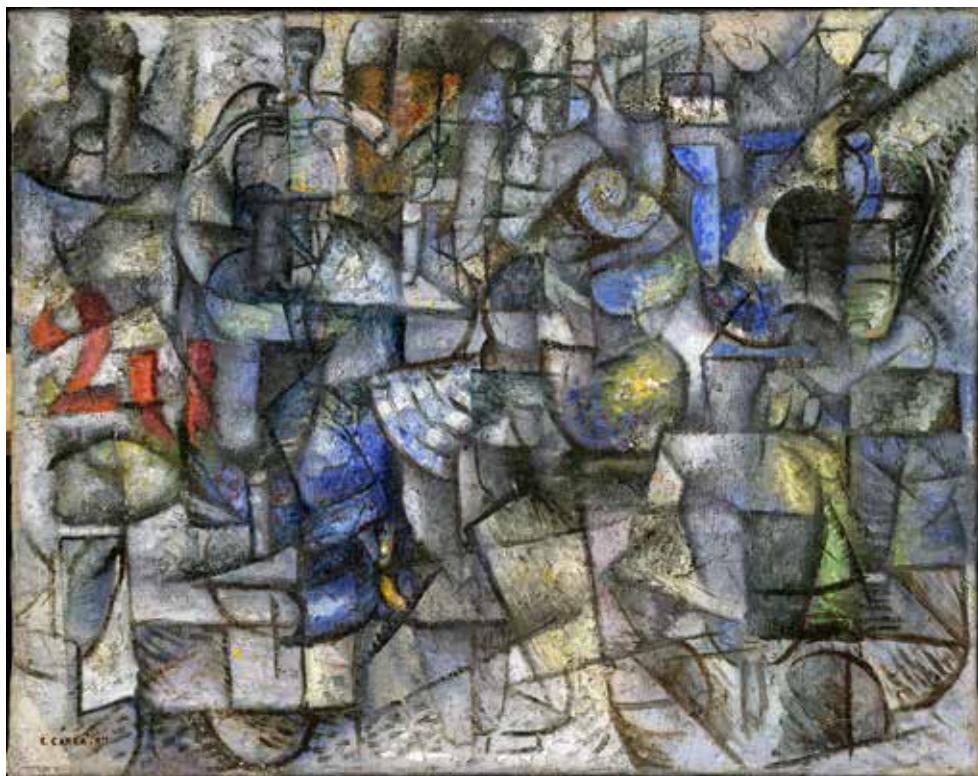
11. Carrà – *Ritmi d'oggetti*, da R. Longhi, *I pittori futuristi*, in «La Voce», V, 15, 10 aprile 1913, p. 1052, Milano, Libreria Antiquaria Pontremoli. © Carlo Carrà, by SIAE 2020.

12. Achille Ferrario, lastra negativa di *Ritmi d'oggetti*, ante 1913, Milano, Archivio Carlo Carrà. © Carlo Carrà, by SIAE 2020.



13. Eugenio Ferrario, stampa positiva su carta di *Ritmi d'oggetti* (recto/verso), ante 1916, mm 183×252, già collezione Giovanni Scheiwiller, Milano, collezione privata. © Carlo Carrà, by SIAE 2020.

L'ipotesi che sembra più convincente è che, dopo l'esposizione all'Intima del 1911, Carrà abbia continuato a lavorare in maniera sostanziosa all'opera, non esponendola in alcuna mostra, sollecitato dal più strutturato confronto col Cubismo dopo l'esperienza parigina del 1912, in contiguità con opere come *La Galleria di Milano*, e che abbia, al fine, riesposto l'opera a Roma nel febbraio 1913, a Rotterdam nel maggio e a Firenze tra il 1913 e il 1914. Lungo questi due anni Carrà sarà potuto intervenire più volte sul dipinto modificandone alcuni dettagli in vista delle diverse occasioni espositive: la presa Ferrario, fornita da Prezolini per «La Voce», è collocabile entro la primavera del 1913. Quanto non documentato dalla lastra e dalla stampa, ma presente nella versione attuale della tela, è frutto di un ulteriore rimaneggiamento: l'ingresso dell'opera, nel 1914, nella collezione fiorentina di Agnoletti rappresenta un ipotetico punto fermo per gli interventi,⁸⁷ ma non è da escludere che Carrà riprendesse l'opera nei trent'anni successivi, quando si trovava ancora nella collezione Agnoletti o in seguito al passaggio Barbaroux. Le ulteriori attestazioni fotografiche dell'opera non soccorrono a dirimere i fatti: nell'illustrazione in *Cubismo Futurismo Espressionismo* di Pavolini del 1926 *Ritmi* appare nello stato documentato dalla lastra Ferrario:⁸⁸ l'unico dato certo è la riproduzione del dipinto in Carrà di Torriano del 1942 dove l'opera è riprodotta a colori e si presenta conforme allo stato attuale.⁸⁹ La riproduzione, oltre alle differenze già viste, mostra che al 1942 il dipinto è firmato e datato. Se nel 1937 *Ritmi* è ancora segnalato da Longhi in collezione Agnoletti e datato al 1912, nel 1942 fa parte, come visto, delle opere Jesi dove transita tramite la Galleria Barbaroux. I contatti diretti di Carrà con Barbaroux, soprattutto attorno al 1938 quando il gallerista nel dicembre tiene una monografica del pittore, lascerebbero ipotizzare, in relazione alla vicinanza della firma con quelle presenti nelle opere degli anni Venti e Trenta, che sia la firma che la data possano risalire al momento in cui Barbaroux aveva a disposizione la tela: qui potrebbe risiedere la ragione del perché Pacchioni, che ordinò la mostra carrariana del 1942, aggiornasse – caso più unico che raro – la datazione al 1912 di Longhi alla luce della data che si trovava ormai iscritta nell'opera.



14. Carlo Carrà, *Ritmi d'oggetti*, 1911-1914, olio su tela, cm 53×67, Milano, Pinacoteca di Brera, collezioni Emilio e Maria Jesi, Pinacoteca di Brera – Archivio Fotografico. © Carlo Carrà, by SIAE 2020.

Note

* Un sentito ringraziamento a Luca Carrà per la collaborazione e la costante e costruttiva disponibilità al confronto, alla dottoressa Marina Gargiulo, al dottor Andrea Carini e alla Soprintendenza della Pinacoteca di Brera per aver messo a disposizione i risultati delle analisi non invasive condotte su *Ritmi d'oggetti*, alla dottoressa Patrizia Regorda e all'Archivio del '900 del Mart, a Giacomo Coronelli e alla Libreria Antiquaria Pontremoli.

¹ Rimonta già agli anni Cinquanta la riflessione in merito alle retrodatazioni delle opere carrariane: E. Fezzi, *Carrà e la sua modificazione del cubismo*, in «Critica d'Arte», III, 13-14, gennaio-marzo 1956, pp. 118-124, in part. p. 119; C.L. Ragghianti, *Bologna Cruciale: 1914*, in «Critica d'Arte», XVI, 106-107, ottobre-novembre 1969, p. 64. Per un inquadramento: D. Guzzi, *I tempi lunghi della pittura carrariana, ovvero, analisi delle cronologie*, in A. Monferini, a cura di, *Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 15 dicembre 1994 – 28 febbraio 1995), Electa, Milano 1994, pp. 125-166 e D. Guzzi, *Il percorso di Carrà. Costanti e variabili della pittura*, in Monferini, *Carlo Carrà 1881-1966 cit.*, pp. 125-166. Per ulteriori puntualizzazioni: F. Rovati, *La Mostra di Carrà alla Galleria Chini*, in F. Rovati, *Carrà tra Futurismo e Metafisica*, Scalpendi, Milano 2011, pp. 103-127; G. Poldi, *Carrà in infrarosso, 1916-1921. Per un esame delle fasi intermedie delle elaborazioni*, in «Archivio dell'Arte Metafisica. Studi OnLine», IV, 7-8, 1 gennaio – 31 dicembre 2017, pp. 64-77.

² Di un probabile rimaneggiamento scriveva M.W. Martin, *Futurist Art and Theory*, Clarendon Press, Oxford 1968, p. 88. Ipotesi recuperata da Guzzi (Guzzi, *I tempi lunghi della pittura carrariana, ovvero, analisi delle cronologie cit.*, pp. 125-166; D. Guzzi, *I funerali dell'anarchico Galli*, in Monferini, *Carlo Carrà 1881-1966 cit.*, pp. 200-201) e più recentemente, da Fabio Benzi (F. Benzi, *Il Futurismo*, Mazzotta, Milano 2008, p. 48).

³ Si veda l'ipotesi avanzata da Sharon Latchaw Hirsh in merito all'esistenza di una prima versione dell'opera, da rimandare al 1910, e di una successiva ridipintura nel tardo 1911 o agli inizi del 1912: S.L. Hirsh, *Carlo Carrà's "The Swimmers"*, in «Arts Magazine», vol. 53, 5, January 1979, pp. 122-139. L'ipotesi è stata recentemente ripresa: I.S. Montexier, *Carlo Carrà. Nuotatrici*, in D. Ottinger, a cura di, *Futurismo. Avanguardia-Avanguardie*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 febbraio – 24 maggio 2009), 5 Continents Edition, Milano 2009, pp. 152-153.

⁴ Guzzi, *I tempi lunghi della pittura carrariana, ovvero, analisi delle cronologie cit.*, pp. 125-166, in part. pp. 125-126; pp. 160-161.

⁵ M. Carrà, V. Fagone, a cura di, *Carlo Carrà Ardengo Soffici. Lettere 1913/1929*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 25.

⁶ Per la mostra di Lacerba: *Esposizione di Pittura Futurista di «Lacerba». Novembre 1913 – Gennaio 1914*, Vallecchi, Firenze 1913, p. 22, n. 13. Per le due opere: M. Carrà, a cura di, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Edizioni dell'Annunciata, Milano 1967 (d'ora in avanti CC),



15. Carlo Carrà, riflettografia di *Ritmi d'oggetti*, IRR Camera Osiris – Opus Instruments/sensore InGaAs/risoluzione: 30 linee/mm, Milano, Pinacoteca di Brera – Archivio Fotografico. © Carlo Carrà, by SIAE 2020.

vol. I, p. 582 n. 1/12, p. 583 n. 3/13. Come ha evidenziato Rovati è difficile comprendere quante opere siano state distrutte e quante siano disperse: Rovati, *La Mostra di Carrà alla Galleria Chini* cit., pp. 103-127, in part. p. 114.

⁷ Marianne W. Martin poneva in discussione la datazione con uno spostamento al 1913 della tela (Martin, *Futurist Art and Theory* cit., p. 155) e in tal senso si poneva Crispolti che definiva 'posticcia' la data iscritta e segnalava l'impossibilità di riconoscere nella tela la dispersa *Fille à la Fenetre* esposta a Parigi nel 1912: E. Crispolti, *La pittura futurista di Carlo Carrà*, in E. Crispolti, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980), Museo Civico di Torino, Torino 1980, pp. 133-135, in part. p. 133. Per le più recenti ipotesi di datazione al 1913, in merito a *Simultaneità*, si vedano: A. Del Puppo, «Lacerba» 1913-1915. *Arte e critica d'arte*, Lubrina, Bergamo 2000, p. 247, nota 41; L. Baldacci, *À propos du Pavillon futuriste italien à la Panama Pacific International Exposition de San Francisco (Février-Décembre 1915)*, in «Ligeia», 2007/2, 77-80, pp. 5-32, in part. p. 21; Benzi, *Il Futurismo* cit., p. 128; P. Baldacci, *Archipenko tra Carrà e de Chirico, 1914-1918*, in «Archivio dell'Arte Metafisica. Studi Online», II, 4, 1 luglio – 31 dicembre 2015, pp. 1-19, in part. p. 12. Datano al 1912: Ottinger, *Futurismo* cit., p. 150, n. 37; M.E. Versari, a cura di, *Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism)*. Umberto Boccioni, The Getty Research Institute, Los Angeles 2016, p. 226. Rimane un caso isolato la datazione proposta al 1911 da Marco Rosci: M. Rosci, *Carrà e le sue grandi mostre antologiche*, in «OttoNovecento», I, 1, 1996, pp. 19-28, in part. p. 22.

⁸ U. Boccioni, *Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico)*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1914.

⁹ «1. La donna al balcone (simultaneità) (1912)», in *Mostra individuale dei pittori Carlo Carrà, Giorgio De Chirico e postuma di Rubaldo Merello* (Milano, Galleria Pesaro, febbraio 1926), Bestetti & Tumminelli, Milano 1926.

¹⁰ «44. Donna al balcone (Simultaneità). 1912», in *Opere esposte da Carrà*, in «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», 28 novembre – 12 dicembre 1935.

¹¹ R. Longhi, *Carlo Carrà*, Hoepli, Milano 1937, p. 19.

¹² G. Pacchioni, *Carlo Carrà*, Edizioni del Milione, Milano 1945, p. 72.

¹³ M. Drudi Gambillo, T. Fiori, a cura di, *Archivi del Futurismo*, De Luca, Roma 1962, vol. II, p. 294, n. 19. Qui l'opera è indicata con l'errato titolo di *Ragazza alla finestra*.

¹⁴ Raffaele Carrieri data l'opera al 1911-1912: R. Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia. 1890-1955*, Tip. Giani, Milano 1955, p. 27.

¹⁵ Del Puppo, considerando le immagini della rassegna berlinese e di quella americana, non rileva la mancanza della data e della firma e ribadisce l'ipotesi di una datazione

al 1913, concludendo che «almeno due foto di allestimenti del 1913 e del 1915 testimoniano il dipinto senza varianti significative rispetto allo stato odierno» (Del Puppo, «Lacerba» 1913-1915 cit., p. 217, nota 41). Per le due mostre: *Erster Deutscher Herbstsalon. Berlin 1913*, Verlag Der Sturm, Berlin 1913, p. 14, n. 73; *Simultanéité; Official Catalogue of the Department of Fine Art. Panama-Pacific International Exposition (with awards)*. 1915, The Wahlgreen Company, San Francisco 1915, p. 109, nn. 1144-1158, n. 1158 *Simultaneousness*. Sull'esposizione americana: Baldacci, *À propos du Pavillon futuriste italien...* cit., pp. 5-32; per le opere esposte da Carrà: pp. 16-22; per *Simultaneità*, p. 21. Per la fotografia dell'allestimento berlinese si veda: F. Sandroni, *Boccioni, vita e opere*, in L. Mattioli Rossi, M. di Carlo, a cura di, *Boccioni 1912 Materia*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 2 aprile 1995 – 28 maggio 1995), Mazzotta, Milano 1995, p. 312; U. Prinz, *Futuristen in Berlin*, in G. Belli, a cura di, *Sprachen des Futurismus*, catalogo della mostra (Berlino, Martin-Gropius-Bau, 2 ottobre 2009 – 11 gennaio 2010), Berliner Festspiele, Berlin 2009, pp. 42-55, in part. p. 44, fig.1. Si segnala che l'immagine è stata pubblicata su rivista: «Der Welt Spiegel. Illustrierte Halb-Wochenschrift des Berliner Tageblatt», 84, 19 Oktober 1913, [p. 3]. Per la fotografia dell'allestimento della sala futurista a San Francisco: San Francisco History Center, San Francisco Public Library, San Francisco Historical Photograph Collection, S.F. Fairs-P.P.I.E.-Palace of Fine Arts-Galleries, photo id AAE-0659, *Gallery of the Futurists*.

¹⁶ Carrà, Fagone, *Carlo Carrà Ardengo Soffici. Lettere 1913/1929* cit., p. 7.

¹⁷ *Ibi*, p. 7. Per la presenza di Papini a Milano: M. Carrà, *Il carteggio Carrà-Papini*. Da «Lacerba» al tempo di «Valori Plastici», Skira, Milano 2001, p. 20, n. 7.

¹⁸ *Ibi*, pp. 23, 25.

¹⁹ Carrà, *Il carteggio Carrà-Papini* cit., p. 28, n. 22, lettera del 25 luglio 1913. Si veda ancora: Del Puppo, «Lacerba» 1913-1915 cit., p. 247, nota 41.

²⁰ Prevista dal 20 settembre al 1 novembre (von 20. September bis 1. November, in «Der Sturm», IV, 180-181, Oktober 1913, p. 112), la mostra fu prolungata sino al primo dicembre (von 20. September bis 1. Dezember, in «Der Sturm», IV, 186-187, November 1913, p. 136).

²¹ Boccioni parla dell'opera nel suo articolo *Simultaneità Futurista* portando la tela quale esempio del concetto di simultaneità: U. Boccioni, *Simultaneità Futurista*, in «Lacerba», II, 1914, pp. 12-13, in part. p. 12. Nella precedente versione pubblicata su «Der Sturm» manca il riferimento all'opera di Carrà: U. Boccioni, *Simultanéité futuriste*, in «Der Sturm», IV, 190-191, Dezember 1913, p. 151.

²² *Esposizione di Pittura Futurista*. Boccioni-Carrà-Russolo-Balla-Severini-Soffici, Roma. Febbraio-Marzo 1914, Tip. Patria, Roma 1914, p. 24, n. 12; *Exhibition of the works of the Italian Fu-*

turist Painters and Sculptors. *The Doré Galleries*, London 1914, p. 26, n. 22.

²³ Mostra personale del pittore futurista Carlo Carrà. 18 dicembre 1917 – 10 gennaio 1918. *Galleria Paolo Chini*, Milano 1917, ill. n. 6. Per la ricostruzione della mostra: Rovati, *La mostra di Carrà alla Galleria Chini* cit., pp. 103-127.

²⁴ Carrà, *Il carteggio Carrà-Papini* cit., pp. 31-32, n. 27; p. 32, n. 28; Rovati, *La mostra di Carrà alla Galleria Chini* cit., p. 106, nota 31.

²⁵ Per una ricostruzione dell'attività dei Ferrario: S. Paoli, in S. Paoli, a cura di, *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 29 ottobre 2010 – 10 gennaio 2011), Allemandi, Torino 2010, pp. 283-284; Rovati, *La mostra di Carrà alla Galleria Chini* cit., p. 104, note 9-10.

²⁶ Sulla vicenda di Eugenio Ferrario, che lasciò Milano trasferendosi a Trofarello, si veda: I. Novani, *Il Cenacolo di Leonardo Da Vinci, una curiosa storia d'archivio*, in «Orizzonti culturali italo-romeni. Rivista online», VI, 9, settembre 2014.

²⁷ Rovati, *La mostra di Carrà alla Galleria Chini* cit., p. 106, nota 31. Per l'elenco e i titoli, qui riportati, delle fotografie in vendita a 2.00 lire ciascuna: «La Voce», V, 44, 30 ottobre 1913, p. 1188.

²⁸ Carrà, *Il carteggio Carrà-Papini* cit., p. 38; Carrà, Fagone, Carlo Carrà Ardengo Soffici. *Lettere 1913/1929* cit., p. 42.

²⁹ La stampa, insieme ad altre, si trova all'interno di un album. Essendo incollata a un supporto secondario non è possibile verificare l'esistenza di eventuali timbri al retro. Manca la stampa di *Simultaneità* che risulta staccata e ne rimane la sola didascalia: «Donna Balcone (1912)».

³⁰ F. Rovati, *Umberto Boccioni. Lettere futuriste*, Egon, Trento 2009, pp. 45-46, n. 38; pp. 230-231.

³¹ La stampa è una carta albuminata e proviene dalla fototeca di Giovanni Scheiwiller (figg. 5 e 5a). Presenta al recto un timbro a secco «A. Ferrario fotog. MILANO», identico a quello presente nella stampa dei *Funerali* conservata al Mart, mentre al verso due timbri a inchiostro blu: «Fotografia A. Ferrario di Eugenio Ferrario Milano Corso Venezia, 66» e «Medaglia d'Argento Roma 1911. Ministero Pubblica Istruzione». Sempre a inchiostro blu è un ultimo timbro «dalla fototeca G. Scheiwiller». A penna, in una grafia che sembra essere di Carrà stesso, vi è la scritta «Carlo Carrà 'Donna al Balcone' 1912 'Frau auf dem Balkon' 1912». Sono presenti ulteriori indicazioni tipografiche a matita sia al verso che al recto. Stante la cessazione dell'attività di Ferrario attorno al 1915, la presenza del timbro con la ragione sociale «Fotografia A. Ferrario di Eugenio Ferrario» colloca la stampa prima del subentro di Paolo Chini: dirigendo Scheiwiller la collana «Arte Moderna Italiana» non è improbabile che si tratti di materiale raccolto negli anni e legato alla stampa delle monografie della

serie. La riproduzione di *Simultaneità* non è presente nel volume di Soffici dedicato al pittore (A. Soffici, Carlo Carrà, G. Scheiwiller, Milano 1928).

³² Per questi aspetti: G. Ginex, *Boccioni e la fotografia*, in L. Mattioli Rossi, *Boccioni pittore scultore futurista*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007), Skira, Milano 2006, pp. 137-155, in part. p. 146. Ginex sottolinea che per il volume del 1914, per quel che riguarda le riproduzioni delle sculture boccioniane, l'artista si servì delle fotografie di Lucette Korsoff, non di fotografie realizzate da Ferrario, del quale sono pure documentate stampe di opere boccioniane. Certo è che non doveva trattarsi di fotografie realizzate direttamente da Ferrario neppure quelle che servirono per i cliché delle opere di Balla, Soffici e Severini che non si trovavano a Milano: del resto è documentato dai carteggi che Soffici mandò delle sue fotografie per il testo. Ferrario, in sintesi, fornì, quando già realizzati da lui, i vetri originali e si occupò, partendo dai positivi fornitigli, dell'approntamento di tutte le lastre negative fondamentali per la stampa in positivo secondo il processo zincografico (W.T. Wilkinson, *Photo-mechanical processes: a practical guide to photo-zincography, photo-lithography, and collotype*, Hampton & Co, London 1897, pp. 58-61).

³³ Nel caso di *Elasticità* di Boccioni, invece, Soffici si serve di un cliché della Danesi di Roma già pubblicato in *Cubismo e oltre*: A. Soffici, *Cubismo e oltre*, Libreria della Voce, Firenze 1913.

³⁴ Rovati, *Umberto Boccioni* cit., p. 104, n. 123; p. 287. Sulla problematica dei cliché e della loro circolazione in merito alle pubblicazioni futuriste si veda: *La nascita del libro di Roberto Longhi "Scultura futurista Boccioni" nel carteggio tra Boccioni, Longhi e Prezolini*, in Mattioli Rossi, *Boccioni pittore scultore futurista* cit., pp. 176-181.

³⁵ Carrà *Il carteggio Carrà-Papini* cit., p. 38; Carrà, Fagone, Carlo Carrà Ardengo Soffici. *Lettere 1913/1929* cit., p. 42.

³⁶ G. Coquiott, *Cubistes Futuristes Passéistes. Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture*, Librairie Ollendorff, Paris 1914, pp. 56-57.

³⁷ «Provo uno schietto piacere nel ritrovare qui alcuni quadri come *La donna al balcone* o la *Carrozzella nella notte* dipinti nel 1912», D. Buffoni, *I tre tempi di Carrà*, in «Il Secolo», 4 febbraio 1926: MART, ARCHIVIO DEL '900, Car. II. 1295; «Alla Galleria Pesaro, Carlo Carrà espone un buon numero di dipinti ed acqueforti testimoniando, con queste opere il suo sviluppo artistico che corre dal 1912 al 1925», *Milano*, in «Le Arti Plastiche», 13 febbraio 1926: MART, ARCHIVIO DEL '900, Car. II. 1293.

³⁸ A. Sartoris, *La pittura nella scuola moderna di Milano*, stampato a cura dell'Azienda autonoma di soggiorno e Turismo di Como, Como 1937, p. 19, ill.; p. 83, n. 24 «Donna al balcone (simultaneità) – 1912».

³⁹ Pacchioni, *Carlo Carrà* cit.

⁴⁰ C. Bertelli, *Ricordo di Riccardo Jucker*, in M.T. Fiorio, a cura di, *La collezione Jucker*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 11 dicembre 1992 – 17 gennaio 1993), Charta, Milano 1992, pp. 17-20, in part. p. 17. Sulla collezione si veda inoltre: A. Negri, a cura di, *Jucker collezionisti e mercanti*, Electa, Milano 1998.

⁴¹ *Ibi*, p. 72.

⁴² *Futurismo & Pittura Metafisica*, catalogo della mostra (Zürich, Kunsthaus, November-Dezember 1950), Neue Zürich Zeitung, Zürich 1950, n. 41; XXV Biennale di Venezia. Catalogo, Alfieri, Venezia 1950, p. 59, n. 24, *Ragazza alla finestra* (1912), Milano, collezione privata. Le opere di proprietà di Carrà, come era certamente per *Estate*, in catalogo risultano prive di indicazioni collezionistiche: *ibi* p. 72, n. 14.

⁴³ M. Valsecchi, a cura di, *Carlo Carrà. 1903-1948. Circolo delle Arti "Le Grazie" – Milano*, Esperia, Milano 1948, [p. 3], n. 6.

⁴⁴ Per alcuni documenti sul Circolo Le Arti: L. Mattioli Rossi, *Appendix I*, in F. Fergonzi, *The Mattioli Collection. Masterpieces of the Italian Avant-garde*, Skira, Milano 2003, pp. 63-106, in part. pp. 71-72, nn. 19-20.

⁴⁵ Raghianti, *Bologna Cruciale: 1914* cit., p. 64.

⁴⁶ Rovati, *La mostra di Carrà alla Galleria Chini* cit., p. 115. Per quel che riguarda i disegni legati a *Simultaneità*, oltre a *Nudo di donna* che è stato ricondotto al dipinto *Forme e odori di una donna* (Baldacci, *À propos du pavillon futuriste italien...* cit., p. 18, n. 1148), rimane la carta segnalata come *Studio per La donna al balcone* (F. Russoli, M. Carrà, Carrà. *Disegni*, Grafis, Bologna 1977, p. 56, n. 55; p. 133, n. 55) che è da considerarsi un *d'après* e non uno studio per il dipinto. Non solo la presenza della data al 1912 rimanda l'opera a un momento successivo alla realizzazione, ma il disegno presenta la strutturazione del dipinto successiva alla ripresa pittorica.

⁴⁷ Baldacci, *Archipenko tra Carrà e de Chirico, 1914-1948* cit., pp. 4-5. Si veda anche: F. Rovati, *Carrà metafisico negli anni di guerra 1917-1918*, in Rovati, *Carrà tra Futurismo e Metafisica* cit., pp. 129-135, in part. p. 133.

⁴⁸ Per la recensione della Sarfatti, già segnalata da Rovati, si veda: M. Grassini Sarfatti, *Rassegna d'arte*, in «Rivista d'Italia», XXI, vol. I, III, 31 marzo 1918, pp. 331-335, in part. p. 334.

⁴⁹ Furio Rinaldi, in M.C. Bandera, *Carrà*, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferreiro, 27 ottobre – 27 gennaio 2013), 24Ore cultura, Milano 2013, pp. 136-137; E. Coen, *Tra futurismo e metafisica*, in Bandera, *Carrà* cit., pp. 39-59, in part. p. 46.

⁵⁰ Non si ritiene, quindi, di condividere la datazione «senza possibilità di dubbio» avanzata da Baldacci al 1919-1920 del rifacimento: Baldacci, *Archipenko tra Carrà e de Chirico, 1914-1918* cit., p. 5.

⁵¹ Longhi, *Carlo Carrà* cit., p. 10.

⁵² È un termine che utilizza Papini rispondendo a Carrà, il 25 luglio 1913, parlando

proprio di *Simultaneità* e *Donna+Bottiglia+Casa*: «mi pare che si tratti di due fra le più importanti cose che tu abbia fatto. Più costruite (o scostruite) più solide», in Carrà, *Il carteggio Carrà-Papini* cit., p. 28.

⁵³ Scrive ancora: «he used also is theory of passive and active forms (the right-angle is the 'cantus firmus' which supports the free activity of the other lines) to create an image that is momentary yet monumental, active and yet still», Joshua J Taylor, a cura di, *Futurism*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, May 31 – September 5 1961) The Museum of Modern Art, New York 1961, p. 79.

⁵⁴ C. Carrà, *Piani plastici come espansione sferica nello spazio*, in «Lacerba», I, 6, 15 marzo 1913, pp. 53-55.

⁵⁵ Fezzi, *Carrà e la sua modificazione del cubismo* cit., p. 120.

⁵⁶ «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», 28 novembre – 12 dicembre 1935.

⁵⁷ Guzzi, *I tempi lunghi della pittura carrariana, ovvero, analisi delle cronologie* cit., p. 126.

⁵⁸ «si vedano quei *Ritmi d'oggetti*, probabilmente non dell'11, come sono datati, ma dell'anno dopo», Fezzi, *Carrà e la sua modificazione del cubismo* cit., p. 119.

⁵⁹ Drudi Gambillo, Fiori, *Archivi del Futurismo* cit., p. 293, n. 2. Ampia parte della letteratura, partendo da Pacchioni (*Carlo Carrà* cit., p. 72) riporta come datazione il 1911 in conseguenza della data iscritta.

⁶⁰ Martin, *Futurist Art and Theory* cit., p. 154, nota 4; Crispolti, *La pittura futurista di Carlo Carrà* cit., p. 133. Martin riteneva che il dipinto non potesse essere che successivo all'estate del 1912.

⁶¹ Si veda: M.C. Bandera, a cura di, *Carlo Carrà*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2018 – 3 febbraio 2019), Marsilio, Venezia 2018, pp. 120-103, n. 11, con relativa bibliografia. Del Puppo rimanda certamente l'opera al 1912: «sicuramente da postdatare al 1912, rispetto alla consueta datazione al 1911, per gli evidenti debiti cubisti», Del Puppo, «Lacerba» 1913-1915 cit., p. 169.

⁶² Che le datazioni di talune opere futuriste di Carrà siano successive è un dato certo: la stessa grafia che si rintraccia in *Ritmi*, stante che nel periodo futurista le firme presenti attestano l'uso della variante «C. D. Carrà» (si vedano: CC 3/09 nella dedica; CC 4/09; CC 2/10; CC 4/10; CC 1/11; CC 2/11; CC 3/11 nella I e nella II versione; CC 4/11; CC 5/11; CC 6/11; CC 8/11; CC 9/11; CC 7/13) rimanda a un momento successivo. Del resto, opere come *Simultaneità* o il disegno *Sintesi di un caffè concerto*, quest'ultimo oggi alla Estorick di Londra, sono la testimonianza di lavori futuristi, rimasti a lungo di proprietà di Carrà, che portano la firma «C. Carrà» insieme, nel caso di *Sintesi*, a datazioni insostenibili come il 1910.

⁶³ *Prima esposizione Pittura futurista Roma. Ridotto del Teatro Costanzi*, Tip. Carducci, Roma 1913, p. 23, n. 4. In questa mostra Soffici vide il dipinto: Carrà, Fagone, *Carlo Carrà Ardengo*

Soffici. *Lettere 1913/1929* cit., p. 25. Per Rotterdam: *Les peintres et les sculpteurs futuristes Italiens. Rotterdamsche Kunstkring*, J. De Jong, Rotterdam 1913, p. 20, n. 13. Non risulta, malgrado sia stato segnalato (Bandera, *Carlo Carrà* cit., p. 102), alcun passaggio della tela alla mostra romana di Sprovieri del febbraio-marzo 1914.

⁶⁴ *Esposizione di Pittura Futurista di «Lacerba»*, Vallecchi, Firenze 1913, p. 22, n. 11.

⁶⁵ Per la vendita dell'opera: «Lacerba», II, 2, 15 gennaio 1914, p. 31. Sebbene l'articolo non specifichi che Agnoletti fu l'acquirente, nella stessa occasione il collezionista comperava opere di Soffici (Del Puppo, «Lacerba» 1913-1915 cit., p. 69). Per l'attestazione del 1945: Pacchioni, *Carlo Carrà* cit., p. 72.

⁶⁶ Longhi, *Carlo Carrà* cit., p. 19.

⁶⁷ L'opera è indicata in questa collezione nel catalogo della mostra di Carrà alla Pinacoteca di Brera del 1942: *Mostra di Carrà. Centro di azione per le arti R. Pinacoteca di Brera. Dal 26 maggio al 29 giugno 1942*, Esperia, Milano 1942, p. 7, n. 25. L'elenco manoscritto da Carrà delle opere per la mostra braidenese (MART, ARCHIVIO DEL '900, Car. III 139) non riporta *Ritmi d'oggetti* che fa parte del gruppo di opere indicate come di provenienza dalla «Collezione dott. Jesi (Piazza Cavour 5 Milano)». L. Arrigoni, in *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, vol. II, Electa, Milano 1994, pp. 731-732.

⁶⁸ Rosci, *Carrà e le sue grandi mostre antologiche* cit., p. 20.

⁶⁹ R. Longhi, *I pittori futuristi*, in «La Voce», V, 15, 10 aprile 1913, pp. 1051-1053, in part. p. 1052.

⁷⁰ M. Richter, a cura di, *Giuseppe Prezzolini-Ardengo Soffici, Carteggio*, vol. I, p. 246, n. 290, lettera del 30 marzo 1913.

⁷¹ La stampa riporta gli stessi timbri al retro di quella di *Simultaneità* ed è accompagnata dal timbro a secco «A. Ferrario. Fotog. Milano». Al retro, a matita e a penna «Carrà – Futurista “Ritmi d'oggetti” 1910 (Collezione Agnoletti Firenze)». La stampa conservata al Mart è stata rifilata asportando i margini col timbro a secco ed è incollata su un supporto secondario che non permette di verificare la presenza di timbri al retro: sul supporto si trovano due scritte, una a matita che rimanda l'opera al 1911, «11 Futurista», e una a penna «(1912) ritmi d'oggetti. Pr. Fernando Agnoletti – Firenze».

⁷² Riflettografia all'infrarosso eseguita con apparecchiatura Osiris (IRR Camera Osiris – Opus Instruments/sensore InGaAs/risoluzione: 30 linee/mm) da Andrea Carini del Laboratorio di restauro della Pinacoteca di Brera. Si veda: A. Carini, M. Gargiulo, *I Carrà della Pinacoteca di Brera: nuove acquisizioni e indagini diagnostiche*, in Bandera, *Carlo Carrà* cit., pp. 72-81, in part. pp. 73-74.

⁷³ Fergonzi, *The Mattioli Collection* cit., pp. 191-203, in part. p. 194.

⁷⁴ Taylor, *Futurism* cit., pp. 52-54; Fergonzi, *The Mattioli Collection* cit., p. 194.

⁷⁵ Rovati, *Umberto Boccioni* cit., p. 45, n. 38; C. Carrà, *La mia vita*, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 94-95. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che si tratti di *Luci notturne*, ma, come si cercherà di dimostrare, si tratta di un altro dipinto: P. Deréky, *The reception of Italian Futurism in Hungarian painting and literature*, in «International Yearbook of Futurism Studies», 2014, pp. 301-327, in part. p. 307.

⁷⁶ Dell'esposizione non esiste un catalogo ed è ricostruibile soltanto tramite le recensioni a mezzo stampa.

⁷⁷ *L'inaugurazione della “Famiglia Artistica”*, in «L'Avanti!», XV, 343, 12 dicembre 1911, p. 4.

⁷⁸ M. Grassini Sarfatti, *Cronaca d'Arte. L'esposizione Intima alla Famiglia Artistica*, in «L'Avanti!», XV, 344, 13 dicembre 1911, p. 3.

⁷⁹ Pio De Flaviis, *Quadri Passatisti e quadri futuristi. L'inaugurazione della Famiglia Artistica di Milano*, in «Il Piccolo della Sera», XXX, 10926, 15 dicembre 1911, p. 4.

⁸⁰ La descrizione dell'opera risponde a quella che si ritrova in «De Kunst» dove il recensore, commentando l'esposizione dei Futuristi alla Galleria Biesing all'Aia, descrive *De Straat met de Balkons* come un dipinto nel quale si vedono balconi crollare facendo eco a De Flaviis che scrive di una strada durante un terremoto: «Een balkon zakt in. Een tweede balkon stort naar beneden» [Un balcone crolla. Un secondo balcone crolla verso il basso], N.H. Wolf, *De Futuristen*, in «De Kunst», IV, 237, 10 Augustus 1912, pp. 705-713, in part. p. 712. È evidente che si tratta della stessa opera e che, pertanto, *La strada* esposta alla Famiglia Artistica è da identificare con il disperso *La via dei balconi* la cui datazione è da fissare entro il dicembre del 1911.

⁸¹ Tutti i critici rilevano la chiara impronta cubista di taluni lavori. Scrive il recensore de «Il Secolo» che alla mostra si trovano rappresentate «svariate tendenze artistiche compresa quella del solito gruppo futurista che, questa volta, per non lasciarsi passare davanti i cubisti dell'ultimo *Salon d'automne* ha improvvisato d'urgenza un suo cubismo al prisma che si prende l'incarico di mostrare figure, oggetti, prospettive quale è visto, con grande diletto, da un bambino che guardi attraverso un pezzo di cristallo sfaccettato», *L'Esposizione intima alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLVI, 16399, 12 dicembre 1911, p. 5.

⁸² Armando Mazza scrive «Il Carrà in questa mostra è, senza dubbio, il più audace» (A. Mazza, *La pittura futurista alla “Famiglia Artistica”*, in «Il Nuovo Teatro», I, 5-6, 25 dicembre 1910 – 5 gennaio 1911, p. 4). Dalle recensioni si evince che di Carrà erano esposti, oltre a *La via dei balconi: Ciò che mi ha detto il tram* (CC 6/11), *Il movimento del chiaro lunare* (CC 2/11), *Sobbalzi di carrozzella* (CC 5/11). Come recensioni utili si vedano: *L'inaugurazione della “Famiglia Artistica”* cit., p. 4; De Flaviis, *Quadri Passatisti e quadri futuristi* cit., p. 4; Mazza, *La pittura futurista alla “Famiglia Artistica”* cit., p. 4. Fondamentale rimane lo studio di Christa Baumgarth sulle esposizioni milanesi: C. Baumgarth, *Die Anfänge den*

futuristischen Malerei, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 11. Bd., Heft 2/3, novembre 1964, pp. 167-192.

⁸³ Grassini Sarfatti, *Cronaca d'arte* cit., p. 3.

⁸⁴ De Flaviis, *Quadri Passatisti e quadri futuristi* cit, p. 4. Naturalmente non è possibile assumere che le parole di De Flaviis rispondano a una descrizione fatta direttamente da Carrà, quindi ci si limita a considerarle come una nota che descrive l'opera: il riferimento al gatto, del resto, potrebbe costituire una forzatura iperbolica del recensore.

⁸⁵ Christa Baumgarth (*Die Anfänge den futuristischen Malerei* cit., p. 190, n. 69) ipotizza l'identificazione con *La donna e l'assenzio*: «Das einzige Bild Carràs, das dieser Beschreibung vielleicht entsprechen könnte, scheint mir 'La donna e l'assenzio' zu sein». Tuttavia le descrizioni dell'opera fatte da De Flaviis e

dalla Sarfatti, nelle quali non si fa menzione di una donna, ma di una natura morta con vetri e porcellane che si spezzano, non sono riferibili a *La donna e l'assenzio*.

⁸⁶ Carrà, *La mia vita* cit., p. 86.

⁸⁷ Purtroppo la vicenda collezionistica delle opere Agnoletti è di complessa lettura: simili problemi si riscontrano per le opere di Soffici che ebbero lo stesso percorso Agnoletti-Barbaroux: Fergonzi, *The Mattioli Collection* cit., p. 370.

⁸⁸ C. Pavolini, *Cubismo, futurismo Espressionismo*, Zanichelli, Bologna 1926. L'immagine sembra derivata proprio dalla lastra Ferrario.

⁸⁹ P. Torriano, *Carrà*, Garzanti, Milano 1942, tav. I. L'opera è segnalata come appartenente alla Collezione della Lanterna (Jesi) ed è datata 1911.

Summary

Simultaneousness and Rhythms of Objects are two of the most famous futurist artworks by Carlo Carrà. The article presents the results of a research conducted on iconographical sources that range from historical photographs of the paintings on exhibition to printed reproductions of them. This research has revealed that Carrà later reworked the two paintings. Such reworking by Carrà himself not only clarifies the chronological order of his works, but also shows how the painter used to revise some formal traits of his paintings in accordance with the progression of his linguistic research. Study of coeval printed sources has provided further elements, which suggest that an exhibition of *Rhythms of Objects* was held in December 1911. The research therefore demonstrates that the current conditions of *Simultaneousness*, originally painted in 1913, are results of partial reworking carried out between 1916 and 1926. Unlike the latest restoration, it also reveals that *Rhythms of Objects*, in all likelihood exhibited at the end of 1911, was reworked over time. The genuinely new findings of the research permanently reduce the lingering uncertainty about the chronological order and reworking of Carlo Carrà's works of art.

Emilio Pettoruti e Alberto Sartoris, fra arte e architettura

Cinzia Gavello

Introduzione

Emilio Pettoruti (La Plata, 1 ottobre 1892 – Parigi, 16 ottobre 1971) pittore, mosaicista e critico d'arte argentino è considerato dalla letteratura esistente uno dei più grandi protagonisti delle avanguardie artistiche che hanno caratterizzato l'Europa a partire dagli anni Venti del Novecento, con una carriera e una attività assai celebrata dalla letteratura esistente, al pari di quella dei grandi maestri del suo tempo, come ad esempio Felice Casorati, Giacomo Balla, Umberto Boccioni e Juan Bay.¹

I numerosi temi, ancora oggi inesplorati, legati all'attività artistica di Pettoruti sono rintracciabili attraverso l'analisi dei rapporti e dei contatti che egli ha saputo sapientemente instaurare con alcuni dei protagonisti dell'arte e dell'architettura del Novecento, in qualche modo interrelati alla sua lunga carriera, sia accademica, maturata soprattutto grazie all'incarico di direttore del Museo Provinciale di Belle Arti di La Plata dal 1927 fino al 1946, sia strettamente artistica.² Ad esempio, a partire dal 1925, Alberto Sartoris (Torino, 2 febbraio 1901 – Cossonay Ville, 8 marzo 1998) indiscusso pioniere dell'architettura razionale in Italia e all'estero,³ rappresenta per Pettoruti una delle principali figure di riferimento, adatta a legittimare, ed esaltare, la sua autorità intellettuale in campo artistico prima in Italia e successivamente in tutto il mondo grazie ai numerosi scritti e alle molte esposizioni e retrospettive a lui dedicate.

In Italia, a partire dagli anni Trenta, il rapporto tra artisti e architetti assume infatti un ruolo centrale all'interno del dibattito culturale e professionale: ad esempio, la V Triennale di Milano del 1933 e il VI Convegno Volta dedicato ai rapporti dell'architettura con le arti figurative, che si tiene nell'ottobre del 1936 a Roma, rappresentano due momenti significativi legati alla definizione di una sempre più formalizzata concatenazione tra arte e architettura.⁴

La ricca corrispondenza intercorsa fra Sartoris e Pettoruti, conservata presso gli Archives de la construction moderne dell'École Polytechnique Fédérale de Lausanne,⁵ mette in luce un fecondo dialogo tra Pettoruti e il giovane architetto italo-svizzero, all'epoca decisamente emergente: un sodalizio fatto di ammirazione e di suggestioni reciproche che rispecchia, almeno parzialmente, il clima di grande fervore che scuote gli studi sull'arte a partire dal primo dopoguerra. Il rapporto di amicizia e di stima instaurato con Sartoris sembra quindi essere il motore propulsore delle future intuizioni di Pettoruti, non solo dal punto di vista prettamente artistico, ma anche strategico in relazione alla scelta di curatori, collezionisti e gallerie d'arte disposte ad accogliere le sue opere all'interno delle loro sale espositive: un intenso scambio intellettuale che contribuisce a modellare e rafforzare il pensiero e l'attività artistica e progettuale di entrambi i protagonisti.

Quello della migrazione è inoltre un fenomeno che ha inevitabilmente plasmato l'attività professionale e accademica sia di Sartoris che di Pettoruti. Quest'ultimo, al pari di celebri artisti dell'epoca trapiantati in Europa quali, ad esempio, Luis Tomasello, Lucio Fontana o Alberto Greco, svolge un periodo di formazione in Italia ed è destinato a occupare, a partire dal 1924 (anno in cui torna a Buenos Aires dopo un breve periodo di studio a Parigi)

una posizione di rilievo nel panorama artistico internazionale. Spesso annoverato dalla critica dell'epoca fra i cubisti di origine francese e definito ingenuamente come «l'ultimo cubista»,⁶ Pettoruti si trasferisce stabilmente a Parigi trent'anni dopo, per poi viaggiare in tutto il mondo per tenere cicli di conferenze e per seguire le sue opere esposte all'interno delle più importanti gallerie d'arte. È probabile che Pettoruti, maturando la decisione di trasformare il suo primo periodo di formazione in una futura permanenza a Parigi, epicentro artistico mondiale di quel periodo, pensasse già in quegli anni di intensificare i propri rapporti con le istituzioni culturali europee attraverso l'organizzazione di mostre personali, come quella allestita presso la Famiglia Artistica Milanese nel 1921 e la Galleria Der Sturm di Berlino nel 1923, su iniziativa di Herwarth Walden.⁷

Sartoris, dopo un periodo di formazione a Torino nel 1925, giudicato poi fascista negli anni Trenta, sceglie di svolgere stabilmente la sua attività professionale in Svizzera, prima a Rivaz, poi a Lutry e infine a Cossonay Ville: considerato «transalpino dagli italiani» e «trasgressore dell'ordine svizzero da parte degli svizzeri»,⁸ ha assunto nel corso della sua vita una continua posizione di 'transito', ma non di isolamento. Egli, infatti, non rimane in disparte, ma resta costantemente presente nei dibattiti e nelle polemiche che dal 1928 scuotono l'architettura europea, soprattutto con i suoi scritti apparsi sulle più importanti riviste di settore dell'epoca, come ad esempio «La casa bella», «Quadrante» o «La Città Nuova». Il suo impegno nel presentare al mondo le innovative sperimentazioni della cosiddetta «nuova architettura»¹⁰ ha un'eco immediata soprattutto in Sudamerica, dove una corrente stilistica ispirata ai principi dell'Architettura Funzionale si sviluppa nelle grandi città come Buenos Aires, San Paolo o Rio de Janeiro, grazie alle opere e ai progetti, ad esempio, di Oscar Niemeyer, Lucio Costa ed Eduardo Catalano.¹¹

Dal 1935, anno in cui Sartoris rientra in Svizzera dopo un ciclo di conferenze in Argentina, una lunga serie di lettere illumina le tappe fondamentali dei diversi percorsi, in qualche misura paralleli, dei due intellettuali: da un lato quello accademico e artistico, che mantiene saldamente i contatti con i suoi collaboratori in patria, condotto da Pettoruti e dall'altro quello di Sartoris, divulgatore intransigente in grado di diventare nella disciplina architettonica una delle più importanti figure del Novecento. Entrambi i percorsi sono indubbiamente interconnessi e si influenzano reciprocamente nell'arco delle loro lunghe e longeve carriere. Inoltre, la ricchissima produzione editoriale di Sartoris ha costituito la base imprescindibile per la costruzione di quella fama che Pettoruti ha guadagnato in ambito internazionale. Autore di articoli e volumi di arte e architettura, destinatario di innumerevoli premi e riconoscimenti, Sartoris ha sviluppato un personale metodo di diffusione del sapere che ha influenzato in modo determinante la formazione di intere generazioni di architetti e ingegneri in tutto il mondo, con libri come *Gli elementi dell'architettura funzionale*, la cui prima edizione risale al 1932, *Introduzione alla architettura moderna* del 1943 e *l'Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, il cui primo tomo è datato 1948.¹²

In Svizzera, inoltre, Sartoris a sua volta ha modo di mantenere vivi i contatti con Pettoruti attraverso un rapporto di collaborazione, consulenza e di amicizia continuativa proseguito fino all'inizio degli anni Settanta: durante tutta la sua carriera, egli svolge infatti con continuità un'azione di propaganda delle attività del pittore argentino con la pubblicazione, ad esempio, di numerosi cataloghi e scritti in suo onore e di una monografia illustrata. Sartoris quindi si rivela un vero e proprio 'veicolo' per una mirata diffusione dell'attività del pittore argentino e i suoi saggi e articoli apparsi sulle pagine di «Nuestra Arquitectura», «La Nación», «Compas» e «El Argentino», ne costituiscono una preziosa testimonianza.¹³

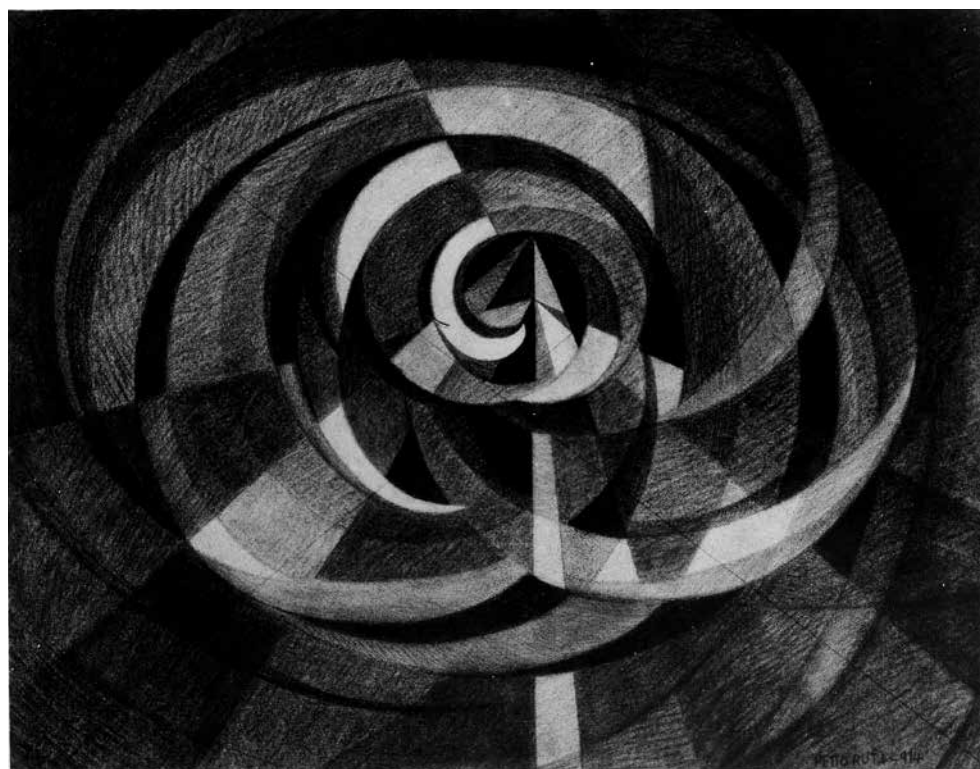
Dato il profondo e ben documentato legame di Sartoris con gli esponenti del Movimento Futurista italiano e delle avanguardie artistiche,¹⁴ quella instaurata con Pettoruti è un'affinità pressoché inevitabile, così come risulta scontata una vicendevole «ammirazione incondizionata».¹⁵

Gli esordi futuristi di Pettoruti coincidono cronologicamente con quelli di Sartoris: entrambi infatti sembrano aver instaurato i primi contatti, in Italia, con i più importanti protagonisti dell'arte d'avanguardia, come Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti e Gino Severini.

La nascita delle avanguardie artistiche, che ha inevitabilmente riconfigurato l'Italia degli anni Venti, ha incrementato in quel periodo una vera e propria disseminazione di saperi e competenze oltre che l'esportazione al di fuori dell'Italia di emergenti pratiche artistiche e, in particolar modo, di tecniche compositive che hanno reso celebre Pettoruti prima in Italia, poi in Sud America e nel resto del mondo: ad esempio, nel dicembre del 1914 egli partecipa alla Prima Esposizione Invernale Toscana presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, accanto a nomi come Francesco Fanelli, Guido Colucci e Alfredo Müller. Sul catalogo dell'esposizione, accanto al titolo di due delle sue quattro opere esposte,¹⁶ *Armonie (movimento-spazio)* e *Armonie (Circoli)*, è presente un'indicazione fortemente desiderata dallo stesso pittore, ovvero «disegno astratto». Questa, secondo Pettoruti, è una delle primissime occasioni in cui il termine 'astratto' fa il suo esordio all'interno della cultura avanguardista dell'epoca (fig. 1).¹⁷

Allora non si parlava di Arte Astratta: non si conosceva questa parola come tendenza, allora si parlava di Futurismo ed in circoli molto ristretti, come in segreto, si discuteva a Cézanne, a Van Gogh, a Gauguin e pochi altri artisti che in Italia si conoscevano attraverso riproduzioni, non sempre chiare.¹⁸

Dal futurismo io ho imparato molte cose, fra il 1913-1915; specialmente ho imparato a non avere paura; mentre al cubismo non devo niente: la precisione, la misura, l'ordine, il rigore, l'architettura, ecc., ecc., come tanto si scrive che derivano dal



1. Emilio Pettoruti, *Armonie (movimento-spazio)* disegno astratto, 1914, riproduzione fotografica tratta dall'Archivio fotografico della Fondazione Ragghianti. Diritti riservati Fundación Pettoruti, www.pettoruti.com.

cubismo, [...] invece sono il risultato della mia razza e dell'aver tanto studiato i Quattrocentisti; ho visto per la prima volta le opere cubiste quando [sic] il mio primo viaggio a Parigi nel 1924 e a quei tempi avevo già dipinto parecchi quadri e già caratteristici della mia personalità.¹⁹

A Firenze Pettoruti realizza la sua prima mostra personale presso la Galleria Gonnelli nel luglio del 1916, la prima vera «mostra personale di un solo pittore d'avanguardia».²⁰ Tornato a Buenos Aires, nel 1924 organizza la sua prima mostra individuale in patria e, a partire da quella data, inizia la sua battaglia in favore non soltanto della pittura moderna ma di tutta l'arte del proprio tempo, con le sue opere, i suoi scritti e attraverso l'attività del suo atelier dove dal 1947 insegna ininterrottamente composizione astratta e teoria del disegno.

Anche alla base della carriera di Sartoris è rintracciabile una matrice futurista, riconducibile ad Antonio Sant'Elia e alle sue futuristiche concezioni urbane e architettoniche, grazie alle quali sembra aver dato vita ad una «razionalità senza precedenti».²¹ A partire dal 1920 Sartoris ha infatti contribuito allo sviluppo e alla successiva diffusione di un'architettura razionale, dimostrando allo stesso tempo come alla base della concezione futurista di Sant'Elia vi sia una ricerca compositiva precisa e concreta: nonostante la sua originaria adesione al Movimento Futurista Italiano, il cui manifesto fu promosso da Marinetti nel 1909, i suoi disegni realizzati nel corso della sua lunga carriera di teorico e progettista mostrano in realtà un netto distacco dalle rappresentazioni dell'architettura utopica di Sant'Elia o di Mario Chiattone e in generale da quelle delle avanguardie artistiche dei primi anni Venti. Ad esempio, il tentativo di Sartoris di coniugare l'originalità del Futurismo con i temi del razionalismo europeo è evidente se si guardano soprattutto le sue famose assonometrie. Fin dai primi progetti illustrati con questa tecnica di rappresentazione, è possibile rintracciare una forte ricerca di quella cosiddetta 'nuova architettura', basata, come in pittura, su un attento studio del colore e degli elementi della composizione architettonica.²²

È importante sottolineare come nel tentativo di raccogliere all'interno della stessa «matrice culturale»²³ i movimenti artistici dell'epoca, Sartoris promuova e organizzi a Como, nelle sale di Villa Olmo, tra il 26 settembre e il 10 ottobre del 1936, la *Mostra di pittura moderna italiana*, riservando grande spazio alla sezione dell'arte astratta italiana con le opere di Manlio Rho, Mario Radice, Lucio Fontana, ma anche Gino Ghiringhelli ed Enrico Prampolini.²⁴ Entrambi i protagonisti, Pettoruti in pittura e Sartoris in architettura, affermano con le loro opere di aver contribuito alla nascita di un vero e proprio manifesto. Nelle sue numerose lettere Sartoris riconosce all'opera di Pettoruti un accento di «assoluta sovranità»,²⁵ ben evidente se si osservano soprattutto alcune delle opere realizzate a partire dal 1914, come *Luci nel paesaggio* o *Vallombrosa*, in cui la misurata spartizione dinamica delle luci e delle ombre o le composizioni per dissonanze e armonie cromatiche, aspetti questi tra l'altro individuabili anche nelle altre arti figurative e nell'architettura moderna, sono chiaramente riconoscibili (fig. 2).

Le opere di Pettoruti sono il frutto di quella che lui stesso definisce come un'«arte di liberazione» che, così come l'architettura, deve rispondere in maniera indelebile alle esigenze del proprio tempo.²⁶ In relazione alla fama abilmente costruita in America Latina, in una lettera confidenziale indirizzata a Sartoris,²⁷ Pettoruti esprime tutte le sue perplessità in relazione al consueto fraintendimento da parte della critica sull'origine generatrice della sua arte. Anche se Pettoruti rigetta in molte occasioni ogni tentativo di essere identificato come gregario dei primi gruppi avanguardisti, egli rivendica costantemente una totale indipendenza artistica. Curiosamente, molti critici dell'epoca lo avvicinano al pittore francese Juan Gris, del quale però Pettoruti afferma di non aver conosciuto nessuna opera fino al 1924. L'artista argen-



2. Emilio Pettoruti, *Vallombrosa*, 1916, riproduzione fotografica tratta dall'Archivio fotografico della Fondazione Ragghianti. Diritti riservati Fundación Pettoruti, www.pettoruti.com.

tino si rimprovera inoltre di non aver firmato con Marinetti il *Manifesto del Futurismo* insieme agli altri esponenti che sono poi divenuti celebri in tutto il mondo. Sartoris, difendendo la posizione intransigente di Pettoruti e utilizzando l'arma che meglio conosce per diffondere il proprio credo, ovvero la scrittura polemica, pubblica numerosi articoli in onore del pittore argentino in cui afferma che il Futurismo è stato promosso dagli artisti che non hanno firmato alcun manifesto, ma che a causa della guerra sono rimasti nell'ombra o poco conosciuti:

Per giudicarlo nella sua entità [...] nel Futurismo vanno distinte le multiple articolazioni della sua struttura. Questo movimento irrefrenabile, divenuto universale, non fu solo rappresentato dai futuristi ortodossi o ufficiali (i firmatari dei primi manifesti ed i componenti delle azioni collettive che ne iniziarono polemicamente lo

sviluppo), ma comportò pure varie altre categorie alcune delle quali sono pressoché ignorate. [...] Accanto ai futuristi storici, operarono spesso al margine del movimento futuristi indipendenti quali Funi, Rossi, Sironi, e fra questi un precursore, Emilio Pettoruti, che sin dal principio diede l'avvio all'arte astratta.²⁸

La sola analisi delle carriere degli artisti che hanno influenzato l'attività di Pettoruti, come Balla, Boccioni, Depero e di altri esponenti delle avanguardie artistiche italiane, non consente di comprendere pienamente la sua figura grazie alla quale ha costruito negli anni un personale modo di intendere la pittura moderna. Il tema del dinamismo di Boccioni, così come le scomposizioni degli oggetti di Carrà o di Ardengo Soffici sono, in ogni caso, elementi ricorrenti anche nelle opere di Pettoruti fin dai primi anni della sua formazione in Italia, partecipando in prima linea alle esperienze del Futurismo fiorentino. Per emergere dal gruppo, molti degli artisti che all'epoca partecipano a quelle sperimentazioni artistiche, e a quelle polemiche, devono ritrovare il contatto con una realtà rinnovata e con un nuovo concetto di arte. A differenza dei Futuristi, che si limitano a rappresentare il movimento di un oggetto ritraendo le diverse posizioni susseguite in una determinata frazione di tempo, Pettoruti si sforza di rappresentare, con la sua pittura, sensazioni ed emozioni suscitate dal movimento di forze invisibili ma percepibili con gli altri sensi al di fuori della vista, come il vento, il suono o le forze centrifughe o centripete.²⁹ L'arte di Pettoruti può essere così definita come una presa di coscienza di questi primordiali intenti dei Futuristi e, pur avendo alla base diagrammi e figure geometriche elementari, disponendoli ritmicamente, ma anche complicandoli, trae con l'ausilio del colore le sue infinite possibilità di linguaggio.

[...] in quel periodo si discuteva molto sull'obiettivo degli artisti di creare un colore puro, invece i grandi capolavori sono costituiti da un'infinita quantità di mezze tinte, più ce ne sono, più è ricca, sonora e poetica e suggestiva, un'opera d'arte.³⁰

Ad esempio, *Porta aperta* del 1925, *Bicchieri verde* del 1933 e *Orgia* del 1934 sono tre opere molto diverse fra loro che hanno toccato, secondo Sartoris, il massimo equilibrio fra sintesi, dinamismo e armonia di alto cromatismo.³¹ Nelle opere di Pettoruti compaiono elementi rigorosamente astratti e, allo stesso tempo, oggetti assolutamente veristi: ed è questa forse la particolarità dell'opera di Pettoruti, il quale non esita ad alcuni richiami oggettivi³² mantenendo infatti la sua fede indefettibile verso quel rinnovamento moderno che nel primo dopoguerra ha trasformato il volto dell'arte italiana.

Come in un'opera d'arte, il colore utilizzato da Sartoris all'interno dei suoi progetti di architettura diventa una componente fondamentale. Secondo il principio di integrazione di tutte le arti, tema caro a Sartoris fin dalle prime fasi della sua carriera, l'uso del colore viene da lui stesso definito come la «quarta dimensione dell'architettura»:³³ il colore diventa quindi un vero e proprio elemento costruttivo e la pittura, di conseguenza, viene considerata come parte integrante del processo progettuale che contribuisce a strutturare lo spazio architettonico. La decisione di Sartoris di studiare l'integrazione cromatica nel progetto di architettura, oltre che di comprendere le modalità di «fruizione pittorica dell'opera»,³⁴ non costituisce una scelta insolita, ma rappresenta d'altro canto una esplicita testimonianza della sua volontà, sempre più marcata, di voler integrare l'architettura alle questioni più vicine ai temi dell'arte.³⁵

In particolare, nell'assonometria del progetto per il Circolo dell'Ermitage a Epesses, in Svizzera, realizzata nel 1935 (fig. 3) e pubblicata largamente sulla letteratura dell'epoca, emerge chiaramente la perfezione dei raffinati rapporti cromatici che creano la ripartizione degli ambienti interni generando, inoltre, una composizione pittorica di estremo interesse. Un esempio invece

dell'applicazione del colore secondo criteri di ordine psicologico è dato dal progetto della Maison Morand-Pasteur realizzata a Saillon, in Svizzera, sempre nel 1935: in questo caso Sartoris riflette su come il colore possa incidere profondamente sul *modus vivendi*, sul comportamento e perfino sulle sensazioni dello spazio interno (figg. 4-5).

Il colore diventa così per Sartoris un importante espediente progettuale che consente di determinare la percezione delle atmosfere sensoriali dello spazio architettonico e, in tal senso, l'utilizzo della componente cromatica mette ancora una volta in luce la volontà dell'architetto italo-svizzero di costruire, attraverso il disegno, una vera e propria opera d'arte.

Le conferenze in Sud America e l'azione di propaganda

I contatti, ancora oggi inesplorati, intercorsi fra Pettoruti e Sartoris, oltre a mettere in luce una parte della carriera dell'architetto italo-svizzero poco esplorata, se non del tutto trascurata, dalla letteratura esistente, mettono in risalto l'interesse di Sartoris per alcuni temi legati all'arte plastica e figurativa: fondatore e animatore del gruppo degli astrattisti di Como a partire dal 1936, egli ha in questa direzione organizzato e preso parte a numerose mostre d'arte e d'architettura sia in Italia che all'estero.³⁶

Il ciclo di conferenze che Sartoris tiene in Argentina nel novembre del 1935 diventa una preziosa occasione per stringere amicizie e instaurare nuove importanti conoscenze, come quella con il pittore argentino, con il quale condurrà un rapporto di stima e collaborazione che durerà quasi quarant'anni, fino alla morte di Pettoruti.

Inoltre, la fama ottenuta principalmente attraverso la pubblicazione delle prime due edizioni de *Gli elementi dell'architettura funzionale*³⁷ consentono a Sartoris di entrare a far parte di quella ristretta cerchia di intellettuali che hanno avuto, nei primi anni del Novecento, il compito di diffondere la cultura architettonica italiana in Sud America.³⁸ Sartoris, dopo Massimo Bontempelli, Le Corbusier e Pietro Maria Bardi, viene accolto in Argentina come un vero e proprio «messaggero d'intelligenza»³⁹ destinato a esportare all'estero importanti esempi della cultura architettonica italiana con un ciclo di conferenze relative all'Architettura Funzionale, in quanto considerato dalla critica come il «rappresentante più schietto del funzionalismo architettonico»:⁴⁰ questa si rivela per Sartoris una preziosa occasione per poter diffondere all'estero i risultati delle sue ricerche e, soprattutto, delle sue prime pubblicazioni.

Le sue otto conferenze ottengono nei mesi successivi una grande eco sulla stampa internazionale e mettono in evidenza come «le idee che animano le opere effettuate in questi ultimi tempi in Europa, in America, in Australia, nel Giappone sono le stesse che hanno portato l'Architettura moderna in una sfera di moderno rinnovamento, di vitalità rigogliosa di trasposizione degli schemi utilitari della civilizzazione moderna»⁴¹ descrivendo come esemplificative proprio le relazioni fra il primo Futurismo e l'architettura moderna.⁴²

L'incontro fra Sartoris e Pettoruti, all'epoca direttore del Museo di Belle Arti di La Plata, avviene il 27 novembre 1935 in occasione della sesta conferenza, intitolata *L'Architettura e le discipline estetiche moderne*, che si tiene presso la Società Amigos del Arte. Le ultime due conferenze, *L'Architettura funzionale e arte astratta* e *L'arte dei giardini*, chiudono l'esperienza oltreoceano di Sartoris, il quale il 29 novembre del 1935 lascia Buenos Aires per fare ritorno in Italia e successivamente in Svizzera. È importante sottolineare come la presenza simultanea in quei giorni, oltre a quella di Pettoruti, di numerosi professori e personalità legate all'Università di Buenos Aires e architetti, come Bartolomé Repetto, Carlos Maria della Paolera, Alejandro Gabriel Bustillo,

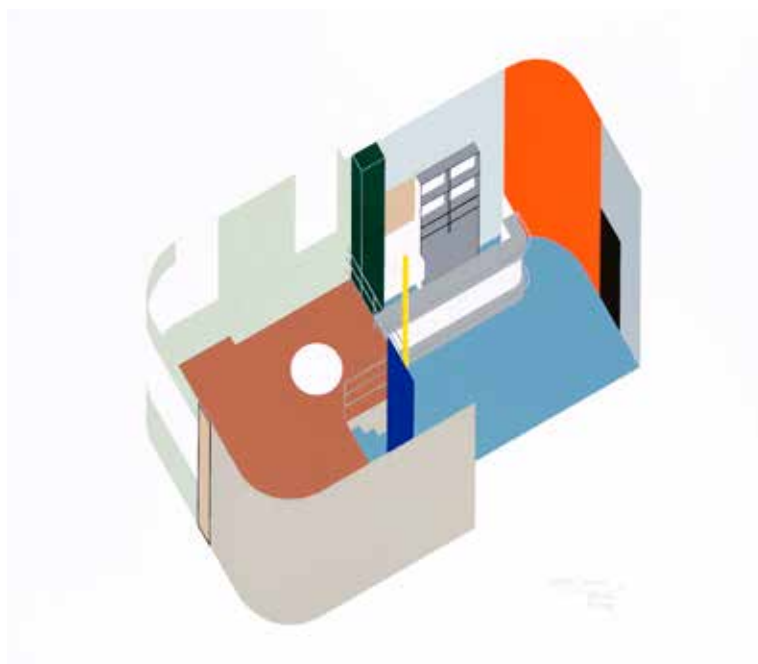
di critici e di membri di redazioni di riviste sudamericane, come ad esempio Francesco di Giglio de «Il Giornale d'Italia» e Walter Hylton Scott di «Nuestra Arquitectura», ha rappresentato per Sartoris un'ottima opportunità per conoscere colleghi e accrescere la sua già fitta rete di contatti.

In relazione all'influenza che le conferenze di Sartoris hanno esercitato sulla cultura architettonica argentina e sudamericana degli anni Trenta è possibile constatare la volontà da parte dell'Istituto di Cultura di Buenos Aires di instaurare con la cultura italiana «sempre nuovi vincoli spirituali e intellettuali»,⁴³ con la creazione ad esempio di una biblioteca di prim'ordine presso l'Istituto arricchita di testi e opere di architetti e critici italiani.⁴⁴

I giorni spesi a Buenos Aires rappresentano dunque per Sartoris una preziosa occasione per far la conoscenza di molte persone attratte sicuramente dalla sua figura e della fama che egli stava abilmente costruendo in quegli anni attraverso la pubblicazione e la diffusione della prima edizione del suo libro, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, divenuto celebre in tutto il mondo. Inoltre Sartoris, nel corso degli anni Quaranta, ha continui contatti con la Società *Amigos de la Ciudad* e vi collabora con la proposta di numerosi articoli e progetti editoriali: la spedizione da parte di Sartoris dei suoi manoscritti e dei suoi articoli apparsi sulla stampa italiana a Pettoruti si rivela altresì una pratica strategica per ottenere commenti e recensioni sulle riviste di settore più diffuse in Sud America.⁴⁵ D'altro canto, a seguito del ciclo di conferenze che ha reso celebre Sartoris in Argentina, Pettoruti non recide i suoi legami con l'Europa e con l'Italia in particolare: ben consapevole delle opportunità professionali che avrebbe potuto trarne, egli continua ad alimentare i suoi contatti sia con Sartoris che con colleghi artisti e critici divenuti celebri in tutto il mondo, come ad esempio Enzo Benedetto e Carlo Ludovico Ragghianti. A seguito del grande successo delle conferenze sudamericane Sartoris esprime più volte a Pettoruti l'intenzione di mettere a punto un piccolo volume illustrato relativo al materiale raccolto per la preparazione delle sue lezioni, con l'obiettivo di mettere in luce i vari studi che ha raccolto in un decennio «sugli argomenti più attuali dell'architettura nuova con diversi sguardi sull'avvenire»;⁴⁶ questa volontà viene dichiarata più volte da Sartoris già durante gli ultimi giorni della sua permanenza in Argentina al Presidente dell'Associazione *Amigos de la Ciudad*, Jeronimo Rocca, e dichiarata più volte sulla stampa sudamericana.⁴⁷ A partire dal gennaio del 1936, la preparazione di tale volume sarà più volte anche oggetto della corrispondenza con Pettoruti, suo intermediario di riferimento con architetti e colleghi argentini, come Pietro Marotta e Raul Alvarez. Tale libro, *Ritorno in Argentina*, che secondo le intenzioni dell'autore avrebbe chiarito l'importanza dei progressi compiuti dalla Repubblica Argentina nel campo artistico e architettonico e avrebbe portato a riflettere sulla posizione artistica e architettonica in Sud America, non viene portato a compimento da nessun editore: parte degli studi e delle esperienze personali maturate a seguito del suo viaggio in Argentina vengono solo successivamente raccolte, rimaneggiate e pubblicate all'interno di *Tempo dell'architettura. Tempo dell'arte* del 1990.⁴⁸

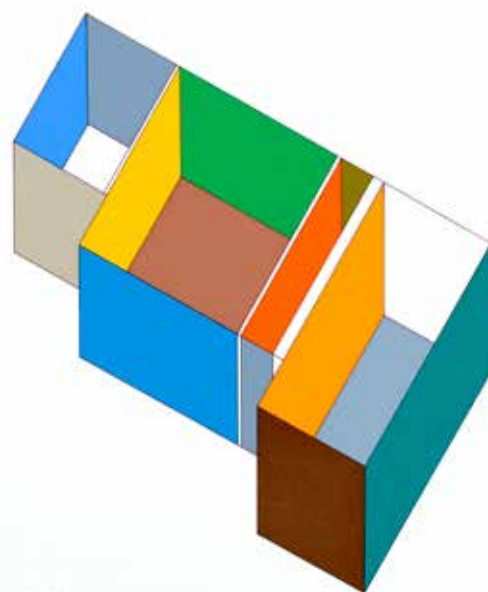
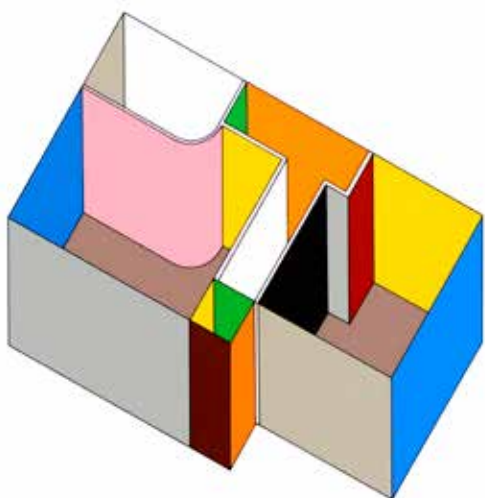
Le prime tracce relative invece alla preparazione di una monografia a cura di Sartoris dedicata a Pettoruti si ritrovano in una lettera del febbraio 1936,⁴⁹ nella quale il pittore argentino sembra proporre all'architetto una primordiale idea di un piccolo libretto, con una ventina di illustrazioni e testo in italiano o francese da pubblicarsi con un editore di Losanna. Durante gli anni successivi Pettoruti invia a Sartoris tutta la documentazione necessaria, specificandogli di indirizzare i suoi sforzi per mirare a una diffusione sia in America che in Europa, in modo tale da far conoscere la sua arte oltreoceano. I testi manoscritti e dattiloscritti inviati da Pettoruti a Sartoris per la preparazione della sua monografia sono una preziosa testimonianza dell'intensa attività del pittore argentino e ripercorrono le vicende e gli eventi legati non solo alla sua carriera ma anche alla sua vita personale. In queste lunghe

lettere Pettoruti tiene a sottolineare come la sua pittura sia considerata al pari di quella di Giorgio De Chirico, Marinetti, Bernasconi e di tanti altri che come lui non sono nati in Italia. Nella monografia Pettoruti chiede a Sartoris di esprimere con chiarezza le sue idee e i suoi sforzi costanti per mantenere intatta, nel corso della sua carriera, una linea indipendente, un'«arte pura».⁵⁰ La preparazione della monografia si rivela una preziosa occasione per Sartoris per un effettivo ritorno in Argentina: il 12 agosto 1951, viene invitato infatti dalla Facoltà di Architettura e Urbanesimo dell'Università di Buenos Aires, grazie all'interessamento di Pettoruti, per tenere nuovamente un ciclo di lezioni, con l'obiettivo di diffondere il pensiero architettonico e urbanistico italiano ed europeo, contatti questi che servono a incrementare



3. Alberto Sartoris, *Cercle de l'Ermitage à Epesses*, 1996, serigrafia, Archives de la construction moderne – EPFL, Fonds Alberto Sartoris.

4-5. Alberto Sartoris, *Maison Morand-Pasteur*, 1991, serigrafie, Archives de la construction moderne – EPFL, Fonds Alberto Sartoris.



le relazioni culturali e artistiche italo-argentine. In quello stesso periodo gli vengono offerte ulteriori opportunità accademiche presso l'Istituto d'Architettura di San Paolo, per fare il punto sullo stato dell'architettura europea, anche in relazione alle sue ultime realizzazioni in ambito urbanistico.⁵¹

La monografia dedicata a Pettoruti viene pubblicata solo nel 1952 dalla casa editrice Los Arqueros:⁵² il piccolo volume diventa così per il pittore argentino una sorta di 'lasciapassare' per un nuovo e più ampio contesto artistico e accademico, uno strumento che avrebbe trasformato la sua permanenza a Parigi in una carriera di sicuro successo. Già celebrato in altre monografie a cura di Julio Payrò e Oliverio De Allende,⁵³ quella a firma di Sartoris avrebbe chiarito al meglio la sua pittura, dall'astrattismo iniziale del suo periodo italiano alla completa maturazione in Argentina, alla sintesi del suo ritorno in Europa, mostrando quelle caratteristiche indiscutibilmente personali e indipendenti, rifiutandosi di appartenere a un qualche 'ismo' predefinito.

Parallelamente alla pubblicazione della monografia, Sartoris continua a scrivere e pubblicare numerosi articoli sull'attività di Pettoruti, all'interno dei quali sottolinea la sua profonda ammirazione per il pittore argentino. Questa stima viene puntualmente rimarcata anche all'interno de *Gli elementi dell'architettura funzionale* e dell'*Encyclopédie de l'architecture nouvelle* con la pubblicazione di numerose delle sue opere d'arte a tutta pagina.

Ancora negli anni Cinquanta diventa per Sartoris una vera e propria missione diffondere le opere e il lavoro di Pettoruti al di fuori dell'America Latina, aumentando così la sua fama in tutto il mondo e agevolando l'organizzazione di mostre ed eventi in suo onore: ad esempio, la mostra organizzata presso la Galleria del Milione di Milano, nel febbraio del 1952, grazie all'aiuto di Sartoris e con l'appoggio di Gino Ghiringhelli sembra rappresentare il trampolino di lancio per Pettoruti, una tappa fondamentale che lo farà ben presto conoscere in Italia, insieme alle sue opere. In questa mostra vengono esposti, ad esempio, *Angolo di silenzio* del 1926, *El hombre de la Flor Amarilla* del 1932 (dove i principi del cubismo sono utilizzati per rappresentare un viso reale di un uomo), *Los Caminantes* del 1935 e *Vino rosso di Capri* del 1936.⁵⁴ Nello stesso periodo Pettoruti espone a Firenze presso la sede della rivista «Numero»⁵⁵ e nell'ottobre del 1953 espone anche alla Galleria San Marco di Roma, consacrando il successo del suo rientro in Italia: la prefazione del catalogo della mostra è a firma di Sartoris, il quale puntualmente ripercorre gli esordi futuristi del pittore, senza però tralasciare l'indipendenza e la «libertà disciplinata» con cui ha saputo abilmente costruire la propria personalità artistica.⁵⁶ Queste mostre segnano una tappa fondamentale per il pittore argentino, in quanto riflettono un nuovo momento di ritorno in Italia dopo aver ottenuto grandi successi in Argentina.

Per agevolare la diffusione delle opere di Pettoruti anche in Svizzera, Sartoris si rivolge ai direttori del Kunstmuseum di Basilea,⁵⁷ del Museo Rath di Ginevra e del Kunsthalle di Berna⁵⁸ per sondare la disponibilità ad accogliere un'esposizione personale di Pettoruti all'interno dei loro spazi. L'amicizia instaurata con Sartoris consente quindi al pittore di conoscere autorevoli direttori di gallerie, musei e istituzioni culturali che si rivolgono in seguito direttamente a lui per nuove opportunità professionali.

Nel marzo del 1959, Sartoris prepara l'introduzione al catalogo della mostra tenuta a Firenze presso la Galleria Vigna Nuova e nell'anno successivo prepara uno scritto per il catalogo della mostra organizzata presso la Molton Gallery di Londra dal 27 aprile al 15 maggio.⁵⁹ Inoltre la mostra personale allestita presso la Galerie Charpentier di Parigi dal dicembre del 1964 al febbraio del 1965 per celebrare i suoi cinquant'anni di carriera, ha accoglienza memorabile e anche in questo caso Sartoris decide di onorare il lavoro del pittore con un lungo scritto ricco di elogi e ammirazione.⁶⁰

Una delle ultime prove di amicizia e stima avviene all'inizio degli anni Settanta: su proposta di Pettoruti, Sartoris viene nominato membro corrispon-

dente dell'Accademia Nazionale di Belle Arti di Buenos Aires per il suo considerevole contributo alla cultura architettonica argentina condotto a partire dagli anni Trenta, con l'obiettivo di partecipare attivamente negli anni successivi a nuovi cicli di conferenze. Come segno di riconoscenza Sartoris dona all'istituto due opere del pittore argentino, appartenenti alla sua collezione privata: *Inverno a Parigi* del 1955 e *Notte di Verano* del 1956. Insieme alle indicazioni relative alla spedizione delle opere, il pittore argentino fornisce all'Istituto tutte le indicazioni non solo in relazione al trasporto ma anche per una corretta operazione di restauro.⁶¹

Il momento della morte di Pettoruti, avvenuta il 16 ottobre del 1971, può essere considerato come un momento cruciale in relazione alle celebrazioni della sua carriera. A partire da quella data viene decretata definitivamente la fama di un personaggio fortemente sentito, e ancora molto presente all'interno della cultura architettonica sudamericana. Tuttavia, sorprendentemente, le riviste di settore italiane e straniere sembrano dimenticarsi di questo indiscusso protagonista dell'arte del Novecento. È soprattutto la stampa non specialistica a rendere omaggio alla sua figura, restituendo brevi profili biografici che ricordano i suoi numerosi scritti e le opere che gli valsero la «fama internazionale».⁶²

Anche Sartoris diffonde la notizia della scomparsa del pittore argentino descrivendo, in estrema sintesi, la complessità della figura del settantannenno artista, mettendo in evidenza non solo la molteplicità delle opere d'arte realizzate in quasi sessant'anni di carriera, ma anche la figura di un uomo che ha contribuito in maniera determinante al rinnovamento dell'arte contemporanea.⁶³

Le numerose retrospettive allestite a seguito della sua morte sono da considerarsi delle preziose occasioni per celebrare nuovamente l'intera attività di Pettoruti attraverso una vera e propria esaltazione delle sue numerose opere: queste mostre allestite in Italia e all'estero rappresentano degli intensi momenti di commemorazione, utili al fine di rendere nota quella 'indelebile matrice artistica' più volte esaltata dallo stesso Sartoris e chiaramente riconoscibile osservando le sue più recenti opere d'arte.

Note

¹ Si vedano, ad esempio, A. Candiotti, *Pettoruti*, Editorial Internacional, Berlino 1923; L. Estarico, *Pettoruti*, Il Milione, Milano 1940; J.E. Payrò, *Pettoruti*, Editorial Poseidón, Buenos Aires 1945; A.O. Nessi, *El Atelier Pettoruti*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires 1963; A. Sartoris, a cura di, *Pettoruti*, catalogo della mostra (Londra, 27 aprile – 15 maggio 1960), Molton Gallery, Londra 1960; A.O. Nessi, *Emilio Pettoruti: un clásico en la vanguardia*, Estudio de Arte, Buenos Aires 1987; E. Pettoruti, *A painter before de mirror*, edizione a cura della Fundación Pettoruti, Stockero, Madrid 2006 [E. Pettoruti, *Un Pintor Ante el Espejo*, Solar, Buenos Aires 1968].

² Per una nota biografica approfondita si veda L. Estarico, *Pettoruti*, Pan American Union, Washington D.C. 1947.

³ Si vedano, A. Abriani, a cura di, *Alberto Sartoris: mezzo secolo di attività*, Galleria Martano Due, Torino 1972; A. Baudin, a cura di, *Revue d'avant-garde de la collection Alberto Sartoris*, PPUR (Presses Polytechniques et Universitaires Romandes), Lausanne 2011;

A. Baudin, *Le monde d'Alberto Sartoris dans le miroir de ses archives*, PPUR (Presses Polytechniques et Universitaires Romandes), Lausanne 2017.

⁴ Si veda, C. Germano, a cura di, *Arti e Architettura 1900-1968: scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura*, Skira, Milano 2004.

⁵ Il Fondo Alberto Sartoris, custodito dagli Archives de la construction moderne dell'École Polytechnique Fédérale de Lausanne, allestito all'interno dell'abitazione di Sartoris a Cossonay Ville, conserva una delle più complesse e articolate raccolte di elaborati progettuali, libri, riviste, opere d'arte, fotografie e altri eterogenei materiali ascrivibili a molteplici collezioni di architettura, arte e design a partire dagli anni Venti del Novecento. Il corpus documentario relativo a Pettoruti presente nel Fondo Sartoris include oltre 200 documenti, comprese lettere, ritagli di riviste, bozze di stampa, testi degli interventi a conferenze internazionali e un fascicolo relativo a un poco noto progetto per la casa del pittore a La Plata, non realizzato, del 1938. L'analisi

di questo vasto materiale ha messo in luce un rapporto di collaborazione e di amicizia continuativa con Pettoruti dal 1925 al 1971, anno del decesso del pittore sudamericano.

⁶ Lettera di E. Pettoruti a A. Sartoris, s.d., dossier 0172.01.0057, in ARCHIVES DE LA CONSTRUCTION MODERNE – ÉCOLE POLYTECHNIQUE FÉDÉRALE DE LAUSANNE (d'ora in poi ACM-EPFL).

⁷ Cfr. C. Carrà, *Emilio Pettoruti*, Famiglia artistica, Milano, aprile 1921; C. Alberto, *Pettoruti*, Galerie der Sturm, Berlino, maggio 1923.

⁸ J. Gubler, A. Abriani, *Alberto Sartoris, dall'autobiografia alla critica*, Electa, Milano 1990, p. 19.

⁹ A. Sartoris, *Gli elementi della nuova architettura*, in «La casa bella», agosto 1929, pp. 9-13; A. Sartoris, *Surrealismo e funzionalismo*, in «Quadrante», 4, agosto 1933, pp. 29-30; A. Sartoris, *Sensibilità nuova*, in «La Città Nuova», 2, 20 gennaio 1934, p. 1.

¹⁰ Cfr. Fillia, *La nuova architettura*, Unione Tipografica Editrice Torinese, Torino 1931; Sartoris, *Gli elementi della nuova architettura* cit.

¹¹ A. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle, Ordre et climat américains*, Ulrico Hoepli, Milano 1954.

¹² Si vedano, A. Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Ulrico Hoepli, Milano 1932; A. Sartoris, *Introduzione alla architettura moderna*, Ulrico Hoepli, Milano 1943; A. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, Ulrico Hoepli, Milano 1948.

¹³ Si vedano, ad esempio, A. Sartoris, *Metafisica de la nueva arquitectura*, in «Nuestra arquitectura», giugno 1936; A. Sartoris, *Di un teatro astratto*, in «Compas», 3, 1936; A. Sartoris, *Redescubrimiento de un pintor: Emilio Pettoruti*, in «El Argentino», novembre 1936; A. Sartoris, *Emilio Pettoruti*, in «La Nación», 2 luglio 1939.

¹⁴ Cfr. M. Sommella Grossi, *Sartoris e de Stijl: connessioni e divergenze. Sartoris e Fillia: un architetto razionalista, un pittore futurista e la nuova architettura*, tesi di dottorato, relatore: Alberto Sartoris, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, n. 1158, 1993; A. Sartoris, *Architecture Futuriste Italienne*, in «Das Werk», 14, giugno 1927, pp. 184-185.

¹⁵ A. Sartoris, *Scoperta di Pettoruti*, dossier 0172.01.0057, ACM-EPFL.

¹⁶ All'interno della sala n. 8 dell'Accademia di Belle Arti di Firenze espone anche *Natura morta* (olio su cartone) e *Primavera* (cartone per mosaico) entrambe del 1914. Si veda, Relazione dattiloscritta, s.d., *Emilio Pettoruti, Période européenne 1913-1924*, dossier 0172.01.0057, ACM-EPFL.

¹⁷ «Desidero affermare in modo inequivocabile che fra i pittori della penisola italiana, il primo a giungere, per pura intuizione, alla pittura che oggi chiamiamo astratta, fu Giacomo Balla, e che il secondo sono stato io, dal 1914 e pure intuitivamente. Ciò è documentato da cataloghi ufficiali e da cronache dell'epoca che fortunatamente si conservano». Lettera di E. Pettoruti a A. Sartoris, s.d., dossier 0172.03.0041, ACM-EPFL.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Lettera di E. Pettoruti a A. Sartoris, 5 gennaio 1959, dossier 0172.03.0041, ACM-EPFL.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. A. Sartoris, *Tempo dell'architettura. Tempo dell'arte. Cronache degli Anni Venti e Trenta*, Fondazione Olivetti, Roma 1990.

²² P.M. Bardi, *Alberto Sartoris, catalogo delle Esposizioni delle Assonometrie dell'architetto Alberto Sartoris*, Galleria del Milione/Galleria d'Arte di Roma, Milano/Roma 1932.

²³ A. Sartoris, *Mostra di pittura moderna italiana*, catalogo della mostra (Villa Olmo, 26 settembre – 10 ottobre 1936), Como 1936, p. 8.

²⁴ Sartoris ha subito modo di proseguire le sue ricerche e le sue sperimentazioni con la mostra *La pittura nella scuola moderna di Milano*. Si veda A. Sartoris, *La pittura nella scuola moderna di Milano*, catalogo della mostra (Villa Olmo, 11 settembre – 3 ottobre 1937), Como 1937. Queste esperienze culminano in seguito con A. Sartoris, *La lunga marcia dell'arte astratta in Italia*, Giovanni Scheiwiller, Milano 1980. Si vedano, inoltre, M. Di Salvo, a cura di, *Un polo del razionalismo, Architetti, pittori e scultori del "Gruppo di Como": testimonianza di Alberto Sartoris*, La Provincia Editoriale, Como 1989; L. Caramel, *Architettura: sintesi e polidimensionalità*, in A. Longatti, L. Caramel, a cura di, *Archipittura. Interrelazioni fra le arti a Como nell'età del razionalismo*, catalogo della mostra (Pinacoteca Civica, 14 maggio – 3 luglio 2005), Como 2005.

²⁵ Sartoris, *Scoperta di Pettoruti* cit.

²⁶ Lettera di E. Pettoruti a A. Sartoris, s.d., *Per una bibliografia sintetica*, dossier 0172.01.0057, ACM-EPFL.

²⁷ Lettera di E. Pettoruti a A. Sartoris, s.d., dossier 0172.01.0057, ACM-EPFL.

²⁸ Sartoris, *Scoperta di Pettoruti* cit.

²⁹ G. Colacicchi, *Mostre. Pettoruti*, in «La Nazione», 31 marzo 1959.

³⁰ Lettera di E. Pettoruti a A. Sartoris, 3 febbraio 1959, dossier 0172.03.0041, ACM-EPFL.

³¹ Sartoris, *Scoperta di Pettoruti* cit.

³² R. De Grada, *Arti Plastiche e Figurative*, in «Programma nazionale», 26 febbraio 1952.

³³ Cfr. C. Gavello, *Le vie dell'architettura e della città. Alberto Sartoris e l'attualità del Razionalismo*, in A. Bologna, a cura di, *Spazio, Tempo, Utopia. Scritti e progetti per Sewing a small town, 2015-2016*, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 119-134.

³⁴ L. Pianzola, *Alberto Sartoris, da Torino all'Europa*, Alberto Greco Editore, Milano 1990, p. 71.

³⁵ M.E. Versari, *Razionalismo mediterraneo: mito, colore e progetto in Alberto Sartoris*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», classe di Lettere e Filosofia, II, 1, 1997, pp. 193-213.

³⁶ Si vedano, ad esempio, A. Sartoris, *No. Posizione dell'architettura e delle arti in Italia*, Edizioni Il Libro, Firenze 1947; A. Sartoris, *Meta-morfosi delle arti*, Editore Cesare Nani, Como 1971; A. Patocchi, A. Sartoris, *Aspetti armonici dell'arte infigurata*, catalogo della mostra (Stabio, 18 marzo – 17 giugno 1978), Centro Inter-

nazionale d'Arte, Stabio 1978; L. Cavadini, A. Longatti, a cura di, *Alberto Sartoris, Linee parallele, razionalismo e astrattismo a Como negli anni Trenta*, Fidia edizioni d'arte, Lugano 1993.

³⁷ A. Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Ulrico Hoepli, Milano 1932.

³⁸ Si veda, C. Gavello, *Alberto Sartoris attraverso Gli elementi dell'architettura funzionale. Genesi e fortuna critica di un libro*, FrancoAngeli, Milano 2020.

³⁹ C. Belli, *Alberto Sartoris in America*, in «Italia Letteraria», 26 gennaio 1936.

⁴⁰ *La Motonave Neptunia è giunta ieri in porto*, in «Il Giornale d'Italia», 6 novembre 1935.

⁴¹ *Le conferenze del Prof. Alberto Sartoris*, in «Il Mattino d'Italia», 12 novembre 1935.

⁴² La prima conferenza, *Il razionalismo in architettura*, si tiene l'8 novembre 1935 presso il Palazzo della Mostra e del Congresso argentino; la seconda, *Problemi dell'urbanesimo mondiale*, viene organizzata il 12 novembre presso l'Accademia Nazionale di Agronomia. Il 14 novembre, presso la Facoltà di Architettura e Ingegneria di Buenos Aires, Raul Alvarez presenta la terza conferenza; *Architettura di Stato. Sant'Elia, precursore razionalista* è il titolo della quarta conferenza che si tiene il 19 novembre presso il Museo Nazionale di Belle Arti e il giorno successivo presso la Società Nazionale e Scientifica *Amigos del Arte* si tiene la quinta conferenza, *La città corporativa*. Si veda, *El precursor de la arquitectura racionalista*, in «Crisol», 21 novembre 1935.

⁴³ Lettera di R.A. Marotta a Sartoris, 7 luglio 1936, dossier 0172.01.0068, ACM-EPFL.

⁴⁴ P.M. Bardi, *A través de las letras y las artes. El arquitecto Alberto Sartoris por Pedro Maria Bardi*, in «El Argentino», 2 dicembre 1935, p. 13.

⁴⁵ Allo stesso modo Pettoruti propone a Sartoris, tramite Julio Payrò e l'editore Poseidon di Buenos Aires, di tradurre anche la sua *Introduzione alla architettura moderna* del 1943 in spagnolo, in modo tale da garantire una diffusione del libro anche in tutta l'America Latina.

⁴⁶ Lettera di A. Sartoris a P.M. Bardi, 8 gennaio 1936, dossier 0172.03.0053, ACM-EPFL.

⁴⁷ Lettera di J. Rocca a A. Sartoris, 11 novembre 1935, dossier 0172.01.0068, ACM-EPFL.

⁴⁸ Cfr. A. Sartoris, *Proemio*, in *Tempo dell'architettura. Tempo dell'arte* cit., p. 21.

⁴⁹ Lettera di A. Sartoris a E. Pettoruti, 13 febbraio 1936, dossier 0172.01.0057, ACM-EPFL.

⁵⁰ Lettera di E. Pettoruti a A. Sartoris, Dati per una biografia artistica sintetica, dossier 0172.01.0057, ACM-EPFL.

⁵¹ Lettera di C. Lodi a A. Sartoris, 12 marzo 1952, dossier 0172.03.0174, ACM-EPFL.

⁵² A. Sartoris, *Pettoruti*, Ediciones Los Arqueros, Las Palmas de Gran Canarias 1952.

⁵³ J. Payrò, *Emilio Pettoruti*, Editorial Poseidon, Buenos Aires 1945; O. De Allende, *Pettoruti*, Ediciones Contrapunto, Buenos Aires 1946.

⁵⁴ De Grada, *Arti plastiche e figurative* cit.; L. Borgese, *Mostre d'Arte*, in «Corriere della Sera», 6 marzo 1952, p. 3.

⁵⁵ M. Ballocco, *Emilio Pettoruti*, catalogo dell'esposizione (Firenze, aprile 1952), Galleria Numero, Firenze 1952.

⁵⁶ A. Sartoris, *Pettoruti*, catalogo della mostra (Roma, ottobre 1953), Galleria San Marco, Roma 1953.

⁵⁷ Lettera di A. Sartoris a G. Schmidt, 5 maggio 1952, dossier 0172.03.0041, ACM-EPFL.

⁵⁸ Lettera di F. Meyer a A. Sartoris, 22 aprile 1958, dossier 0172.03.0041, ACM-EPFL.

⁵⁹ A. Sartoris, *Pettoruti*, catalogo della mostra (Firenze, marzo 1959), Galleria Vigna Nuova, Firenze 1959; A. Sartoris, *Emilio Pettoruti. Paintings, 1914-1959*, catalogo della mostra (Londra, 27 aprile – 15 maggio 1960), Molton Gallery, Londra 1960.

⁶⁰ J. Lassaigne, *Pettoruti*, catalogo della mostra (Parigi, dicembre 1964 – febbraio 1965), Galerie Charpentier, Parigi 1965; A. Sartoris, *Pettoruti Conquiert Paris*, testo dattiloscritto, 1964, dossier 0172.03.0041, ACM-EPFL.

⁶¹ Lettera di E. Pettoruti a A. Sartoris, 25 settembre 1970, dossier 0172.03.0041, ACM-EPFL.

⁶² L.M. Bello, *Emilio Pettoruti en Paris*, in «La Nación», 22 ottobre 1971.

⁶³ A. Sartoris, *Recuerdo de Pettoruti*, in «La Nación», 16 aprile 1972.

Summary

In the last thirty years the figure of Emilio Pettoruti (1912-1971) has been the subject of numerous celebrating publications, that allowing us to glimpse new themes of research within his long academic and artistic career. For example, the analysis of the private correspondence with one of the most famous witnesses of twentieth century art and architecture, Alberto Sartoris (1901-1998), undisputed pioneer of rational architecture in Italy and abroad, highlights the milestones that characterized life and career of the Argentine painter.

The aim of this essay is to highlight a part of the activities of the two protagonists, still unexplored to date: on the one hand, Sartoris' contribution to South American architectural culture through the analysis of the contacts that he had with one of the most long-lived painters of the twentieth century and, on the other, Pettoruti's influence to the renewal of contemporary art through the bond of admiration and friendship established with Sartoris. The analysis of the private correspondence sent to Sartoris by the Argentine painter, meticulously kept in the Fonds Alberto Sartoris, Archives de la construction moderne at the École Polytechnique Fédérale de Lausanne, also allows us to underline the fundamental phases of

the different paths, intimately parallel and interrelated, of the two protagonists: on the one hand, the academic and artistic one – which firmly maintains contact with his collaborators in his own Country – led by Pettoruti, and on the other that of Sartoris, an intransigent divulgator able to becoming one of the most important figures of the twentieth century in the discipline of architectural criticism.

‘Scene di conversazione’ tra Giulio Paolini e Carlo Quartucci: dalla collaborazione sulla scena alla teatralità dell’opera

Livia de Pinto

Convergenze di sguardi

Il confronto tra teatro e Arte Povera è sempre stato chiaro e negli anni alcuni studi ne hanno analizzato il rapporto sotto molteplici punti di vista.¹ Come noto, lo stesso nome dell’eterogeneo gruppo venne tratto da Germano Celant dalle teorie del regista polacco Jerzy Grotowski, promotore di «un teatro ascetico» fondato sull’annullamento della separazione tra platea e scena e dove il concetto di povertà era sinonimo di eliminazione di qualsiasi elemento superfluo, verso un profondo dialogo tra attore e spettatore.² Sul finire degli anni Sessanta, anche le ricerche degli artisti dell’Arte Povera erano volte a un rapporto più diretto con il pubblico, alla messa in discussione della rappresentazione mimetica, a un nuovo connubio tra arte e vita e a un’apertura delle categorie artistiche.³ Come evidenziato da Barbara Satre, la ricerca di figure come Giulio Paolini, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Mario Ceroli, Luciano Fabro e Paolo Scheggi si è intrecciata alle sperimentazioni del Nuovo Teatro italiano, arrivando a definire inedite convergenze tra arte e spazio scenico, verso la creazione di un teatro d’artista.⁴ Nell’ambito dell’avanguardia teatrale della seconda metà del Novecento si sono inserite le ricerche del regista siciliano Carlo Quartucci. A partire dagli anni Cinquanta la sua attività per il teatro si è svolta in nome di una ricerca di linguaggio, con l’obiettivo di «contribuire al rinnovamento della drammaturgia» e alla messa in discussione del lavoro di tutte le figure dell’insieme teatrale, con un occhio di riguardo alla scena estera.⁵ Operando prima all’interno e poi all’esterno della struttura teatrale, il regista ha riflettuto con continuità sulle possibilità e sul senso stesso del teatro. Concependo primariamente l’attività teatrale come «processo autoriflessivo»,⁶ Quartucci ha lavorato sul gesto come mezzo di comunicazione della corporeità dell’attore,⁷ sul legame tra parola e gesto attoriale, sulla scenografia non descrittiva intesa come totalità di tempo e spazio e «figurazione totale» con la presenza attoriale.⁸ Sulla base di queste premesse ideologiche, dal 1968 le esperienze di Carlo Quartucci si sono incontrate con quelle dell’Arte Povera, instaurando in particolar modo un lungo e proficuo dialogo con Jannis Kounellis e Giulio Paolini.⁹ Nel caso di quest’ultimo, la ricerca artistica in ambito poverista si è distinta per un’«attitudine strettamente mentale»,¹⁰ dove l’attenzione alla dimensione teatrale ha influito non solo sull’impianto concettuale delle opere, ma anche sul modo di intendere il sistema espositivo stesso.¹¹ Se con Kounellis, a partire dal 1968, Quartucci ha lavorato sulla struttura dello spazio teatrale portando sulla scena la predominante, etnologica «nomenclatura» dei materiali dell’artista per rimarcare l’unità esistente «tra la poesia e l’azione, tra l’arte e la vita»,¹² con Paolini il regista si è confrontato con la sua postura più prettamente concettuale e la lucida attitudine all’analisi linguistica del fare artistico.¹³ Il dialogo instauratosi tra le due figure tra il 1970 e il 1989 si è così dimostrato tra i più felici casi di integrazione di poetiche e di convergenze di sguardi. Il risultato è stato il concepimento di spettacoli e di opere la cui analisi richiede necessariamente un approccio interdisciplinare, al fine di evidenziare le relazioni di poetica e gli intrecci linguistici che hanno contraddistinto la collaborazione tra l’artista e il regista, e

chiedersi concretamente in quale modo l'attività registica di Quartucci possa essere avvicinata alla teatralità autoriflessiva e mentale di Giulio Paolini.

Gli anni Settanta fuori e dentro Camion: dialoghi e affinità tra Giulio Paolini e Carlo Quartucci

Nel corso degli anni Sessanta, la chiusura dei teatri al rinnovamento, l'altalenante rapporto con i teatri stabili e la volontà di rompere il diaframma esistente tra platea e palcoscenico, con l'esplicito invito rivolto allo spettatore a una partecipazione attiva all'opera in linea con le teorie di Grotowski,¹⁴ hanno portato Carlo Quartucci a cercare nuove e più libere soluzioni di messa in scena.¹⁵ L'esperienza della compagnia indipendente Teatro Gruppo nacque sotto questo profilo ideologico. Priva di sede fissa, di un pubblico identificabile e promotrice di un teatro decentrato, la compagnia si caratterizzò per l'uso di materiali componibili e di facile trasportabilità, ma anche per un rinnovamento della drammaturgia italiana attraverso la scrittura scenica,¹⁶ alla ricerca di una messa in scena capace di attivare nello spettatore un «processo creativo di ricerca di sé».¹⁷

Al principio degli anni Settanta, quando iniziò ufficialmente la collaborazione teatrale di Carlo Quartucci con Giulio Paolini, quest'ultimo aveva già chiaramente manifestato interesse per il teatro dentro e fuori la scena.¹⁸ Significativo esempio dell'attitudine teatrale dell'artista può essere individuato nell'opera del 1967 *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, dove attraverso la citazione puntuale del *Ritratto di giovane* di Lorenzo Lotto, l'artista ha posto in primo piano il cortocircuito temporale dato dal gioco concatenato di sguardi – dell'artista, del soggetto e dell'osservatore stesso – e sospeso «la concretezza del reale»¹⁹ grazie all'eterno annunciarsi dell'opera.²⁰ Ad affascinare particolarmente l'artista è infatti sempre stata l'essenza metafisica della teatralità,²¹ identificabile come punto di contatto tra opera e palcoscenico. Secondo Paolini, infatti, come davanti a un'opera d'arte, a teatro spettatore, attore, uditorio e scena si legano e divengono testimoni di un'unità indissolubile. L'occhio stesso, dove alberga l'immagine riflessa e le cose si costituiscono come rappresentazione, diviene così teatro.²² Su questo fondamentale punto sembrano essersi incontrati l'artista e il regista, impegnato a quel tempo in una profonda analisi degli elementi dello spazio teatrale e della sua stessa essenza linguistica.²³ Come Quartucci stesso ha affermato: «Non cerco uno che mi fa la scena da scenografo, né uno che me la fa da pittore. Paolini non è né l'uno, né l'altro. Io disegno la scena colloquiando – in atto di comunione – con lui».²⁴ Secondo tale principio nacque dunque la rappresentazione del *Manfred* di Robert Schumann, spettacolo radiofonico messo in scena il 9 gennaio del 1970 nell'auditorium della Rai di Torino.²⁵ Lo spettacolo si basò sull'azione di un performer che, a fianco della pedana del direttore e con l'orchestra ancora silente, sfogliava le pagine di un grande libro contenente nomi di musicisti del passato riportati in ordine cronologico, fino ad arrivare al nome del compositore tedesco. Una volta finito il concerto, l'attore, precedentemente uscito dalla sala, poteva rientrare e riprendere a sfogliare il volume mentre gli spettatori erano chiamati a lasciare l'auditorium.²⁶ Per affinità di intreccio temporale lo spettacolo musicale è chiaramente associabile ad *Apoteosi di Omero*, opera del medesimo anno ispirata all'omonima tela di Jean Auguste Dominique Ingres. Tra le altre cose, essa si compone di trentadue fotografie raffiguranti altrettanti personaggi provenienti da epoche storiche diverse, interpretati da attori cinematografici o teatrali contemporanei. Due scarti temporali caratterizzano in questo caso il lavoro: quello generato dalla frapposizione di identità e quello determinato dalla fruizione dell'opera. Con il *Manfred*, dunque, Quartucci ha viaggiato liberamente nell'universo visivo di Paolini, il quale, a sua volta, come a proseguire un di-



1. Giulio Paolini, *Apoteosi di Omero*, 1970-1971. Fotografie, dattiloscritto, cartelle bianche, lastre di plexiglas, legggi, registrazione sonora. Misure complessive variabili, opera realizzata in dieci esemplari. Foto Paolo Vandasch (Studio Vandasch Milano). Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

scorso rimasto aperto, a partire dal 1972 ha voluto modificare l'allestimento di *Apoteosi di Omero* aggiungendovi dei legggi, rendendo di fatto evidente la reciproca incidenza tra regista e artista secondo una modalità che avrebbe contraddistinto tutte le successive collaborazioni (fig. 1).

Tra il 1970 e il 1971 Giulio Paolini ha portato avanti la collaborazione con Carlo Quartucci creando i materiali scenici per la produzione televisiva Rai *La fantastica storia di Don Chisciotte della Mancia*,²⁷ per la prima rappresentazione teatrale del *Colloquio con Malcolm X*, prodotto dal Teatro Comunale dell'Opera di Genova, per l'originale televisivo Rai *Finestra*,²⁸ per la messa in scena di *Laborintus II*, del compositore Luciano Berio, con testo di Edoardo Sanguineti.²⁹ Tuttavia, l'esigenza avvertita dal regista di trasmettere concretamente l'idea di un costante «moto evolutivo»³⁰ dell'esperienza teatrale portò Quartucci a distaccarsi definitivamente dalle strutture teatrali e a creare *Camion*, vero e proprio mezzo in costante movimento, carico di materiali, persone, parole.³¹ Nei suoi viaggi *Camion* ospitò artisti, musicisti, attori e scrittori, rivelandosi mezzo ideale per abbracciare insieme memoria teatrale e realtà sociale,³² in un percorso multimediale in cui il regista camminò a fianco dei suoi collaboratori in qualità di «servo di scena».³³ Dopo un'interruzione della collaborazione teatrale intercorsa tra il 1971 e il 1977,³⁴ la cooperazione tra Quartucci e Paolini si è rinnovata con continuità, soprattutto nel corso degli anni Ottanta. Risale proprio al 1980 l'ultima esperienza di Giulio Paolini su *Camion*, per la quale artista e regista lavorarono allo spettacolo *Scene di teatro. Parte terza: Il mito di Nora Helmer*, all'interno della trilogia *Opera*.³⁵ In questo caso il regista volle mettere in scena una vera e propria rilettura di tutta l'attività passata di *Camion*, secondo un principio già posto in essere due anni prima con la prima edizione di *Scene di periferia*, i cui materiali scenici erano stati realizzati da Jannis Kounellis.³⁶ In base alla volontà di Quartucci di lavorare sulla «drammaturgia delle arti e degli artisti» intesa come dialogo egualitario e senza vincoli fra i linguaggi artistici,³⁷ per la terza

parte della trilogia Paolini capovolse la struttura del teatro proponendo sul palco un'immagine di platea con loggioni e palchi dipinti, mostrando allo spettatore una sorta di situazione specchiante pensata come riflessione dello spazio stesso. Simile procedura rappresentativa era già comparsa in passato nella produzione dell'artista, come nel caso di *Quattro immagini uguali*³⁸ (1969) o di *Dimostrazione* (1974), dove Paolini aveva proposto due tele che riportavano ognuna l'oggetto in prospettiva che aveva davanti, cioè la tela stessa sul cavalletto.³⁹ Secondo il medesimo principio, durante lo spettacolo il fondale si apriva mostrando «un secondo fondale» raffigurante un sipario chiuso con le ali laterali dei palchetti, le poltrone della platea e il palcoscenico vuoto, con al centro la grande proiezione di un filmato con le immagini dello spettacolo.⁴⁰ Il sistema della «doppia platea»⁴¹ era una chiara riproposizione da parte di Paolini di *Ipotesi per una mostra*, progetto ideato nel 1963 per un'esposizione mai realizzata alla galleria romana La Salita.⁴² In base alla sua proposta, una volta giunto in sala il pubblico si sarebbe dovuto specchiare in una sorta di suo doppio predisposto dall'artista. Separati da esso da una lastra in cristallo, i fruitori si sarebbero così trovati a essere osservati dal proprio riflesso, secondo un continuo gioco di sguardi.⁴³ Evidente si fa allora il gioco di intreccio tra opera d'arte e lavoro teatrale, dimostrando la capacità di Quartucci di accogliere in teatro i temi di ricerca distintivi dell'artista. La riflessione sul tema del doppio è infatti una delle costanti del lavoro di Paolini, che sulla scena quartucciana si fa indagine tautologica sul teatro e sulla sua identità.⁴⁴

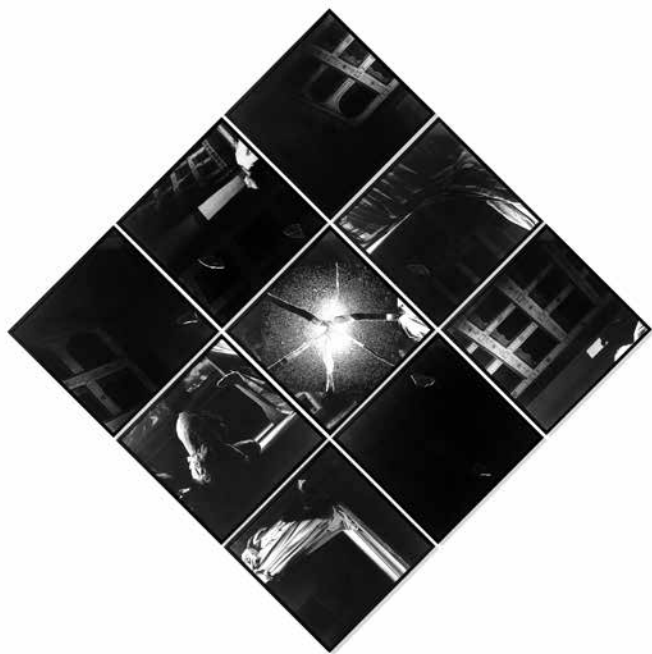
*Un deposito di materiali «sull'orizzonte incerto della rappresentazione»:⁴⁵
gli anni Ottanta e La Zattera di Babele*

A partire dal 1981, Giulio Paolini e Carlo Quartucci hanno lavorato insieme al Progetto Genazzano, poi divenuto La Zattera di Babele, nato come naturale trasformazione di Camion all'interno dell'antico borgo di Genazzano. Qui Quartucci si era fermato l'anno precedente, trasformando l'intero paese in un palcoscenico e riqualificando le aree storiche con l'aiuto dell'Amministrazione comunale, della Provincia di Roma e di figure come Paolini stesso, Jannis Kounellis, Roberto Lerici, Rudi Fuchs e Germano Celant.⁴⁶ Come era avvenuto per Camion, unitamente all'evento teatrale, a Genazzano Quartucci ha portato cinema, fotografia, pittura, musica e danza senza gerarchie e con l'intento programmatico di creare un messaggio universale.⁴⁷ All'interno del borgo, in un atto di profonda comunione poetica, Giulio Paolini e Carlo Quartucci hanno accumulato materiali, manipolato e riutilizzato *media*, ragionato inesorabilmente sulle modalità della messa in scena, lavorato sull'identità concettuale dell'edificio scenico inteso come «architettura del pensiero teatrale che struttura la proposta artistica».⁴⁸ Confrontandosi con i grandi temi tipici del lavoro di Paolini, Quartucci ha così messo in scena il teatro come eterno viaggio, come soglia di ogni possibile rappresentazione, come indefinibile contenitore frammentario di visioni artistiche sospese nell'attesa di un compimento.⁴⁹

Nel 1981 La Zattera di Babele realizzò dunque *Comédie Italienne*, frammento scenico scritto da Roberto Lerici su testi di Virgilio, Saffo, Omero, Polifilo, Archiloco, con musiche di Giancarlo Schiaffini, Massimo Coen e Giovanna Marini.⁵⁰ Ispirato dal quadro *Embarquement pour Cythère* di Antoine Watteau, artista amato da Giulio Paolini, lo spettacolo teatrale nacque con l'intento di evocare il «mito dell'eterno viaggio dei commedianti italiani».⁵¹ Nel corso della rappresentazione, l'attrice Carla Tatò trascinò sul palco un enorme «mantello-teatro» simbolo dello spazio teatrale come fonte di qualsiasi rappresentazione possibile.⁵² Da esso emergevano «frammenti di visioni» del presente insieme a brandelli del passato, pensati da artista e regista per por-

re in scena una verifica sulla presenza dei miti nel presente corrente.⁵³ Un filo concettuale unisce in questo caso la funzione del personaggio di Tatò a *Disegno geometrico*, primo lavoro di Paolini che ritorna costantemente tanto nelle sue opere quanto nelle sue scenografie.⁵⁴ Proseguendo il gioco dialettico che ha caratterizzato sin dagli esordi la cooperazione del regista con l'artista, nel 1984 *Comédie Italienne* divenne un collage di nove frammenti di un'unica fotografia scattata al Teatro Malibran di Venezia durante la messa in scena dello spettacolo.⁵⁵ Successivamente, nel 1991, l'opera subì un consistente stravolgimento, trasformandosi in un nuovo collage, questa volta su carta e con diverso soggetto, composto da nove elementi inquadrati da cornici di diversi colori. L'opera, nella sua trasformazione, sembra aver assorbito la sua manifesta teatralità, restituendola infine solamente attraverso il titolo, dimostrando la capacità dell'artista di riutilizzare qualsiasi situazione, elemento o oggetto, in funzione della progressione di un unico, circolare discorso artistico (fig. 2).

Il tema della superficie dell'opera come soglia di ogni possibile rappresentazione è presente nella produzione di Paolini sin dal settembre del 1960, anno dell'incipitale *Disegno geometrico*.⁵⁶ L'opera ritorna ciclicamente nel suo percorso artistico e il suo costante richiamo nelle collaborazioni teatrali con Quartucci può essere identificato come simbolo di un legame poetico. Esempio significativo è rintracciabile nello spettacolo del 1981 *Pentesilea / Kleist. Sei frammenti*,⁵⁷ dove funi tese da un attore posto al centro della scena squadravano lo spazio come le diagonali tracciate con l'inchiostro e il tiralinnee misurano la superficie della tela del 1960. Le stesse funi rimandano poi a un'altra opera realizzata lo stesso anno da Paolini, *Hortus clausus*, che propo-



2. Giulio Paolini, *Comédie Italienne*, 1984. Collage su fotografie incorniciate, cm 225×225, Galleria Fumagalli, Milano. Foto Michele Alberto Sereni. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

3. Giulio Paolini, *L'exil du cygne*, 1984. Matita e collage su tela preparata, cm 200×300, due calchi in gesso h 250 cm ciascuno, piume, collage su parete, misure complessive cm 268×6007×295, Nancy Olnick & Giorgio Spanu Collection. Foto Agostino Osio. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.



ne la rappresentazione della figura dell'osservatore e mette in scena il meccanismo visivo attraverso l'uso di fili elastici che partono dall'occhio di una figura seicentesca per andare a toccare alcune tele disposte a terra. L'ideale 'scatola' di *Pentesilea* / *Kleist*. *Sei frammenti* ha però accolto anche altri echi dei precedenti lavori dell'artista, come le sue caratteristiche colonne classiche – presenti sia in due calchi di gesso che disegnate su teli tesi tra di esse –, che ritroviamo in citazione quasi letterale in lavori come *Cariatide* (1979-1984) e in *L'exil du cygne* (1984). Secondo la consueta modalità autoriflessiva e auto-citazionista che accomuna il lavoro dell'artista e del regista, *L'exil du cygne* confluì nel medesimo 1984 in una nuova scenografia di Paolini realizzata per lo spettacolo *Rosenfest Frammento XXX, Scena III*, da Heinrich von Kleist.⁵⁸ In questo caso i frammenti dell'opera si ripresentarono come un'immobile cascata di grandi fotografie in bianco e nero, simboleggianti una scenografia sospesa nella sua probabilità di esistere.⁵⁹ Il metodo della disseminazione di fotografie ridotte in frammenti è una soluzione adottata dall'artista in molte opere. Comparvero sul palco anche le due colonne greche e il telo teso tra di esse, base neutra per la proiezione di alcune scene, oltre alla puntuale citazione della terza e ultima versione della serie *Cariatide* (1979-1980-1984). Sembra dunque ragionevole supporre che sviluppo dell'opera d'arte e ideazione della scenografia sia andato in questo caso di pari passo, secondo una modalità operativa riscontrabile sempre più di frequente nel corso del decennio Ottanta (fig. 3).

Questa evoluzione circolare del lavoro paoliniano può infatti essere letta anche nella serie *Platea*, cui l'artista ha lavorato dal 1975 al 1984. Il progetto venne presentato originariamente a Venezia, composto da trenta sedie da regista, ognuna caratterizzata dal nome di gruppi o singole persone partecipanti. Disposte in un ambiente esterno e, successivamente, in interno con l'aggiunta di uno schermo, l'assetto dell'opera mutò sensibilmente nel 1978, chiamando in causa alcuni personaggi omerici e la figura dello spettatore, partecipe in prima persona al compimento dell'opera. Il progetto del 1978 mostra chiaramente un ripensamento che attesta un maggiore avvicinamento di Paolini all'area teatrale: in questa nuova versione dell'opera sei ritratti di «personaggi omerici», che avrebbero dovuto «riconoscere la figura di Ulisse», poggiano su altrettante sedie sistemate a semicerchio.⁶⁰ Investito da un corto circuito identitario capace di porlo in bilico tra sé stesso e la figura di Ulisse, lo spettatore viene esplicitamente chiamato a partecipare al lavoro, in un circolo concettuale teso a rimanere irrimediabilmente aperto.⁶¹ Proprio questo nuovo assetto venne esplicitamente ripreso da Carlo Quartucci per l'omonimo progetto teatrale realizzato con Paolini nel 1982.⁶² Sul palco di Genazzano,

secondo il ricorrente, comune principio dell'autocitazione, il fondale di palcoscenico su cui l'artista aveva proposto nel 1980 l'immagine della platea del teatro di Spoleto diviene elemento dominante.⁶³ Indossato da Carla-Penelope, il pesante mantello già comparso in *Comédie Italienne*, tanto grande da sembrare un sipario, raffigurava l'«involucro disabitato della stessa cavità teatrale»,⁶⁴ simbolo del superamento dell'antico iato tra scena e platea. Trascinandolo il pesante mantello-sipario oltre lo spazio teatrale, l'attrice invadeva infatti le gradinate dedicate al pubblico, demolendo programmaticamente il tradizionale diaframma tra atto scenico e sguardo dello spettatore. Ormai sconfinati dal proprio territorio, sulle scalinate lignee alcuni attori mimavano azioni tra una disseminazione di frammenti di calchi di gesso, ricorrenti nel lavoro di Paolini.⁶⁵ Nel fondale, un grande telo riportava l'immagine di un palcoscenico con palchetti laterali e, in piedi sopra di esso, ancora una volta la figura dell'osservatore stringente nelle proprie mani le funi-fasci visuali misurava lo spazio teatrale. Fattosi testimone di un'unità indissolubile, lo spettatore assume così per l'artista e il regista l'identità di un nuovo Ulisse che, posto di fronte ai personaggi scenici, rimane irrimediabilmente in attesa del compimento impossibile della rappresentazione, mentre Carla-Penelope attende in un tempo senza fine di riconoscere il proprio compagno.⁶⁶ Tra il 1982 e il 1984 anche *Platea* divenne una nuova opera dell'artista. Nell'omonimo lavoro, Paolini ha infatti 'intrappolato' sei volte alcuni personaggi dello spettacolo teatrale attraverso l'uso di fotografie. Inserite in portaritratti disposti irregolarmente a cerchio, esse formano una platea disposta «intorno alla scena centrale» a colori, costituita da un collage che raffigura «l'allegoria dell'origine della pittura di David Allan», inserito «sullo sfondo di un retropalco animato da alcuni macchinisti» intenti a lavorare.⁶⁷ Tutti gli elementi che compongono l'opera, la platea dei personaggi in attesa della rappresentazione, il retroscena di teatro proposto nel collage, «l'origine della pittura» inteso come prodromo della «storia della pittura» stessa, sono tesi a mostrare la cristallizzazione dell'attimo di tensione che precede la rappresentazione.⁶⁸ Un ulteriore esempio di reciproca influenza artistica tra Giulio Paolini e Carlo Quartucci, e della necessità di una lettura congiunta del lavoro di artista e regista, è quello di *Scene di conversazione*.⁶⁹ Ancora una volta è possibile riconoscere con questo titolo sia una serie di opere sviluppatasi tra il 1979 e il 1983, sia un intervento teatrale del 1982 realizzato a quattro mani per la rassegna internazionale *Documenta 7* di Kassel.⁷⁰ Nel 1979 l'opera *Scene di conversazione* si presentava composta da due tele di diverse dimensioni, un disegno su tela rovesciata, su parete e su busta cartonata, un leggio, alcune fotografie e una lastra di plexiglas.⁷¹ A legare questo lavoro allo spettacolo teatrale è l'elemento del leggio. In *Scene di conversazione* di Kassel, dove nulla venne messo in scena se non un'esibizione musicale su partiture di Haydn e Mozart da parte di personaggi in abiti settecenteschi,⁷² lo ritroviamo in gran numero, con sopra poggiato un copione denominato *Aria*.⁷³ Sempre il leggio sarebbe tornato nella seconda versione di *Scene di conversazione* di Paolini, presentata a Tokyo il mese successivo in forma di performance, attraverso l'intervento di quattro personaggi in carne e ossa. In questo caso, la collaborazione con Quartucci sembra aver suggerito a Paolini un'inedita dimensione performativa del suo lavoro; una caratteristica che invece scompare nella terza e ultima versione dell'opera, realizzata tra il 1982 e il 1983. Proposta in forma d'installazione, l'opera riassume l'energia umanizzante acquisita in precedenza, e delle figure maschili che si erano esibite in Giappone restano solo delle riproduzioni fotografiche, mentre i leggii sottintendono l'attesa di un ensemble musicale che mai si presenterà. La sospensione temporale dell'attimo precedente all'accadimento di un'azione, la rappresentazione dello svolgimento impossibile di una narrazione, si presentano dunque come costanti del rapporto collaborativo di Paolini e Quartucci e si mostrano come tassello basilare per la comprensione del loro lavoro (fig. 4).

Al 1989 risale, infine, l'ultima collaborazione teatrale dell'artista e del regista. L'allestimento della rielaborazione di Quartucci del dramma di Luigi Pirandello *I giganti della montagna* mise sostanzialmente in scena un grande colloquio metateatrale, presentando «una discussione sul teatro e sull'arte»⁷⁴ attraverso una commistione di tecniche e *media* differenti. Per l'occasione, l'artista racchiuse l'area d'azione scenica dei personaggi con un'esile scatola di tre lati, formata da una serie di riquadri removibili di colore bianco trasparente. «La villa», ha spiegato il regista, «è il tempio della discussione e il luogo dell'immaginario artistico»,⁷⁵ e proprio un bianco tempio di gesso in miniatura venne posto da Paolini sul fondale del palcoscenico, duplicato da una proiezione eseguita sul fondale della scatola teatrale. Lo stesso tempio era comparso pochi anni prima nell'opera *L'autore? Un attore!* (1986) e sarebbe tornato poco tempo dopo nel collage *Théâtre de L'Odéon*, realizzato il medesimo anno. Nel tempio paoliniano si identificavano così il linguaggio teatrale, il teatro stesso, i sogni artistici dei personaggi e del regista.⁷⁶ Sul palco, Paolini disseminò elementi scenici riconducibili a molte sue prece-



4. Giulio Paolini, *Scene di conversazione*, 1979-1980. Tela preparata, matita su tela rovesciata e su busta cartonata per fotografie, fotografie, lastra di plexiglas, leggio, matita e collage su parete, cm 190×240×100. Collezione Maramotti, Reggio Emilia. Foto Cesare Di Liborio. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.



5. Giulio Paolini, scene e costumi per *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, 1989. Progetto e regia di Carlo Quartucci, musiche di Salvatore Sciarrino, produzione La Zattera di Babele, fotografia anonima dello spettacolo andato in scena al Teatro Valle, Roma. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

denti opere, poiché tutto può apparire sulla scena, così come tutto può essere trovato all'interno della villa come tempio dell'arte. Quindici personaggi abitavano il palcoscenico e i loro costumi rappresentavano altrettante evocazioni di quadri, costumi del passato, «citazioni d'arte» inseriti secondo il principio tipico dell'artista della «citazione-memoria».⁷⁷ Gli Scalognati erano vestiti da sette artisti diversi,⁷⁸ mentre altri attori indossavano bianchi abiti di gusto settecentesco o neri indumenti da cerimonia di inizio Novecento.⁷⁹ Carla Tatò, la Contessa, trascinava ancora una volta sul palco l'immenso mantello raffigurante la platea teatrale, divenuto ormai una costante nel lavoro di Paolini con Quartucci.⁸⁰ Con *I giganti della montagna* il cerchio sembra chiudersi. Lo spettacolo può infatti essere letto come un grande contenitore dove l'artista e il regista hanno inserito con intento antologico i ricordi del viaggio compiuto insieme e dove, come una sorta di mostra personale, Paolini ha riposto un piccolo campionario delle opere realizzate fino ad allora, ermeticamente sigillate nel 'tempio sacro' dell'arte (fig. 5).

«Stravedere»⁸¹ il teatro con gli occhi chiusi

Guardare la scena non significa osservarla [...]. Guardare una scena significa però vederla ad occhi chiusi, dimenticarla – e dunque esserne osservati – come accade a chiunque riesca a trovarsi in condizioni normali (per esempio a teatro o in un museo) piuttosto che in condizioni accidentali (per esempio nella vita). Una scena fa precipitare uno sull'altro materiali e figure che si depositano [...] sull'orizzonte incerto della rappresentazione, nell'attesa inesausta dell'annuncio di un'immagine. L'opera è lì, la vediamo, ma al tempo stesso non si manifesta. È la rappresentazione, insomma, che apre e chiude gli occhi sul visibile, che illumina, oscurando le stesse ragioni da cui muove, quello spazio smisurato che si inoltra al di là del nostro sguardo.⁸²

Con queste parole, scritte nel 1989 in margine alle scenografie per *I giganti della montagna*,⁸³ Giulio Paolini ha tracciato brevemente le coordinate neces-

sarie a comprendere sia il suo lavoro scenografico, sia la sua produzione espositiva. La crescente attenzione alla sfera teatrale si è manifestata nell'opera dell'artista parallelamente all'incremento del suo impegno scenico. Nel corso degli anni Settanta, temi basilari del suo lavoro come la riflessione sul doppio, sull'atto del vedere, sulla citazione storico-artistica, ma anche i continui interrogativi sull'opera e le sue modalità di apparizione, sono stati accolti dalla ricerca di Quartucci entrando naturalmente a far parte del suo grande, unico discorso sul teatro. Come si è cercato di dimostrare poco sopra, il decennio Ottanta, fitto di collaborazioni a quattro mani, è stato il periodo di maggior coesione poetica tra l'artista e il regista. Per Paolini questo ha portato ad assumere la teatralità come fondamentale componente della sua ricerca artistica, espressa principalmente nell'attenzione per la messa in scena di allestimenti sempre più complessi e ricchi di elementi scenografici, sovente con dirette citazioni dei materiali scenici utilizzati insieme al regista.⁸⁴ Anche la crescente attenzione allo spazio espositivo e all'atto di presentare l'opera si fanno centrali in quegli anni, durante i quali «il 'palcoscenico' dell'esposizione» diviene pretesto per proporre progetti dalla complessità crescente.⁸⁵ Grazie anche alle riflessioni portate avanti con Quartucci sull'ambiente teatrale e sui meccanismi di destrutturazione dello spazio della messa in scena, il dialogo con l'ambiente espositivo si delinea come uno dei temi centrali delle esposizioni di Paolini.⁸⁶ Sul finire degli anni Ottanta tale attitudine si sarebbe evoluta in un discorso più unitario sull'esposizione intesa come grande atto unico, mentre il tema della «messa in scena del 'teatro' dell'opera» compare nella produzione di Paolini a partire dagli anni Novanta, attraverso la creazione di lavori tesi a rappresentare «uno scenario che annuncia [...] l'istante in cui l'opera sta per manifestarsi».⁸⁷ Si dimostra così l'incidenza del legame dialogico sviluppato con Quartucci, per il quale la rappresentazione teatrale non si è mai risolta in narrazioni lineari e in canoniche separazioni tra scena e platea, ma nella creazione di orizzonti visivi in spazi unici capaci di porre «una continua e instancabile domanda sulla verità del teatro».⁸⁸ Il frammento, elemento comune al regista e all'artista, inteso come moltiplicazione dello spazio scenico, entra fluidamente a far parte di questo discorso teatrale e si fa, per entrambi, modalità di rielaborazione del proprio lavoro e mezzo di riflessione sull'atto espositivo.⁸⁹ Come ha scritto Donatella Orecchia, infatti:

La continua e mobile scomposizione e ricomposizione esplicita della propria opera ha così permesso a Carlo Quartucci di incrociare quella tendenza radicalmente critica (e metacritica) propria dell'arte contemporanea, sempre attenta a riflettere sui propri meccanismi interni e a configurarsi come presentazione dei propri processi costruttivi.⁹⁰

L'uso del mezzo fotografico, adottato da Paolini sia nelle scenografie sia nelle opere, assume la valenza di mezzo linguistico oggettivo. Modalità di citazione e autocitazione, esso dimostra l'impossibilità di esibire il «farsi progressivo» dell'immagine e la dimensione temporale del concretizzarsi dell'opera.⁹¹ Come si è tentato di verificare, proprio la ricerca sul fattore temporale costituisce forse uno dei nodi di indagine più affascinanti del dialogo artistico tra Paolini e Quartucci. È qui, infatti, che è possibile scorgere l'identità metafisica della ricerca delle due figure. Per l'artista, la cristallizzazione temporale dell'opera e il suo rispecchiamento circolare nel tempo storico-artistico si fanno mezzo di una costante ridefinizione dell'arte stessa e dell'atto della sua osservazione.⁹² In questa maniera, Paolini analizza nessuna e tutte le possibilità di relazione tra le opere, tra queste e lo spettatore e, allo stesso tempo, mostra l'impossibilità di definizione dell'opera. Allo stesso modo, Quartucci fonda il proprio rapporto con la tradizione, identificabile come «uno dei fondamenti» della sua ricerca artistica. La problematica del rap-

porto fra tradizione e innovazione viene affrontata dal regista mediante un costante riutilizzo critico del passato, quello della storia del teatro, ma anche del proprio lavoro teatrale. Questa continua riscrittura, drammaturgica, spaziale, metateatrale, concorre a mettere in scena l'instancabile indagine sulla verità del teatro, nell'impossibilità di una sua definizione.⁹³ Così, come per Paolini l'opera d'arte, nel suo eterno annunciarsi, non si fa veicolo di un messaggio ma comunicazione essa stessa, puro segno di sé in quanto tale, per Quartucci la rappresentazione teatrale si risolve in un processo autoriflessivo, in cui la regia si costituisce come «atto conoscitivo».⁹⁴ Abbandonati i panni dell'autore, il regista non può allora che farsi attore, colui, cioè, che può dare al teatro la possibilità di parlare di sé stesso.⁹⁵

Note

¹ Tra i testi di carattere generale, si citano, in particolare: N. Batzner, a cura di, *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, catalogo della mostra (Liechtenstein, Saint-Étienne 7 giugno – 1 settembre 2019, 30 novembre 2019 – 3 maggio 2020), König, Köln 2019; C. Zambianchi, «Oltre l'oggetto»: qualche considerazione su *Arte Povera e Performance*, in «Ricerche di storia dell'arte», 3, settembre-dicembre 2014, pp. 35-45; V. Valentini, *La politica dell'esperienza: il teatro tra le arti a Roma*, in D. Lancioni, a cura di, *Anni '70 Arte a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 17 dicembre 2013 – 2 marzo 2014), Iacobelli, Roma 2013, pp. 96-105; S. Carandini, a cura di, *Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., 2012, pp. 101-103; M. d'Argenzio, *Arte Povera. Opera in atto*, in G. Celant, a cura di, *Arte Povera 2011*, catalogo della mostra (Torino, Roma, Napoli, Bologna, Bari, Milano, settembre 2011 – marzo 2012), Electa, Milano 2011, pp. 616-629; M.T. Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica*, in Celant, *Arte Povera 2011* cit., pp. 630-637; L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Electa, Milano 2010.

² E. Barba, *Il Nuovo Testamento del teatro*, in E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Padova 1965, cit. in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Mario Bulzoni Editore, Roma 1970, [Simon and Schuster, New York 1968], pp. 40-41.

³ Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica* cit., pp. 630-637; si veda inoltre: B. Satre, «Vers un théâtre d'artiste». *Les incursions théâtrales des membres de l'Arte Povera*, in «Histoire de l'Art», 69, 2011, pp. 77-84.

⁴ Satre, «Vers un théâtre d'artiste» cit.; B. Satre, *Altérités électives. Les collaborations des artistes de l'Arte Povera avec la nouvelle scène italienne*, in «Art'Italies», 19, 2013, pp. 111-119. Si veda anche: B. Satre, *Arte Povera / Teatro povero*, in «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», 143, 2018, pp. 66-77.

⁵ *Relazione del Teatro Gruppo al Convegno di Ivrea*, in «Teatro», 2, 1967, pp. 44-55, cit. in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Giulio Einaudi editore, Tori-

no 1977, vol. I, p. 151. Si veda anche: F. Perrelli, *Una nota su Carlo Quartucci e Carla Tatò*, in «Il castello di Elsinore», 61, 2010, pp. 81-84.

⁶ D. Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni 2020, p. 14.

⁷ *Ibi*, p. 152.

⁸ C. Quartucci, *Relazione del Teatro Gruppo al Convegno di Ivrea*, in «Teatro», 2, 1967, pp. 44-45, cit. in Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)* cit., p. 152.

⁹ Satre, *Altérités électives* cit., p. 114.

¹⁰ M. Bandini, *Giulio Paolini, un itinerario critico*, in M. Bandini, B. Corà, S. Vertone, a cura di, *Giulio Paolini: 'tutto qui'*, catalogo della mostra (Ravenna, 15 giugno – 22 settembre 1985), Essegi, Ravenna 1985, p. 158.

¹¹ Sul finire degli anni Sessanta l'artista contribuì, insieme a Plinio De Martiis, alla realizzazione di un insieme di mostre denominato il *Teatro delle Mostre* (1968), pensato dal direttore della Galleria La Tartaruga come reazione al contemporaneo sistema espositivo italiano a carattere privato, con l'intento di ridefinire «la funzione della galleria d'arte» da statica a dinamica. Il *Teatro delle Mostre* divenne un luogo di azioni significativamente vicino alla logica teatrale, con l'annullamento della separazione tra le discipline, il perseguimento della continuità dell'evento e l'abolizione della distanza tra la platea e il palcoscenico. De Martiis, inoltre, favorì esposizioni dal carattere improvvisativo e basate su una piena libertà dell'artista, dove il gallerista assumeva in definitiva il ruolo di regista. Il progetto stesso potrebbe essere nato in seguito a uno scambio di idee avvenuto fra l'artista e il gallerista, nel quale il primo aveva proposto un allestimento in costruzione per una sua personale, durante la quale realizzare una serie di opere direttamente sul posto e in relazione allo spazio della galleria. Si vedano: I. Bernardi, *Nuovi contributi sul Teatro delle Mostre*, in «Quaderni di scultura contemporanea», 10, Roma 2011, pp. 75-81; I. Bernardi, *Teatro delle Mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi editore, Milano 2014.

¹² M. Volpi, *I testimoni di Kounellis*, in «Flash Art», 1968.

- ¹³ Bandini, *Giulio Paolini, un itinerario critico* cit., p. 155.
- ¹⁴ Si veda: Grotowski, *Per un teatro povero* cit.
- ¹⁵ Si ricorda a tal proposito lo spettacolo *Aspettando Godot*, di Samuel Beckett, realizzato in collaborazione con il Teatro Stabile di Genova, le cui vicende rappresentano forse uno degli esempi migliori del difficile rapporto di Quartucci con i Teatri Stabili italiani. Altri spettacoli del periodo furono: *Cartoteca* di Tadeusz Rózewicz, messo in scena nel maggio del 1965 in collaborazione con il Centro Universitario Teatrale di Genova e *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea*, realizzato nel medesimo anno e nuovamente in collaborazione con lo Stabile genovese. Si vedano: *Dalla relazione del Teatro Gruppo al Convegno di Ivrea*, in «Teatro», 2, 1967, pp. 44-55, cit. in Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)* cit., pp. 152-155; C. Quartucci, G. Scabia, *Per un'avanguardia italiana*, in «Sipario», 235, novembre 1965, pp. 11-12; D. Orecchia, *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. "Aspettando Godot"*, Teatrostudio, Genova 1964, in «L'Asino di B.», 5, marzo 2001, p. 143; L. Cavaglieri, *Nuovo teatro e Teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*, in «Il castello di Elsinore», 61, 2010, pp. 107-118.
- ¹⁶ Si citano lo spettacolo del 1966 *Il giornale a pista centrale*, su testi di Calvino, Brecht, Rabelais e Parise e studiato per essere rappresentato con materiali componibili e facilmente trasportabili; il ciclo di *Lecture-spettacolo Fondamenti e sviluppi del teatro contemporaneo*, volto a trattare momenti fondamentali del teatro contemporaneo attraverso un viaggio nell'avanguardia internazionale del primo Novecento; la messa in scena del testo di Roberto Lerici *Libere stanze*, che proponeva due distinti lati dell'Italia contemporanea, allo scopo di dare allo spettatore un'immagine della società nella quale riconoscersi. *Relazione del Teatro Gruppo al Convegno di Ivrea*, in «Teatro», 2, 1967, pp. 44-55, cit. in Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)* cit., pp. 155-159.
- ¹⁷ Il riferimento va ancora a Grotowski. Si veda: E. Barba, *Il nuovo testamento del teatro*, intervista a Grotowski, 1964, in Grotowski, *Alla ricerca del teatro perduto*, Marsilio Editori, Padova 1965, ora in Grotowski, *Per un teatro povero* cit., p. 49.
- ¹⁸ Per il teatro Paolini aveva già realizzato nel 1969 le scenografie del *Bruto II* di Gualtiero Rizzi, le scene e i costumi per lo spettacolo *Alessandro nelle Indie*, diretto da Vittorio Sermonti, su testo di Pietro Metastasio. L. Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali*, in M. Fagiolo Dell'Arco, I. Giannelli, a cura di, *Sipario. Balla, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi*, catalogo della mostra (Rivoli, 20 febbraio – 25 maggio 1997), Edizioni Charta, Milano 1997, p. 254.
- ¹⁹ F. Poli, *Il demone della teatralità*, in *Giulio Paolini. Il "teatro" dell'opera*, catalogo della mostra (Pesaro, 6 agosto – 30 settembre 1991), Essegi, Ravenna 1991, p. 7.
- ²⁰ M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, Skira, Milano 2008, vol. II, pp. 902-905.
- ²¹ Sul rapporto di Giulio Paolini con la Metafisica di Giorgio de Chirico, si indicano: G. Paolini, G. de Chirico, *Un appuntamento mancato. Il cervello e la mano*, Nino Aragno Editore, Torino 2019; *Giorgio de Chirico / Giulio Paolini*, catalogo della mostra (New York, 14 ottobre 2016 – 24 giugno 2017), CIMA, Center for Italian Modern Art, New York 2017.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ Orecchia, *Stravedere la scena* cit., pp. 184-185; Satre, *Altérités électives* cit., p. 115.
- ²⁴ C. Quartucci, *Scena di colloquio*, in *La Zattera di Babele*, a cura di, *La Zattera di Babele 1981-1991. 10 anni di parola, immagine, musica, teatro*, Opera Universitaria dell'Università degli Studi di Palermo, Firenze 1991, p. 137.
- ²⁵ Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 254.
- ²⁶ *Ibi*, pp. 154-156.
- ²⁷ Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., pp. 256, 258; i materiali realizzati da Paolini per lo spettacolo entrarono ufficialmente a far parte del carico di Camion nel luglio 1971. Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica* cit., pp. 630-637.
- ²⁸ Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 258.
- ²⁹ *Ibi*, pp. 254-265.
- ³⁰ *Relazione del Teatro Gruppo al Convegno di Ivrea*, in «Teatro», 2, 1967, pp. 44-55, cit. in Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)* cit., p. 162.
- ³¹ Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)* cit., p. 29; su Camion anche: E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia; ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Cooperativa editoriale Studio Forma, Torino 1976.
- ³² E. Filippini, C. Quartucci, s.t., 1980, in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., pp. 60-61.
- ³³ Fadini, Quartucci, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia* cit., p. 84.
- ³⁴ Tra il 1977 e il 1978 Carlo Quartucci e Giulio Paolini collaborarono alla messa in scena di *L'ultimo spettacolo di Nora Helmer* in «*Casa di bambola*» di Ibsen, di Roberto Lerici e Carlo Quartucci, con musiche di Giovanna Marini. Per un'analisi dello spettacolo: Orecchia, *Stravedere la scena* cit., pp. 263-267.
- ³⁵ La trilogia nacque grazie ai contributi scenografici di Jannis Kounellis e Giulio Paolini, e alle composizioni originali di Han Bennink, Misha Mengelberg, Giovanna Marini e Mario Schiano. A.i., *La trilogia di "Opera"*, cit. in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 48.
- ³⁶ Orecchia, *Stravedere la scena* cit., p. 272.
- ³⁷ *Ibi*, p. 275.
- ³⁸ Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 206.
- ³⁹ *Ibi*, p. 283.
- ⁴⁰ Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 260.
- ⁴¹ *Ibidem*.
- ⁴² Per un contributo su *Ipotesi per una mostra* si veda: I. Bernardi, *Giulio Paolini 1963. Un autore (ancora) sconosciuto*, in F. Fergonzi, F. Tedeschi, a cura di, *Arte italiana 1960-1964*.

Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani, atti della giornata di studi (Milano, 25 ottobre 2013), Scalpendi Editore, Milano 2017, pp. 39-51.

⁴³ Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 283.

⁴⁴ Bandini, *Giulio Paolini, un itinerario critico* cit., pp. 159-160.

⁴⁵ G. Paolini, in Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 264.

⁴⁶ Si vedano: G. Celant, *Progetto Genazzano (1980-1983)*, in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., pp. 64-65; *Il teatro della Zattera di Babele*, intervista di Cathrin Pichler a Carlo Quartucci (Vienna 1986), in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 183.

⁴⁷ *Il teatro della Zattera di Babele*, intervista di Cathrin Pichler a Carlo Quartucci cit., p. 183.

⁴⁸ Orecchia, *Stravedere la scena* cit., p. 22.

⁴⁹ Procedimenti già individuati da Barbara Satre come tipici della metodologia di lavoro di Giulio Paolini. Satre, *Giulio Paolini, entre fragment et fragmentation*, in «influxus», periodico on-line, <<https://www.influxus.eu/article825.html>> (consultato il 17/07/2020).

⁵⁰ Lo spettacolo venne rappresentato per la prima volta il 17 ottobre 1981 al Castello Colonna di Genazzano. Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 262.

⁵¹ A. Mammì, *Appunti sul lavoro teatrale di Giulio Paolini*, in B. Mantura, a cura di, *Giulio Paolini. La casa di Lucrezio*, catalogo della mostra (Spoleto, 27 giugno – 16 luglio 1984), Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno 1984, pp. 71-72.

⁵² F. Poli, *Il demone della teatralità* cit., p. 10.

⁵³ C. Quartucci, s.t., 1983, ora in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 91.

⁵⁴ Si veda il recente: F. Belloni, *Giulio Paolini. Disegno geometrico, 1960*, Corraini Edizioni, Mantova 2019.

⁵⁵ Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 532.

⁵⁶ *Ibi*, pp. 869-871.

⁵⁷ Prima collaborazione di Paolini con La Zattera di Babele, lo spettacolo tratto da un testo di Heinrich von Kleist, con improvvisazione scenica di Quartucci e riflessione drammaturgica di Enrico Filippini, venne presentato nell'ambito della Rassegna Internazionale Teatri Stabili. Per l'occasione Paolini si occupò delle scenografie e dei costumi di scena. Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., pp. 260-262.

⁵⁸ Lo spettacolo teatrale, articolato in tre parti e prodotto da La Zattera di Babele, venne realizzato in occasione del festival *Rosenfest Berlin 1984*. Oltre al *Rosenfest Frammento XXX*, venne organizzata una mostra curata da René Block alla daadgalerie, con opere di Daniel Buren, Per Kirkeby, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Robert Ashley, Henning Christiansen e Lawrence Weiner. in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 202; R. Block, a cura di, *Rosenfest Berlin 1984. Worte, Bilder, Musik, Theater*, catalogo della mostra (Berlino, 17 dicembre 1984 – 20 gennaio 1985), daadgalerie, Berlin 1984.

⁵⁹ Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 264.

⁶⁰ G. Paolini, in Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 262.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Lo spettacolo venne presentato prima a Genazzano e poi a *Documenta 7* di Kassel, il 18 e 19 giugno 1982, a Venezia tra il 6 e l'8 giugno del 1984 nell'ambito della XLI Biennale, a Erice nel dicembre del 1985. <http://www.fondazionepaolini.it/files/Scenografie_Elenco.pdf> (consultato il 07/04/2020).

⁶³ Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica* cit., p. 637.

⁶⁴ G. Paolini in Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 262.

⁶⁵ Mammì, *Appunti sul lavoro teatrale di Giulio Paolini* cit., p. 71.

⁶⁶ G. Paolini, in Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 262.

⁶⁷ Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 533.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Scene di conversazione* venne elaborato direttamente a Kassel e riproposto al Ninfeo del Bramante di Genazzano nel settembre del 1983. Esso faceva parte di *Opera Suite*, intervento articolato in più lavori da rappresentare in luoghi diversi e in differenti ore della giornata (*Scene di conversazione, Funerale, Scene di periferia, Platone, Didone*). Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica* cit., p. 637.

⁷⁰ C. Quartucci, C. Tatò et al., *Aria. Opera-suite*. Carlo Quartucci, Carla Tatò, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Roberto Lerici, Giovanni Marini / *Documenta 7*, Dierichs, Kassel 1982.

⁷¹ Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 432.

⁷² Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica* cit., p. 637.

⁷³ I. Cipriani, C. Quartucci, *Kassel 1982, Kassel 1982 / Parigi 1985*, ora in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 80.

⁷⁴ C. Quartucci, *I Giganti*, 1989, ora in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 142.

⁷⁵ C. Quartucci, *La Scena*, 1989, ora in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 143.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ F. Quadri, *Una favola incompiuta*, in «La Repubblica», Roma, 26 luglio 1989.

⁸⁰ Quartucci, *La Scena*, 1989, ora in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 143.

⁸¹ Orecchia, *Stravedere la scena* cit., p. 186.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Si vedano anche: Mancini, *Giulio Paolini. Il "teatro" dell'opera* cit., p. 86; *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 146; *Et in Arcadia ego... / Aus der Ferne / Sea interludes*, programma di sala, Opéra national du Rhin, Strasburgo 2000, p. 22.

⁸⁴ Disch, *Giulio Paolini* cit., pp. 1037-1038.

⁸⁵ *Ibi*, p. 1037.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 1039.

⁸⁸ Orecchia, *Stravedere la scena* cit., p. 186.

⁸⁹ *Ibi*, pp. 11, 297.

⁹⁰ *Ibi*, p. 11.

⁹¹ G. Paolini, *Fine e origine dell'immagine: l'illusione fotografica*, in G. Paolini, *Ancora un li-*

bro. *Un'antologia di scritti dal 1983 a oggi*, B. Corà, a cura di, Editrice Inonia, Roma 1987, cit. in P.G. Castagnoli, *Qui e altrove*, in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, catalogo della mostra (Torino, 8 maggio – 25 luglio 1999), Hopefulmonster, Torino 1999, pp. 13, 15.

⁹² Bandini, *Giulio Paolini, un itinerario critico* cit., p. 166.

⁹³ Orecchia, *Stravedere la scena* cit., p. 186.

⁹⁴ *Ibi*, p. 183.

⁹⁵ Il riferimento puntuale va all'opera di Giulio Paolini *L'autore? Un attore!*, significativamente citata nel 1989 nell'allestimento dello spettacolo *I giganti della montagna* e già ricordata all'interno di questo contributo. Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 596.

Summary

Since the sixties the theatrical dimension of the work has been central to the artistic path of Giulio Paolini. This attitude has become stronger since the eighties, when in his works and installations the artist starts to search for a pure dimension of the scenic space, a metaphysical and ethereal essence. In this way, the work constantly announces itself to the eye of the spectator and, tended towards an impossible fulfilment, establishes with him an atmosphere of incessant wait. With this typology of works Paolini reflects on the concepts of opera and theatre, seeking silent but explanatory points of conjunction. The curtain element becomes particularly significant, because it announces the vision as a space between the gaze, the spectator and the scene. The essence of the theatre and of the work of art are thus intertwined for their common characteristic of being a threshold, a place able to contain every possible representation.

The encounter with the scene has been fundamental for the development of the theatrical dimension of Paolini, for which he has worked on numerous sets since 1969. The collaboration with the director Carlo Quartucci, with whom the artist established a long creative relationship between 1970 and 1989, was particularly significant.

Through the analysis of a group of theatrical sets created by Giulio Paolini for Carlo Quartucci, the contribution aims to investigate on the one hand the nature of the stage collaboration between the artist and the director and, on the other hand, the mutual influence exerted on the development of their production, in search of references and points of contact capable of providing new indications for their deeper understanding.

Microperformativity. Bioengineered Organisms Performing in the Art Context

Polona Tratnik

Since the 1990s biotechnology has been established as the technology that enables manipulation of biological life. It has become the promising technology contributing new chapters on revitalization of organs and therefore to the quality of life and longevity. For many social and economic spheres, agricultural, biomedical and military domains, biotechnology has extended the range of power over life to such a degree that the changes introduced by it have been recognized as so significant that the era has been named the biotech century,¹ which means the century that has been significantly affected by biotechnology. The idea to grow living entities within art is comprehensible considering this context of biotechnological revolution to which art has responded.² Biotechnology as a technology that enables real interventions into the living substances has become the technology of art as well. The options to grow living entities or cultivate living cells have opened a palette of possibilities for art. The artists have entered laboratories, they have set laboratories as their studios, but they have also started to establish laboratories as spaces that are designed for manipulating living tissues in the galleries and other art or public venues. The trend to bring laboratory practices of biotechnological manipulations into the artistic context testifies about how relevant the imperative of performativity is for biotechnological art. The imperative of performativity means, in short, that art does not depict or narrate about manipulation of biological life, but 'performs' the manipulation of life by itself. Many artists tend not to make this manipulation prior the exhibition – in that case they would just show the product and fail to perform. The aim is to establish the performative dimension with the living microorganisms in the real time, in front of the audience. As it is characteristic for the living organisms to constantly 'do' something as they live, the ultimate notion of microperformativity in biotechnological art means to get the microorganisms 'performing live action' that would be noticeable for the human observers in the art context.

The Presence of Life and Performative Intervention

In the late 1990s the artist Eduardo Kac defined transgenic art, the early form of biotechnological art, as «a new art form based on the use of genetic engineering techniques to transfer synthetic genes to an organism or to transfer natural genetic material from one species into another, to create unique living beings».³ While he has become famous with the project GFP Bunny, which triggered speculations that the bunny might only be designed with a computer program and not for real, that is as a transgenic being in the laboratory, because it has never been exhibited as a living animal, his project *The Genesis* (1998-1999) (fig. 1),⁴ on the contrary, takes places in the gallery space with living organisms. It has a strong performative dimension. This is an artistic situation with a real-time manipulation of the living micro culture. The installation contains a living bacteria with synthesized genes, which multiply. In addition, there is a recurrent loop established in the installation with web participants, who activate UV radiation. The UV light disrupts



1. Eduardo Kac, *Genesis*, 1999, showed at Ars Electronica Festival, Linz.

2. Adam Zaretsky, VASTAL school lab performance on microinjecting, *Methods of Transgenesis: Shoot, Shock and Inject*, Laboratories of Earthly Survival, Moscow, Russia, Garage Museum of Contemporary Art, 2018. Photo Kira deCoudres.



the DNA sequence in the plasmid and accelerates the mutation rate. In this installation the artist gets the micro culture of bacteria to 'do' something in a response to the doing of the audience. The project demonstrates 'micro-performativity as performativity of the microorganisms in the art context'. In biotechnological art the tendency towards performativity is also to be recognized by the rise of workshops or the so called 'labs', which take place in the public space for the attendants and for the broader audience. Adam Zaretsky executed several performances within the framework of his VASTAL school (figg. 2-6) (mainly at his residency program at Stichting Waag Society in 2009), which is meant for delivering public lectures and 'labs', in which the attendants, for instance, extract DNA from organic matter, disseminate seeds in the city, and microinject algae into zebrafish embryos.⁵ Taking the living matter and 'doing' something with it in the real time in front of the public is performance art in a rather classical sense and could thus be considered within the framework of performance art as discussed by Erika Fischer Lichte.⁶ She studied the well-known cases of performance art delivered by the artists, such as Marina Abramović, and used the term 'performative turn' to denote the shift from representational to performative modes of art. She however has not discussed the cases of biotechnological art.

For performance art it is crucial that the artist is present. For biotechnological art the crucial requirement is the presence of living organisms, living micro cultures. There would be no process, nothing would evolve, if there would be nothing living there. The presence of living substances establishes the conditions for a performative dimension of biotechnological art. In order to become truly performative, biotechnological art has to achieve a sort of happening with the living matter, a sort of change, a process of transformation, significant growth, or similar. This has to take place in such a manner that the presence of life and its transformativity are attested at the same time. This essential transformativity of the living material used in biotechnological art is not to be just left alone as part of the natural physiological processes, bare biological life, but has to get 'touched' by the artist in a way. The artist has to technically intervene into biological life.



3. Adam Zaretsky, VASTAL school lab performance on microinjecting, Methods of Transgenesis: Shoot, Shock and Inject, Laboratories of Earthly Survival, Moscow, Russia, Garage Museum of Contemporary Art, 2018. Photo Kira deCoudres.

For performance art it is crucial that the performer is the person represented and that the happening takes place for real with real elements represented – cutting Gina Pane's flesh means real cutting, which results in leaking her blood; a shot with a gun makes a true hole in the body of Chris Burden; Marina Abramović and Ulay actually broke up their relationship on the Great Chinese wall. Using any kind of media that would introduce medi-ality in this communication process would establish mere representations and not real life situations. Therefore, for the biotechnological art, the cells have to actually divide there in the real time, the species have to be hybridized for real, with the means of biotechnology. It is significant that with the performative dimension, biotechnological art is not establishing fictional discourses, but it aims at surpassing the status of secondary reality, as it had been established with the traditional representational media. It does not re-present reality, which would mean to present again, but it 'produces' it. It 'does' it. This is achieved through the performative dimension and the 'act of intervention', which is not a passive stand of an artist as regards the situation, but an action that he or she takes. It would make no sense for biotechnological art, if nothing is 'done' with the materials included.

Microperformativity is here understood as performativity gained through biotechnological manipulation of the living substances in the art context. There are three sorts of performativity used by biotechnological art. As long as these performativities operate on the micro level and mean interventions into microorganisms, they are all sorts of microperformativity.

1) A rather classical sort of performativity is increasingly popular in the sphere of biotechnological art. This would be the cases of live laboratory workshops led by the artists or performances of artists using living or even just organic material (as for instance for the extraction of the DNA), where an artist performs intervention into the living (or with organic) matter publicly in the art context. Such would be the cases of Adam Zaretsky just mentioned.

2) A sort of performativity is to be detected in the tissue culturing or genetic manipulation or other kind of manipulation of the living matter in the laboratories as in the environments that are biotechnologically specialized, with



4. Adam Zaretsky, VASTAL lab for microinjecting algae into zebrafish embryos to produce Solar Zebrafish, Llowlab, Lowlands Festival, Biddinghuizen, 2012. Supported by Foundation for Fundamental Research on Matter (FOM), The Arts and Genomics Centre, Leiden University, Waag Society and BioSolar Cells, August 2012. Photo David Louwrier.

certain restrictions, protocols, and which don't have open access. An artist might manipulate the plant or tissue culture there, because of the accessibility of the special equipment required, the tools, and the standards used to control the manipulation of human tissues, to protect the micro cultures from contamination or similar. In these cases, not everything is performed in front of the public, yet still, it is extremely relevant that the microorganisms are alive and that they are altered or somehow arranged by the artist, whereat the crucial intervention takes place prior to the showing of the organisms to the public. The most original of all is the third sort of performativity that is to be found in biotechnological art.

3) This ultimate idea of microperformativity is to get the organisms or tissues 'performing by themselves' in front of the public. This case of performativity is specific and challenges many concepts that are relevant for the comprehension of contemporary art, such as the issue of the artist as the author, the issue of the performer (in this regard it raises a question, can in vitro culture be a performer), can autonomous life be considered a work of art, how does this situation change the concept of communication, what sorts of interaction can be established between the in vitro cultures and the audience, and so on. In this case of performativity, there is an 'autonomous tissue-engineered performer', autonomous living culture, which has the ability to 'do something by itself', so that is 'communicates', through the means of a certain doing that it does, with the audience. This sort of performativity, a true 'microperformativity', is a novel sort of performativity, introduced precisely with biotechnological art.

In order to understand performativity as established with the use of living in vitro cultures performing by themselves, the ontological status of the living matter in such situations and the ability of the micro culture to communicate autonomously have to be examined more precisely.

To some degree the cultured microorganisms function as differentiated marks. This also very much depends on particular cases. The in vitro cultures are marks of life, marks of cultures or tissues they were taken from, marks of the artist's body if they were taken from him or her and a mark of the artist's act of setting the microorganisms as in vitro cultures. In addition, they have indexical quality, they are traces of the body and the environment they were taken from and they can even be particles of the body they originate from. They require re-establishment of the similar conditions and environment to those from which they were taken from (*die Umwelt*) to get the whole context of living. They exist as a whole new presence. In this regard the questions of the presence, the self and identity have to be re-addressed as they get much more complex than they were, when Jacques Derrida conceptualized writing as a differentiated mark. We can compare the in vitro living microorganisms as a medium of communication and the medium of writing from the aspects discussed by Derrida, because he paid much attention to the issues of communicability and performativity of differentiated marks. Yet, we might not neglect important differences between the two cases. The fact that the living cultures are alive, active and transformative, transposes them to another ontological status from that of being just marks. It allows them to be considered more autonomously, as active entities, capable of their own communication. As in the third case of microperformativity introduced above, in the communication process they become agents by themselves. Writing, on the other hand, is first of all part of the most known conventional communication system – language – and is built upon encoding and decoding processes and relies on agreed meanings of communities.

Therefore, when Derrida was reflecting about writing, a significant aspect of this medium of communication was representation. He considered representation as inseparable from 'communication'. According to Derrida, the issue of communicability (possibilities, conditions and ways of communicating) of

marks, the representativity of a medium of writing, cannot be simply understood in a sense of substitution, supplementation of presence⁷ in a sense of continuing, homogeneous modification of the presence in representation or the progressive weakening of the presence, but for the medium of writing the most essential is the break with presence.⁸ The written sign has its specificities. The first is the absence of the addressee, in respect to which we can ask ourselves, «[b]ut is not this absence merely a distant presence, one which is delayed or which, in one form or another, is idealized in its representation?».⁹ It is coming to some distance, divergence, delay, *différance*; however this can no longer be an ontological modification of presence, but the written communication, «[i]n order / ... / to retain its function as writing, i.e., its readability, it must remain readable despite the absolute disappearance of any receiver, determined in general».¹⁰ It has to be repeatable, iterable (*iter* as again). According to Derrida the iterability structures the mark of writing itself. The essential predicates for the minimal definition of writing are, according to Derrida:

1. a written sign is a mark that subsists and gives rise to 'iteration' (this distinguishes written and oral communication);
2. a written sign allows a force that breaks with its context, with the collectivity of presences, which organize the moment of its inscription (the so called 'real' context includes the 'present' of the inscription, the presence of the writer, the entire environment and above all the intention; the sign possesses the characteristic of being readable even if the moment of its production is irrevocably lost, when we don't know the author's intention) – because of iterability we can always detach the written syntagm from the connection in which it is given without causing it to lose the possibility of functioning;
3. this force of rupture is tied to the spacing that constitutes the written sign.

Delayed Communication and Performativity as Instant Communication

When John L. Austin introduced the notion of performativity back in 1955, his objective was to contribute to the interruption with the tradition of thinking about characteristics of statements as being true or false and called the attention to statements or utterances which «do not 'describe' or 'report' or constate anything at all, are not 'true or false'»,¹¹ therefore they are not constatives. With examples, such as the groom would say during the wedding ceremony: «I do» (namely, take this woman to be my lawful wedded wife), declaration of the competent person: «I name this ship *Queen Elisabeth*», the record in a will («I give my watch ...») and uttering a bet («I bet you it will rain tomorrow»), Austin ascertained that «it seems clear that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to describe my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it».¹² He suggested that we call the utterance of this kind performative. The name originates from the English verb to perform, which is usually connected to work, action and also with act, therefore «it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action».¹³ The performative does not mean just to say something, it represents «said-done», respectively it happens when said means to do something or 'when we do something in such a way, that we utter it and by uttering it'. The performative is doing something by uttering it.

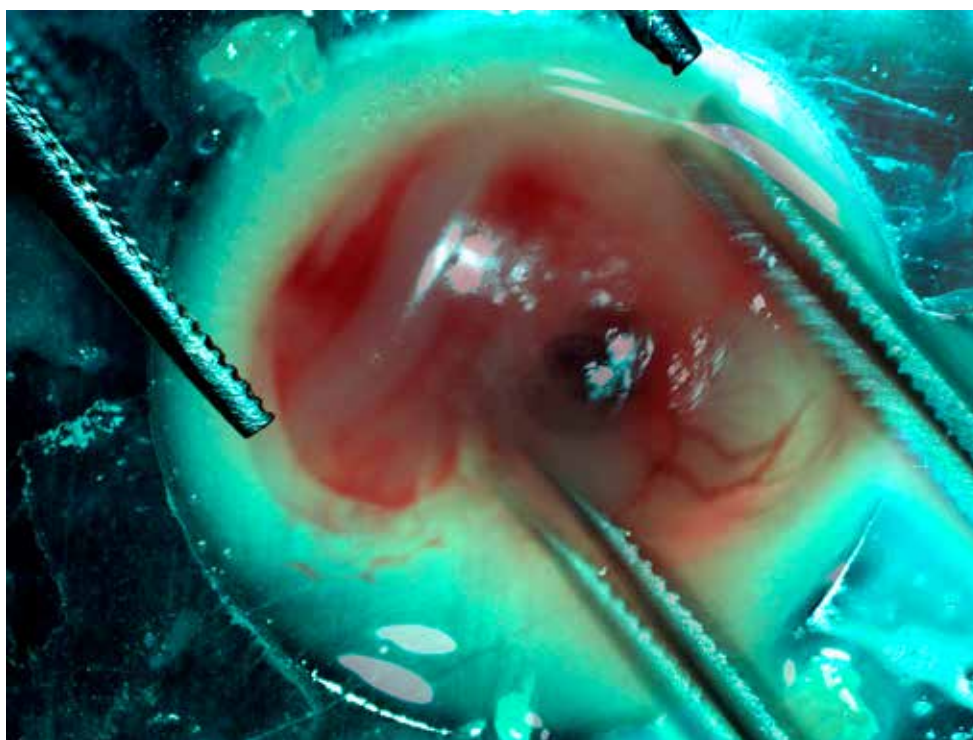
The performative is essentially realized through communication, in Derrida's words: «The performative is a 'communication' which is not limited strictly to the transference of a semantic content that is already constituted and dominated by an orientation toward truth».¹⁴ Such function of language that is oriented toward the truth is according to Roman Jakobson the prevailing function of language.¹⁵ He called it a referential function. Its crucial function is to report about things. This would be the main function of constative state-



5. Adam Zaretsky, VASTAL lab for microinjecting algae into zebrafish embryos to produce Solar Zebrafish, Lowland Llowlab, Lowlands Festival, Biddinghuizen, 2012. Supported by Foundation for Fundamental Research on Matter (FOM), The Arts and Genomics Centre, Leiden University, Waag Society and BioSolar Cells, August 2012. Photo David Louwrier.

ments, as well as this function could also be ascribed to realistic visual art. In analogy with what Derrida acknowledged, the performative in visual art would be a communication that is not limited strictly to the transference of a semantic content. In speech acts, Austin distinguished between locutionary dimension, which means semantic and referential functions of a language, and illocutionary dimension, which is being carried out in the speech act for example by a warning, threat, etc. So he distinguished the meaning (locution) from the force (illocution).¹⁶ He connected the extension truth/falsehood with locutionary meaning, while illocutionary force is linked to the extension success/nonsuccess. It is meaningful for this discussion on the performative, which is then also addressed in visual art, that Austin acknowledged the following: «For successful or consummated performance of an illocutionary act 'does' bring in 'consequences' or 'effects' in certain senses».¹⁷ To the dimensions of locution and illocution he adds the third one, perlocutionary dimension. If illocution denotes function that is being carried out by uttering something, perlocution denotes the effect which was achieved by (this) utterance. But Austin was aware that by performing the locutionary act we are also carrying out something else (we are questioning or answering to the question, we inform or ensure or warn, we proclaim judgment or intention, we utter punishment or critique, we are taking counsel for purchase price, we identify or describe) therefore to perform a locutionary act means to also perform illocutionary act. For instance, if one would approach a person, waiting at the bus station and say to him: «Oh, what a nice weather», what would happen is not only the transmission of semantic content, but an action of establishing a friendly contact with a stranger. In this regards, Austin aimed to differentiate between «performance of an act 'in' saying something as opposed to performance of an act 'of' saying something».¹⁸ Austin separated the alternatives constative and performative, but in the total speech act they function as reciprocally dependent aspects.

From Derrida's perspective, Austin's insisting on perlocution and especially on illocution shows the consideration of the acts of the discourse only as acts of communication. In that his category of communication is relatively original as his conceptions of illocution and perlocution do not denote the



6. Guin, the Resultant Pheasant Embryo after Lunatic Fringe plasmid tattooing, DIY-IGM Art: Intentional Genetically Modified Human Germline Arts, Mellon Institute of Industrial Research, Carnegie Mellon University, Spring 2012. Photo: Adam Zaretsky <http://www.deepspeedmedia.com/diy-embryology>.

transfer or transition of the content of sense, but they denote the communication of original movement, the procedure and the production of the effect. Communicating, in the case of the performative, in Derrida's terms, means communicating a force through the impetus of a mark.¹⁹ As opposed to the constative utterance «the performative does not have its referent [...] outside of itself or, in any event, before and in front of itself. It does not describe something that exists outside the language and prior to it. It produces or transforms a situation, it effects».²⁰ It therefore has an interventional character.

If the performative does not describe and does not report about the outside of the discourse reality, and in such sense cannot be true or false, does it refer to any reality? The performative is not representational but it demands equalization between the utterance and the act, which has the power of liability. According to Émile Benveniste (1966), the performative is self-referring, for it is referring to the reality which is being reestablished. «The signified is identical to the referent.»²¹ This is because it is uttered under the conditions which make it an act. «The act is thus identical with the utterance of the act».²² The reality to which the performative is referring to is therefore the same reality that the performative is reestablishing itself.

As regards the break with the context of inscription, the collectivity of presences, which organize the moment of inscription, as discussed by Derrida in regard to the medium of writing, one can establish that the discourse of a performance is rather closer to the medium of speech than to the medium of writing. It is happening here and now. The performance is not telecommunication, remote or delayed communication, whereat writing is.

With a notion performative turn, Erika Fischer-Lichte refers to a whole wave that reached different domains of art, for which significant was that the performances have transformed the spectators to the participants of the performance. Performance, as contemplated by Fischer-Lichte holds some features of rituals and spectacles, so that these actions are linked to various cultural fields from the past or from diverse cultural contexts. The new form of action and performance was practiced in the 1960s by the visual artists, such as Joseph Beuys, Wolf Vostell, Fluxus and Viennese actionists. In music, the performative turn took place with events and pieces by John Cage already in the early 1950s. Different actions and noise, mainly produced by the listeners, became sound events, while the musician, for instance the pianist David Tudor in *4'33* (1952), did not produce any sound on the piano. However, Fischer-Lichte recognizes performative character of visual art already in the action painting and body art, as well as in the later light sculptures and video installations. A visit of an exhibition often became participation in a performance. In literature, she recognizes performative turn in within the genre, for instance in the novel-labyrinth or 'interactive' novel. According to Fischer-Lichte, with performance, it has become impossible to distinguish between the artist (the subject) and the work of art (the object).²³

The critique of the institute of the author came loudly by Roland Barthes in 1968, when he wrote about the birth of the reader with what he called 'text'. A text is a process of writing that takes place here and now with a writer who is no longer in a control of production. On the contrary, the work of art is produced by an Author who is in a relation of antecedence to it as a father to his child. A text is an open network of slippery meaning. Here we find Barthes recognizing the performative in writing:

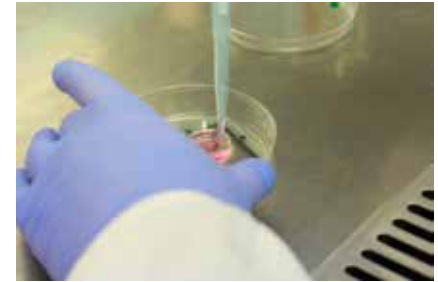
'writing' can no longer designate an operation of recording, notation, representation, 'depiction' (as the Classics would say); rather, it designates exactly what linguists, referring to Oxford philosophy, call a performative, a rare verbal form (exclusively given in the first person and in the present tense) in which the enunciation has no other content (contains no other proposition) than the act by which it is uttered.²⁴

For Barthes, it was Mallarmé who was «the first to see and to foresee in its full extent the necessity to substitute language itself for the person who until then had been supposed to be its owner».²⁵ Barthes refers to what could be called an inner-textual performativity. It brings closer the processes of inscription and the product, so that it undermines the omniscience, planning and control of the artist over the product. The break with the context of origin is minimalized. Yet, it does not reach out to the reader instantly. This is still a delayed communication with the reader. It can be repeatedly established with reading. The case is similar to action paintings by Jackson Pollock. They have a performative charge because of the mode of production and also because of its structural openness. Yet, have not these paintings become fixations of the actions, are these not 'artefact-ations' of performances, while the performances themselves have faded in the distance between the observer today and the production process more than fifty years ago. When Fischer-Lichte argued that the performance by Abramović does not offer the possibility to be approached according to the ancient pre-performative paradigm, she wrote: «The fixed and transferable artifact, i.e. the nature of the work of art as an object, ensures that the beholder can examine it repeatedly, continuously discover new structural elements, and attribute different meanings to it».²⁶ Pollock's paintings, contrary to Abramović's performance, do offer the possibility to be repeatedly examined, as they are sorts of artefacts. They also do not grow and divide, as well as they are no interactive communications, since they are not affected by the observers or by other circumstances. These paintings themselves are no physical actions, but only traces of them.

Applying these perspectives on performativity to biotechnological art we can establish that performativity of the microorganisms in the art context is actual and unique. The product is not a fixed artifact, but a living entity. With living entities, the question of presence has to be put differently. Living entities don't appear delayed as regards their performative acts; they are present in action in relationship with the audience in a similar sense as the performer is present. Yet, how is their presence experienced and by who, are further issues that render us back to Derrida's skepticism about the possibility to experience a full presence, which is related to the issue of identity. Their existence in relation to the context of origin in the case they originate from the artist who cultivates them, as well as their autonomous existence and identity in this case, become challenging issues. What is then the ontological status of the cell culture in the art project *Cellf* (2016) by Guy Ben-Ary?

Microperformativity as Communication Between Microorganisms and Humans

The artist Guy Ben-Ary took his own cells and grew them in vitro to establish a neural synthesizer. He explains the installation with the in vitro culture of microorganisms: «It is an autonomous instrument that is composed of a brain, made of biological neural networks, and a body, made of analogue modular synthesizers that work in synergy».²⁷ The neural networks are bioengineered from the artist's skin cells, transformed into stem cells, which were finally differentiated into functional neural networks. The project documentation says that these were grown over a multi electrode dish to become Ben-Ary's 'external self'. The 'alter ego' – so it is called by Ben-Ary – produces a tremendous amount of data as responses to stimuli, as for instance those by a human musician. During the performance communication and responsiveness happen between the human and the nonhuman musician. A result is a sort of posthuman music that is produced by both, the human and the bioengineered musicians. With establishing the brain for an installation that is capable of some autonomous action during a performance, the artist



7. Guy Ben-Ary, development of *CellF*, testing the electrophysiology system, SymbioticA, The University of Western Australia, 2015.

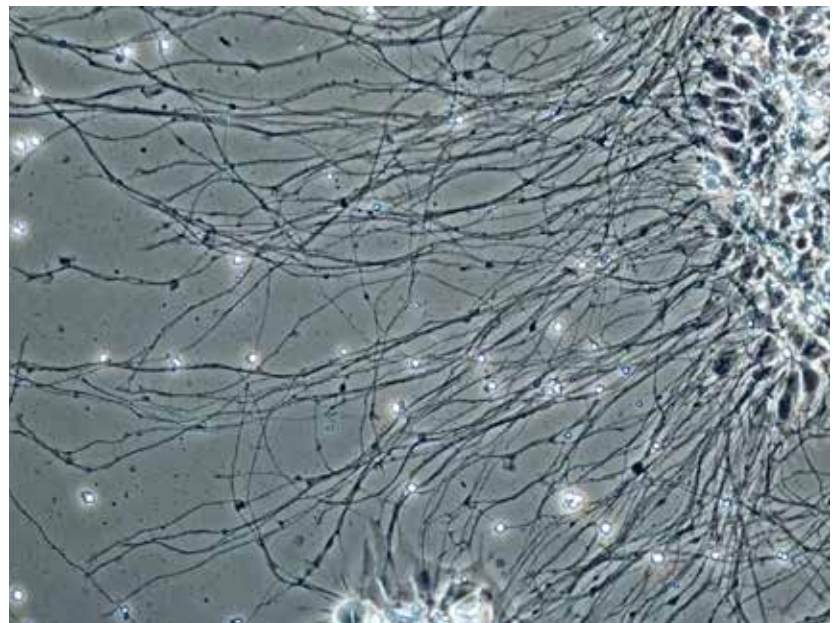
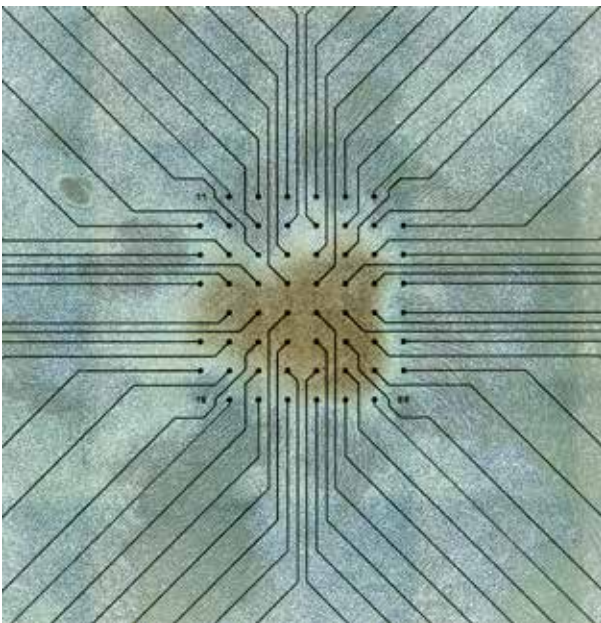
8. Guy Ben-Ary, *CellF*, feeding the neural networks (Ben-Ary's 'external brain').

challenges the contemporaries with a question about the eventual self of this organism. The level of the interaction between this autonomous living entity with the 'player', who is the user of this instrument, is high (figg. 7-15).

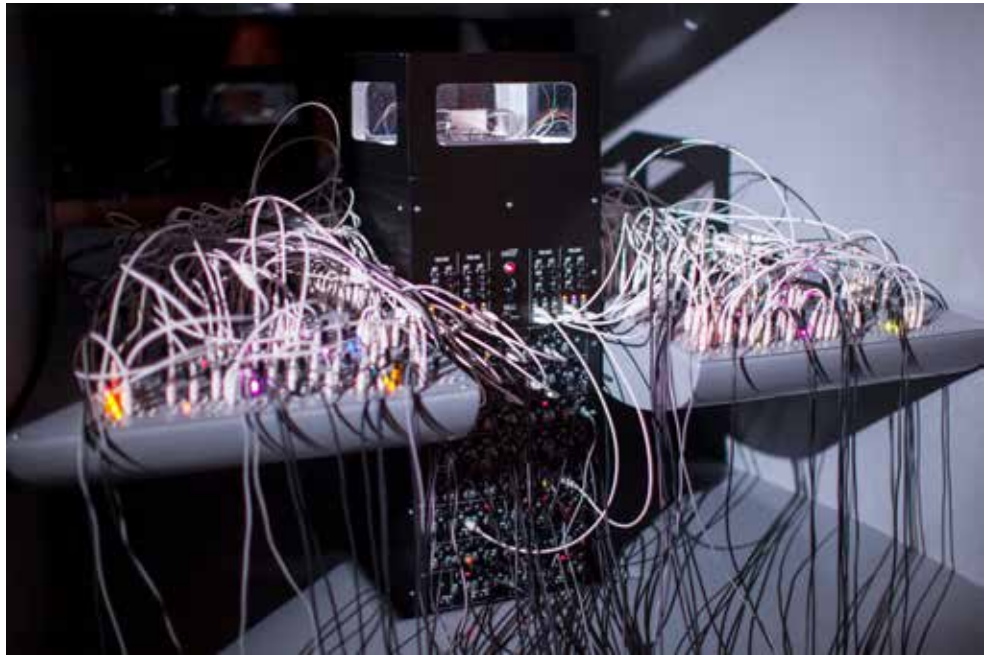
Derrida annotated that any differential mark is separated from its origin. In writing, the rupture of marks with the context of origin is obvious and the reader is shifted to the future, the communication process is delayed, it is not instant here and now. In speech acts differential marks are as well used. These too are, according to Derrida, separated from their origin. Because of differentiation, the differential mark does not assure the experience of pure presence. Derrida even claimed that no one can experience the whole communication with anyone, not even with himself, as he is not possessing the pure, immaculate meaning, intention or experience which would afterwards fall apart, break or blend with cracked medium of a language. I can never have the pure meaning or experience for: «there is no experience consisting of 'pure' presence but only of chains of differential marks».²⁸ In

9. Guy Ben-Ary, *CellF*, Guy Ben-Ary's neurons growing over multi electrode array. This neural network was performed in *cellF*'s debut performance in Perth 2015.

10. Guy Ben-Ary, *CellF*, Guy Ben-Ary's neurons growing in vitro.



11. Guy Ben-Ary, *CellF*, cellF's neural interface.



other words, any communication is differentiated. And every production of marks is already a production of reality.

In the case of Ben-Ary's *CellF*, which is provoking with the issue of the self, it is difficult to speak of intentionality of the cell culture, to which the question of the break with the context of origin is related for Derrida, as well as, and this is related, it is difficult to speak about an immaculate meaning or a meaning comprehended by the self of the cell culture that would be put in the marks the cell culture is producing. Now the model of communication has changed much from those discussed before. The cell culture is now a mark produced in the context of origin, from which it has been differentiated, as well as it itself autonomously produces marks. The cell culture has become an autonomous living entity, capable of acting by itself. However, even if it was ruptured from its production point, it has a special status, because it holds the biological identity of its 'creator'. This cell culture does not comprise biological similarity and is not affected by parent's socialization, if we rephrase



12. Guy Ben-Ary, *CellF*, performing in the cell Block Theater, Sydney, 2016.



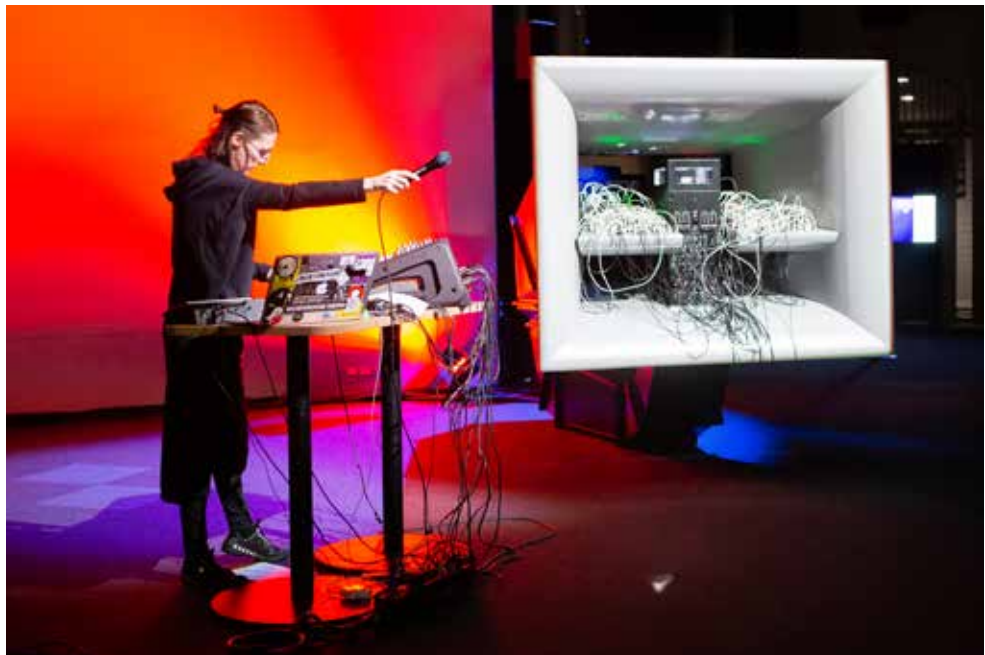
13. Guy Ben-Ary, *CellF*, performing in the cell Block Theater with Darren Moore, Clayton Thomade and Jon Rose, Sydney, 2016.

Barthes's question of the Author, but it is biological sameness, a cellular duplicate, a result of a division of the artist's body. Is therefore the artist present? Or is it his alter ego? Considering the power of biotechnology, this is a potentiality, that once much more complex living forms can be cultivated out of yet rather simple group of stem or neural cells, which can grow in vitro or can be deeply frozen for much longer preservation. This cell culture thus recalls the presence of its origin. The artist is here present in quite different sense than in the traces of Pollock's movements of hands or the dead body remains in Piero Manzoni's *Merda d'Artista*. The living body particles not only recall the living entity they originated from, but they live autonomously. Perhaps once they would evolve into an organism, the I, the self, which can become capable of self-consciousness. The situation with a living entity capable of evolving into a reflecting self, transposes the central philosophical questioning of the German idealism of the reflecting subject and the connection between the comprehending subject and the objects observed to a novel terrain.



14. Guy Ben-Ary, *CellF*, performing in Science Centre Heureka with defunen-semble, Helsinki, 2019.

15. Guy Ben-Ary, *CellF*, performing in Science Centre Heureka with AGF aka Antye Greie-Ripatti, Helsinki, 2019.



With the notion of the *die Umwelt* an early 20th century zoologist and ecologist Jakob von Uexküll denoted a subjective environment of an animal (in contrast to the notion of a rather objective environment that is *die Umgebung*). Von Uexküll claimed that the animals don't share the same world with the external observers, such as humans, but each *Umwelt* is a closed unity within itself. Von Uexküll believed that in the manner he explained the interconnectedness of the subject with the object in *die Umwelt*, biology has finally connected with Kant's philosophy by emphasizing the decisive role of the subject, because there can be no time and no space without a living subject.²⁹ *Die Umwelt* has to be established for the living cell culture in Ben-Ary's installation. An early media theorist Vilém Flusser addressed the question of impossibility of the species that live in utterly different environments, such as humans and the deep sea squid, to meet. The humans cannot enter the world of the deep sea squid, because the environment is too hostile for us. We can only meet the squid in our world. But then we meet it as mere object.³⁰ There is a similar kind of abyss, as Flusser described it in reference to the case of the deep sea squid, that separates the audience and the cell culture of Ben-Ary's installation. How can then communication happen between these species and can we speak of communication at all, if it is not intentional, of which we cannot be sure on the side of the cell culture? In correspondence with Derrida, the break with the context of origin does not allow the re-establishment of the intentions of the inscriber. The intention is not reachable and is lost with *différance*. For writing, however, Derrida requires readability, the possibility to decode the signs and reach the meaning. This renders writing, but also speech to certain degree, as it belongs to language, back to the category of representational media. The medium of music, in particular free jazz, as well as biotechnological installations with living micro cultures, such as the concert of the *CellF*, are altogether different in this regard; they resist to represent. Instead, they establish pure performativity.

Note

¹ Jeremy Rifkin has addressed a wide range of significant changes that take place with the arrival of biotechnology. J. Rifkin, *The Biotech*

Century. Harnessing the Gene and Remaking the World, Tarcher/Putnam, New York 1998.

² The field of biotechnological art has been

surveyed and addressed from various perspectives by different authors in several monographs: J. Hauser, edited by, *Art Biotech. Mediaversi* 6, CLUEB, Bologna 2007; E. Kac, edited by, *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, MIT Press, Cambridge, MA, London 2007; M. Pandilovski, edited by, *Art in the Biotech Era*, Experimental Art Foundations Inc. Adelaide 2008; A. Hatziyannaki, edited by, *In Vivo – In Vitro. Art in the Age of the Biotechnological Revolution*, future Publications, Athens 2009; I. Reichle, *Art in the Age of Technoscience. Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art*, Springer, Wien/New York 2009; R.E. Mitchell, *Bioart and the Vitality of Media*, University of Washington Press, Washington 2010.

³ E. Kac, *Transgenic Art*, in «Leonardo Electronic Almanac», vol. VI, 11, December 1998, <<http://mitpress.mit.edu/e-journals/LEA/>>. Also available: <<https://www.ekac.org/transgenic.html>> (October 26th 2019).

⁴ More information about the project is available here: <<http://www.ekac.org/geninfo.html>> (October 26th 2019).

⁵ P. Tratnik, *Transgenesis as Art, Art as Infection. The Case of Adam Zaretsky*, in «Performance Research» (Routledge), vol. XXV, 3, 2020 – J. Hauser, L. Strecker, eds., *On Microperformativity*.

⁶ E.F. Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004.

⁷ In French, which Derrida uses, the word *le supplément* means substitution, a substitute and replacement, a surrogate.

⁸ J. Derrida, *Signature Event Context*, in *Limited Inc.*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1988, p. 6.

⁹ *Ibi*, p. 7.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ J.L. Austin, *How to do Things with Words*, Oxford University Press, London 1962, p. 5.

¹² *Ibi*, p. 6.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Derrida, *Signature Event Context* cit., pp. 13-14.

¹⁵ R. Jakobson, *Closing Statement. Linguistics and Poetics*, in R.E. Innis, edited by, *Semiotics. An Introductory Anthology*, Indiana University Press, Bloomington 1985, p. 151.

¹⁶ Austin, *How to do Things with Words* cit., p. 108.

¹⁷ *Ibi*, p. 114.

¹⁸ *Ibi*, p. 99.

¹⁹ Derrida, *Signature Event Context* cit., p. 13.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ É. Benveniste, *Problems in General Linguistics*, University of Miami Press, Miami 1971, p. 236.

²² *Ibidem*.

²³ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Routledge, London/New York 2008, p. 20.

²⁴ R. Barthes, *The Death of the Author*, in *Image-Music-Text*, Fontana Press, London 1977, pp. 145-146.

²⁵ *Ibi*, p. 143.

²⁶ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance* cit., p. 17.

²⁷ <<https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/rock-star-in-a-petridish-guy-benary-harvests-cells-to-create-an-external-brain-to-play-music-20160606-gp-cvop.html>> (October 29th 2019).

²⁸ Derrida, *Signature Event Context* cit., p. 10.

²⁹ J. von Uexküll, G. Kriszat, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, J. Springer, Berlin 1934, p. 52.

³⁰ V. Flusser, *Vampyroreuthis Infernalis*, Atropos Press, New York/Dresden 1987, p. 23.

Summary

Within the biotech era, art that addresses the issues of life, and brings biological life into the artistic context, cannot avoid using biotechnology as the technology that enables interventions into the living matter. Art is not only intervening into the living matter in the laboratories, but aims at showing and cultivating tissues and various living cultures in the gallery space. The galleries have turned from spaces for showing artefacts into spaces of events, performances and workshops. In this context, the idea to grow living entities within art testifies of a performative turn, a shift from representational to performative modes of art. Because of the imperative of performativity, art addressing biotechnology requires the presence of living tissues and other living substances in the gallery spaces or spaces meant to show art to public. The author identifies three sorts of microperformativity carried out by biotechnological art in the sense of managing life at the micro level. The most original of these and specific for art working with living organisms means a real-time action of the living microorganisms or bioengineered tissues within the artistic context in front of the public. For this sort of performativity, the artist gets the microorganisms or engineered tissues to perform by themselves for the audience.

1474: Botticelli a Pisa

Gigetta Dall'i Regoli

Il Camposanto di Pisa, la struttura che con l'Ospedale venne a delimitare a nord e a sud lo spazio della piazza dove erano in corso di edificazione il Duomo, il Battistero e il Campanile, ha una lunga storia, nel corso della quale una serie di interventi sono stati dedicati all'architettura e all'arredo plastico e pittorico.¹ Risulta più contenuto, ovvero limitato a elementi di rifinitura, il complesso delle sculture, mentre assai più ampio (e articolato nella selezione delle tematiche), è l'insieme del tessuto pittorico, steso sulle pareti interne in grandi 'pagine', oggetto in questi anni di una complessa opera di restauro.²

La documentazione relativa alla commissione dei dipinti murali, pur lacunosa, offre preziose informazioni sull'impegno che l'Opera dedicò, in tempi diversi, alla realizzazione delle immagini, e la ricerca storica ha integrato largamente ciò che non è accertato dalle carte, cosicché oggi si può dire complessivamente ricostruito quel lento processo che dal primo intervento situato negli anni Trenta del Trecento conduce fino alle soluzioni del XV secolo e oltre. Un processo che ha visto la formulazione di progetti giunti a buon fine ma anche il sorgere d'iniziative che non ebbero seguito. A una di queste ultime, pur conosciuta dalla critica, sembra opportuno dedicare un piccolo supplemento di attenzione.

Confermando un breve passaggio della *Vita* vasariana dedicata a Sandro Botticelli, il testo del Tanfani Centofanti,³ repertorio importante e per buona parte attendibile, inserisce nella nota biografica dedicata all'artista alcuni dati suffragati da documenti. L'Opera della Primaziale si rivolse a Sandro Botticelli nel gennaio del 1474, quando era giunto approssimativamente a metà il lavoro già commesso a Benozzo Gozzoli per gli affreschi del Camposanto: la trattativa con Botticelli (non ancora trentenne) aveva lo scopo di portare avanti i dipinti murali tamponando una temporanea assenza di Benozzo.⁴ Nei primi anni Settanta doveva essere giunta a Pisa notizia della fama conquistata da Sandro, già accreditato presso i Medici, i Vespucci, i Soderini e altri maggiorenti fiorentini: aveva consegnato opere di spicco, come la *Fortezza* eseguita per l'Arte dei Mercanti, aveva compiuto il *San Sebastiano* per la chiesa di Santa Maria Maggiore, e a breve sarebbe stato chiamato a Roma per partecipare alla realizzazione del complesso programma di affreschi con il quale Sisto IV avviava la decorazione della Cappella Sistina (1482). A conferma delle ambizioni con cui la Primaziale pisana guardava alla decorazione del Camposanto, ricordo il precedente e analogo invito rivolto nel 1466 a un altro artista ormai celebre, Andrea Mantegna: peraltro Andrea fece solo una breve sosta a Pisa, e lasciò la città senza che si giungesse a una risoluzione. Sandro, invece, venne a Pisa nel 1474 per un primo contatto, e ritornò nel mese di maggio per definire l'accordo: questo prevedeva che l'artista desse prova delle sue capacità dipingendo nel Duomo un affresco (un' *Assunzione della Vergine* nella cappella dell'Incoronata), e la cosa ebbe seguito, poiché a fine settembre dello stesso anno Botticelli veniva remunerato con centotrenta lire e dieci soldi.⁵ Qui le notizie purtroppo s'interrompono, per cui sembra doversi concludere che il pittore non ricevette altro incarico e lasciò la città senza finire l'affresco, che risulta da tempo perduto: forse la prova non fu apprezzata, o lo stesso artista non fu soddisfatto

(Vasari), e comunque non arrivò a un'intesa con la committenza.⁶ Vale la pena di osservare che Sandro doveva staccarsi a fatica dalla sua città e dalla sua bottega: un'altra nota vasariana – sintetica ma significativa – dice che anche dopo la conclusione dei dipinti parietali della Sistina Sandro «se ne tornò subitamente a Fiorenza».⁷

L'episodio del soggiorno pisano può sembrare trascurabile, e non ha trovato peculiare rilievo nella bibliografia specifica, ma pare improprio pensare che nel 1474 Botticelli abbia eseguito un lavoro che richiede tempo (in questo caso una permanenza di almeno un paio di mesi fra luglio e settembre offrirebbe un valido riscontro), e che abbia passato un'intera estate all'interno della splendida cattedrale senza guardarsi attorno, soprattutto senza soffermarsi più volte presso il pergamo di Giovanni Pisano, che all'epoca si trovava a pochi metri dalla cappella dove Sandro lavorava.⁸

È questo uno dei tanti casi in cui l'assenza di una testimonianza scritta può trovare sostegno nelle componenti appartenenti al linguaggio figurativo: ma la validità di questo tipo di relazione, pur esplicita e persuasiva, non sempre è riconosciuta; in questa occasione è solo in via d'ipotesi che s'identificano sottili linee di continuità tra le formulazioni dello scultore e del pittore, e nondimeno sembra ragionevole metterle in luce.

Se il Duomo e il suo pergamo furono parte delle esperienze di Botticelli, non va dimenticato che a Pisa esisteva un tessuto culturale forte e omogeneo, comprendente il più antico pergamo di Nicola in Battistero, i sarcofagi e altri frammenti antichi collocati nelle adiacenze, e i grandiosi affreschi compiuti dai maestri trecenteschi in Camposanto.⁹ Non sappiamo quali furono le reazioni di Sandro di fronte a queste testimonianze: purtroppo ci sono pochi elementi di quello che dovette essere un cospicuo complesso di disegni eseguiti dall'artista,¹⁰ e non abbiamo prove di eventuali copie tratte dall'ambito della piazza pisana: inoltre le opere giovanili rivelano un maestro che affronta l'attività indipendente valendosi di una preparazione sicura e di uno stile già ben consolidato; ma sembra comunque legittimo chiedersi se siano ragionevoli le opinioni di coloro che collocano alcuni dipinti botticelliani con tratti classicizzanti solo dopo il soggiorno romano legato agli affreschi sistini: una esperienza determinante per i maestri impegnati sui palchi della Cappella, ma forse meno incisiva nel caso di Botticelli.

Come ho già detto, sopravvivenze importanti della cultura antica erano presenti a Pisa, soprattutto in esterni, e qualche segno di attenzione da parte di Sandro è già stato rilevato, ma io credo che il pittore, mentre era all'opera nella penombra del transetto destro della cattedrale pisana, abbia guardato con occhio da 'intendente' e con crescente coinvolgimento all'imponente manufatto marmoreo, soprattutto agli articolati sostegni figurali della cassa:¹¹ un sistema vario, irregolare nella distribuzione rispetto agli amboni eretti prevalentemente su colonne, inedito nei personaggi che, singoli o a gruppi, inducono l'osservatore a una visione in costante movimento, passando da piccole e grandi 'scoperte' (fig. 1), sempreché l'occhio sia attento e partecipe. Spicca fra le sculture a tutto tondo la donna acconciata con cura nella capigliatura eppure audacemente nuda, tanto realistica da far pensare che raccolga le braccia attorno al corpo più per frenare un tremito che per coprire il sesso; l'assenza di riconoscibili attributi rende ancora più enigmatica e inconsueta, per non dire moderna, la figura, quasi certamente una *Virtù* (*Temperanza?*),¹² che potrebbe aver concorso ad accendere il dissidio fra lo scultore e il committente, l'Operaio Burgundio di Tado.¹³ Come la critica ha avvertito,¹⁴ essa contribuisce anche ad attestare che la tipologia della *Venus Pudica* era nota almeno dal Trecento, ed è possibile che questa presenza di accentuata tridimensionalità abbia colpito Sandro e ne abbia stimolato le riflessioni legate alla raffigurazione della donna, centrale negli anni dei dipinti di tema mitologico (figg. 2, 3). E infatti nella *Nascita di Venere*, la tela famosissima destinata probabilmente a un ambiente permeato di sugge-



1. Giovanni Pisano, pergamo della Cattedrale di Pisa, 1301-1310, particolare. Pisa, Cattedrale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

2, 3. Sandro Botticelli, *Allegoria della Primavera* e *Nascita di Venere*, 1480 circa, particolari. Firenze, Galleria delle Statue e delle Pitture degli Uffizi, inv. 1890 n. 8360, inv. 1890 n. 878. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il Turismo.

stioni filosofico-letterarie,¹⁵ Botticelli introdurrà la formula della *Pudica*, ma in un contesto totalmente alternativo, liberando la giovane donna dal peso corporeo e da quella situazione di staticità che, nel pergamo trecentesco, si confaceva a un programma teologico severo, non privo di asprezza, da cui spirano accenti di monito e rampogna (figg. 4, 5). La Venere di Sandro è una dea trionfante che approda a terra fra creature amiche, i venti che la sospingono e la ninfa che si appresta a rivestirla, e il pittore la dipinse ricorrendo anche a innovative sottigliezze della tecnica: nondimeno nell'immagine della giovane dai lunghi capelli, filtrata attraverso le raffinate interpretazioni del mito di Antonio Pollaiuolo, sopravvive, anche se impallidisce, il ricordo della *Virtù* marmorea di Giovanni.

Qualche segno dell'esperienza pisana di Sandro si coglie ove si osservino altri personaggi femminili del Pergamo. Ho segnalato più volte il valore che, sullo scorcio del Quattrocento, la capigliatura assume nell'ambito della raffigurazione di tipologie giovanili;¹⁶ con particolare riferimento a Botticelli e Leonardo, ma soprattutto nella scia di un celebre passo del trattato albertiano *Della Pittura* e di alcune argomentazioni vinciane, che delle immagini rappresentano il risvolto espresso *per verba*; un tema che più recentemente è



4. Giovanni Pisano, pergamo della Cattedrale di Pisa, *Virtù* (*Temperanza?*), particolare. Pisa, Cattedrale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

5. Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, particolare. Firenze, Galleria delle Statue e delle Pitture degli Uffizi, inv. 1890 n. 878. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il Turismo.



stato ripreso da Emanuele Lugli,¹⁷ al quale si devono due saggi imperniati sul ruolo della capigliatura nella caratterizzazione della donna fra Trecento e Quattrocento, e pertanto sul serrato scambio che, a questo riguardo, s'intreccia fra letteratura, arte e società.

Per parte mia richiamo l'attenzione sulle acconciature introdotte nel pergamo da Giovanni: boccoli, onde e fermagli caratterizzano con sottili tratti di frivolezza le personificazioni delle *Virtù*, ma si scoprono solo se ci si muove e perfino ci si addentra fra i sostegni del pergamo, quasi che lo scultore non avesse voluto manifestare apertamente il fascino che avevano per lui le chiome femminili e le relative pettinature¹⁸ (figg. 6, 8). Ben più ricche, composte con mentalità da orafo e da 'stilista', saranno le soluzioni che verranno elaborate nella seconda metà del Quattrocento nell'ambito delle corti, e che conosciamo soprattutto nelle versioni fornite dalla pittura e dalle stampe; mentre in questa occasione è opportuno circoscrivere il discorso agli anni Settanta del XV secolo, e porre a confronto con le sculture di Giovanni le Grazie della *Primavera* e altre formulazioni elaborate da Sandro a brevissima distanza di tempo dal soggiorno pisano (figg. 7, 9): il diverso taglio delle ciocche mosse dal vento, l'intreccio delle lunghe chiome e le luci di qualche



6. Giovanni Pisano, pergamo della Cattedrale di Pisa, *Virtù*, particolare. Pisa, Cattedrale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

7. Sandro Botticelli, *Storie di Mosè*, 1482, particolare. Roma, Cappella Sistina. Foto © Governatorato SCV - Direzione dei Musei.



8. Giovanni Pisano, pergamo della Cattedrale di Pisa, *Virtù*, particolare. Pisa, Cattedrale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

9. Sandro Botticelli, *Allegoria della Primavera*, particolare. Firenze, Galleria delle Statue e delle Pitture degli Uffizi, inv. 1890 n. 8360. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il Turismo.



10, 11. Giovanni Pisano, pergamo della Cattedrale di Pisa, *Virtù* (*Prudenza?*) e *Sibilla*, particolari. Pisa, Cattedrale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

12. Sandro Botticelli *Studio per una figura allegorica* (*Abbondanza?*), 1480 circa. Londra, British Museum. ©The Trustees of the British Museum. All rights reserved.

filo di perle bastano a creare insuperati artifici, e un'analogia mistura di opulenza e di sobrietà insieme connota le soluzioni dei due maestri, al di là delle spiccate differenze materiche.

Anche per un'altra formulazione botticelliana, l'*Abbondanza*, splendida allegoria conservata da un prezioso e solitario foglio del British Museum,¹⁹ si è opportunamente evocato il ricorso a tipologie antiche; e nondimeno sembra corretto integrare il discorso ricordando che nel pergamo pisano vi sono ben due personaggi (*Virtù*, *Regine* o *Sibille*) che accostano al fianco cornucopie cariche di fiori e frutti (figg. 10, 11, 12). Le effigi scolpite nel marmo si ergono in posa statica, e nondimeno tradiscono il fascino che, non solo nella cultura antica ma anche in tempi successivi, doveva avere per gli artisti la combinazione fra la sinuosità del corpo femminile, guardando soprattutto all'ansa del fianco, e il grande corno che disegna una doppia curva. La danzante figura di Sandro può dunque collegarsi a formulazioni visive di matrice antica e a suggestioni letterarie (a sostenere l'idea di una certa familiarità di Botticelli con tematiche di ambito umanistico si ricordi anche che egli dedicò due ritratti a personaggi quali Lorenzo Lorenzani e Michele Marullo),²⁰ considerando però quanto si debba a Nicola e a Giovanni Pisano in rapporto al dialogo con il linguaggio della classicità.²¹

Sandro deve aver subito il fascino di altre soluzioni dello scultore pisano: figure di grandi dimensioni collocate in evidenza, che sorreggono libri e rotuli con atteggiamento che sfiora l'aggressività. Di quei volti incorniciati dalla massa di barbe e capigliature, si coglie infatti un'assonanza significativa nella tela di Botticelli nota come *Pallade e il centauro*²² (Uffizi, figg. 13, 14). Opera dall'iconografia difficile,²³ dove una giovane donna caratterizzata nella veste dall'impresa medicea dei tre anelli diamantati e il cui abbigliamento evoca i tempi delle giostre, doma un Centauro dal volto aggrondato; il potente

ibrido dal pelame scuro, pur armato di arco e frecce, arresta il suo cammino, e, mentre la mano della presunta Pallade affonda nelle ciocche serpeggianti, il suo capo si torce, e nel volto affiora una forte impronta patetica. Una soluzione che evoca modelli ellenistici, e verrebbe da pensare al Laocoonte, se non ostasse la datazione cinquecentesca del ritrovamento;²⁴ nondimeno nella ribellione repressa del centauro botticelliano sembra anche affiorare un ricordo non meccanico, e insieme un apprezzamento a distanza, della carica emotiva di quei personaggi di Giovanni, che, pur aderenti alla struttura d'insieme, si sporgono con le spalle e con la testa per cercare visibilità e ascolto; Profeti, Evangelisti e Santi che con i rotuli dispiegati e i grandi libri aperti sostanziano il ruolo del pergamo con il richiamo alla Parola biblica. La citazione del *Centauro* implica infine un'ultima notazione dedicata all'opera di Botticelli che è meno conosciuta, pur se valorizzata nel 2000 da una bella mostra,²⁵ ovvero i disegni dedicati all'illustrazione della Divina Commedia, alla quale probabilmente l'artista già lavorava a partire dal 1480. Analizzando le scene più drammatiche appartenenti alla cassa del pergamo, come la *Strage degli innocenti* e il *Giudizio*, e in quelli le madri urlanti e i peccatori aggrediti e trascinati dai demoni, sembra ovvio presumere che Botticelli abbia guardato anche alle figurazioni dei pannelli dello stesso pergamo, che avevano trovato echi e amplificazioni nel ciclo del *Trionfo della morte* dipinto da Buffalmacco in Camposanto qualche decennio dopo la morte dello scultore. In entrambi i casi, visioni di una umanità oppressa dalla paura e dalla sofferenza che probabilmente accompagnarono Sandro nella lettura della Commedia e nella elaborazione dei fogli dedicati al poema (figg. 15-23): una impresa straordinaria (e tanto più doveva esserlo prima delle inevitabili perdite), in cui la parte illustrativa tendeva perfino a imporsi sulla stesura del testo.²⁶

Ho cercato di mettere in luce un tratto di quegli innumerevoli filamenti che legano fra loro personalità ed episodi diversi all'interno del linguaggio della figurazione. Tali connessioni non appartengono all'area degli *exempla* normativi, o modelli, che pure in molte occasioni danno sostanza alla formulazione visiva; le tracce di reverente reminiscenza qui rilevate, da Botticelli verso Giovanni Pisano, rappresentano piuttosto la testimonianza di quel vivace accumularsi di esperienze, curiosità e riflessioni che ogni artista con-



13. Giovanni Pisano, pergamo della Cattedrale di Pisa, *Profeta (Geremia?)*. Pisa, Cattedrale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

14. Sandro Botticelli, *Pallade e il Centauro*, 1480-1482, particolare. Firenze, Galleria delle Statue e delle Pitture degli Uffizi, inv. Oggetti d'arte Pitti n. 752. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il Turismo.



15. Giovanni Pisano, pergamo della Cattedrale di Pisa, *Giudizio (i dannati)*. Pisa, Cattedrale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

16. Sandro Botticelli, disegni per la *Divina Commedia* (i ladri), opera in elaborazione dal 1480 e oltre, particolare. Berlino, Kupferstichkabinett - Staatliche Museen zu Berlin. © 2020. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.



17, 18. Giovanni Pisano, pergamo della Cattedrale di Pisa, *Giudizio* (i dannati), particolare. Pisa, Cattedrale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.



19, 20. Sandro Botticelli, disegni per la *Divina Commedia* (dannati, ladri e sodomiti), particolari. Berlino, Kupferstichkabinett - Staatliche Museen zu Berlin. © 2020. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin; Città del Vaticano, © Biblioteca Apostolica Vaticana.

serva nella memoria, quasi una sapienza riposta: non materiale inerte, ma riserva viva, dalla quale si attinge senza scrupoli, a volte inconsciamente e a volte con fervore, citando, alterando o perfino rinnegando ciò che altri ha proposto in diversi tempi e luoghi.

Note

* Ho discusso con colleghi e allievi il tema di questo saggio, e sarebbe difficile citarli tutti, ma sono lieta di ricordare i contributi che, in un momento di particolare difficoltà, mi sono stati offerti da Vittoria Camelliti e da Diego Guidi.

¹ E. Castelnuovo, C. Baracchini, a cura di, *Il Camposanto di Pisa*, Einaudi, Torino 1996: vedi in part. A. Caleca, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV* (pp. 13-48), e R.P. Ciardi, *“Quest’insigne dormitorio de’ morti”: chiesa, cimitero, museo* (pp. 57-68). Per le connessioni con la cattedrale, vedi A. Peroni, a cura di, *Il Duomo di Pisa*, F.C. Panini, Modena 1995.

² I lavori, realizzati da un’équipe guidata da Gianluigi Colalucci e Carlo Giantomassi, sono stati seguiti da una commissione composta da Andrea Muzzi, Antonino Caleca e Antonio Paolucci (presidente). Mi sembra

opportuno peraltro ricordare l’attenzione che alla conservazione e al recupero dei murali ha dedicato per molti anni l’amico e collega Caleca.

³ L. Tanfani Centofanti, *Notizie d’artisti tratte dai documenti pisani*, Spoerri, Pisa 1897, pp. 452-454. Vedi altresì G. Vasari, *Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, P. Barocchi, R. Bettarini, a cura di, Sansoni/S.P.E.S., Firenze 1966-1987, vol. III (testo), 1971, pp. 511-521.

⁴ Si trattò di un’assenza breve, e dopo poco l’artista ritornò al cantiere con i suoi collaboratori.

⁵ ARCHIVIO DI STATO DI PISA, OPERA DEL DUOMO, 143 (cc. 130v, 136v) e 145 (c. 70v). Una volta di più si conferma l’esattezza dei dati forniti da Tanfani Centofanti. La motivazione della spesa che si ricava dal secondo dei documenti citati precisa che l’affresco nel

Duomo doveva essere eseguito «per paragone»; forse si trattava di un semplice *test*, o più probabilmente il committente prevedeva un confronto con la grande *Assunta* trecentesca del Camposanto, crollata nel corso dell'ultimo conflitto.

⁶ L'intervento di Sandro a Pisa è citato brevemente nelle principali monografie a lui dedicate, specificamente da A. Cecchi, *Botticelli*, Motta, Milano 2008, p. 114.

⁷ È opportuno ricordare quanto osserva il Vasari a proposito di Ridolfo del Ghirlandajo, che Raffaello avrebbe voluto condurre a Roma: Ridolfo rifiutò di raggiungere il Sanzio, per non perdere «la cupola di veduta (come si dice)» cioè per non lasciare la sua città (*Vita di Ridolfo, David e Benedetto Grillandai*, in Vasari, *Le Vite...* cit., V (testo), 1984, pp. 437-445. La frase sembra corrispondere a una formula scherzosa diffusa fra gli artisti fiorentini, i quali motivavano la scelta di operare stabilmente in Firenze con l'esigenza di non perdere di vista la cupola di Santa Maria del Fiore. La maggior parte delle botteghe dei pittori era infatti situata nel raggio della cattedrale.

⁸ La collocazione originaria era approssimativamente corrispondente a quella attuale, ma dalla parte opposta e all'inizio del transetto. Sul pergamo, cui pertiene una fitta bibliografia, cito sinteticamente R.P. Novello, *Il pergamo di Giovanni Pisano*, in Peroni, *Il Duomo di Pisa* cit., pp. 225-262, e il più recente, densissimo saggio di M. Seidel, *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, Marsilio, Venezia 2012, che contiene riferimenti a saggi precedenti dello stesso autore.

⁹ La bibliografia pertinente ai murali tre e quattrocenteschi è foltissima: più recente in ordine di tempo fra quelli dedicati alla parte più antica, è il volume di M.L. Cristiani Testi, *La Umana Commedia nel Trionfo della morte di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa*, Società Storica Pisana, Pisa 2017, contenente un profilo storico-critico della vicenda (pp. 30-55).

¹⁰ Mi riferisco ai disegni 'di studio': vanno considerati a parte quelli eseguiti a penna su pergamena dedicati alla illustrazione della Divina Commedia, ai quali accennerò più avanti.

¹¹ Nel considerare la posizione e l'orientamento delle componenti si deve tener conto delle complesse fasi di smontaggio e rimontaggio subite dal pulpito.

¹² Novello, *Il Pergamo di Giovanni Pisano* cit.; Seidel *Padre e Figlio. Nicola e Giovanni Pisano* cit. L'assenza di vesti e ornamenti rende preferibile a mio avviso la identificazione della nuda come *Temperanza*, ovvero moderazione, mentre in quella con il compasso sembra da riconoscere la *Prudenza*.

¹³ Contrasto dovuto a questioni economiche, ma che potrebbe anche celare un qualche sconcerto di Burgundio di fronte alle innovazioni più singolari proposte dallo scultore. Sulle ostilità sorte attorno a Giovanni, citate dall'artista nella lunga iscrizione incisa nel

pergamo, vedi Seidel, *Padre e Figlio. Nicola e Giovanni Pisano* cit., pp. 68-72.

¹⁴ Vedi il contributo specifico di P. Bocci Pacini, *Nota archeologica sulla nascita di Venere*, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», 4, 1987, pp. 19-32. Dal punto di vista più generale, rinvio ancora a Seidel, *Padre e Figlio. Nicola e Giovanni Pisano* cit., in part. *Prospettive di ricerca. Il dialogo con i maestri dell'antichità*, pp. 49-81; con riferimento al dipinto di Sandro, vedi C. Acidini Luchinat, *Botticelli. Allegorie mitologiche*, Electa, Milano 2001, pp. 109-114, in part. p. 111; Cecchi, *Botticelli* cit., p. 222.

¹⁵ Opera splendida e in parte ancora enigmatica, al centro di variegata interpretazioni. Rinvio al denso ed equilibrato ragguaglio di Acidini Luchinat, *Botticelli. Allegorie mitologiche* cit., pp. 109-113, e ai successivi contributi di M. Centanni, 26 aprile, *giorno di primavera: nozze fatali nel giardino di Venere. Una rivisitazione della lettura di Aby Warburg nei dipinti mitologici di Botticelli*, in «La Rivista di Engramma» on line, 105, aprile 2013; G. Wolf, *Warburgs Botticelli und Botticellis Nymphen*, in *The Botticelli Renaissance*, catalogo della mostra (Berlino/London, 2015-2016), Hirmer, München 2016, pp. 102-105, 338; G. Didi-Hubermann, *Ninfa fluida (a post scriptum)*, in A. Debenedetti, C. Elam, a cura di, *Botticelli. Past and Present*, UCL Press and Victoria and Albert Museum, London 2019, pp. 237-265.

¹⁶ G. Dall'i Regoli, *L'Angelo e la Donzella*, in Id., *Al centro del disegno*, ETS, Pisa 2010, pp. 95-134, e inoltre Id., *Copia e varietas...*, in G. Dall'i Regoli, R.P. Ciardi, a cura di, *Storia delle arti in Toscana. Il Quattrocento*, Edifir, Firenze 2002, pp. 35-62.

¹⁷ E. Lugli, *Leonardo and the Hair Makers*, in F. Borgo, R. Maffei, A. Nova, a cura di, *Leonardo in dialogue. The artist amid his contemporaries*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 19-46; Id., *The Hair is Full of Snares. Botticelli and Boccaccio's Wayword Erotic Gaze*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LXI, 2019, 2, pp. 203-233. Si tratta di ricerche originali e condotte con rigore, che aggiungono significativi elementi alla considerazione della donna nella società fra Trecento e Quattrocento; nella trattazione pertinente a Botticelli si segnala l'attenta analisi delle varianti tipologiche.

¹⁸ Che le acconciature non siano esibite lo dimostra il fatto che raramente le riproduzioni fotografiche mostrano la nuca delle figure femminili più elaborate.

¹⁹ H. Chapman, M. Faietti, a cura di, *Figure, Memorie, Spazio. Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, 2011), Firenze Musei/Giunti, Firenze/Milano 2011, p. 174 (scheda di M. Faietti).

²⁰ Il ritratto del *Marullo* (di collezione privata ma esposto al Prado a Madrid e recentemente a Londra), è fortemente caratterizzato, e fa pensare che fra il pittore e il Tarcaniota vi siano stati una conoscenza e uno scambio non convenzionali. Non mi pare credibile che qui l'umanista sia ritratto da morto (C.



21. Giovanni Pisano, pergamo della Cattedrale di Pisa, *Strage degli innocenti*, particolare. Pisa, Cattedrale. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

22, 23. Sandro Botticelli, *Giudizio* (dannati, adulatori e meretrici), particolari. Berlino, Kupferstichkabinett - Staatliche Museen zu Berlin. © 2020. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.

Strelke, catalogo della Trinity Fine Art, Londra, ottobre 2019): la fisionomia e lo sguardo penetrante del ritratto Cambo risultano infatti ben diversi rispetto a quelli della effigie di Giuliano de' Medici, che Botticelli raffigurò con l'ausilio di una maschera funeraria. Per il rapporto fra Sandro e Marullo, vedi H. Bredekamp, *Botticelli. La Primavera*, F.C. Panini, Modena 1996; S. Ebert, *Botticelli-Signorelli-Michelangelo. Zur Kunstpolitik des Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici*, Deutscher Kunstverlag, München 2016.

²¹ Un tema per il quale ribadisco il riferimento ai saggi già citati di Max Seidel.

²² *Botticelli. De Laurent le Magnifique à Savonarole*, catalogo della mostra (Parigi/Firenze, 2003-2004), Skira, Milano 2003, pp. 122-124 (scheda di N. Pons).

²³ Rinvio ancora ad Acidini Luchinat, *Botticelli. Mitologie botticelliane* cit., pp. 168-169.

²⁴ S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Donzelli, Roma 1999: l'analisi dello studioso indica che il gruppo poteva avere avuto parziale visibilità in anni precedenti a quelli dello storico ritrovamento.

²⁵ S. Gentile, a cura di, *Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia*, catalogo della mostra (Roma, 2000), 2 voll., Skira, Milano 2000. Gli

ottantacinque fogli giunti fino a noi sono conservati per buona parte nel Kupferstichkabinett di Berlino, alcuni presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

²⁶ L'analisi del complesso lascito botticelliano, del programma, delle modalità di stesura di ciò che è giunto fino a noi, è fornita dal saggio di H.T. Schulze Altcapenberg nel citato catalogo della mostra del 2000, *Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia* ("per essere persona sofistica" Il ciclo botticelliano di illustrazioni per la Divina Commedia, vol. II, pp. 15-35); fra le riprese del tema, vedi F. Migliorini, *Botticelli's illustrations for Dante "Comedy". Some considerations on form and function*, in G. Ian van der Sman e I. Mariani, a cura di, *Sandro Botticelli (1445-1510) Artist and Entrepreneur in Renaissance Florence*, proceedings of the international conference held at the Dutch University Institute for Art History (Florence, 20-21 giugno 2014), Centro Di, Firenze 2015, pp. 157-165; D. Korbacher, *Die Fortuna der Zeichnungen Botticellis zu Dante "Göttlicher Komödie"*, in *The Botticelli Renaissance* cit., pp. 42-45; e il più recente e illuminante saggio di L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Einaudi, Torino 2018.

Summary

This essay considers an often-neglected episode about Botticelli's life: he has been working in Pisa in 1474. He was invited by the Opera del Duomo for realizing some frescoes in the Camposanto. He also realized another fresco in the Cathedral to demonstrate his abilities. This last work has been lost and apparently Botticelli did not participate in the actual execution of the Camposanto decoration. Nevertheless, it is difficult to imagine that he has been working for months in the Cathedral without looking carefully at the Giovanni Pisano's pulpit, realized at the beginning of the 14th century. In the essay, the author highlights some analogies between Botticelli's artworks and the celebrated Giovanni Pisano's pulpit.

L'uomo fisico, intellettuale e morale (1857) di Carlo Blasis e il filo rosso dell'estetica sensista*

Chiara Savettieri

L'uomo fisico, intellettuale e morale (1857) è un'opera tarda di Carlo Blasis, resa nota al pubblico grazie alla riedizione corredata di due importanti testi introduttivi a cura di Flavia Pappacena e Ornella Di Tondo.¹

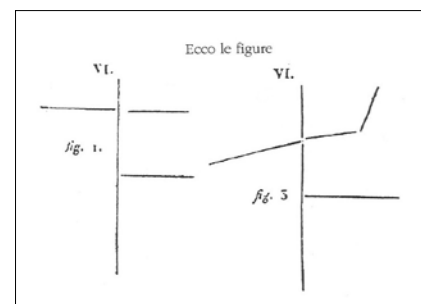
Carlo Blasis (1795-1878) fu un danzatore, coreografo, teorico della danza e trattatista di spicco e di rilievo internazionale, la cui attività si dipana lungo una buona parte del XIX secolo. Autore di numerosi testi la cui pubblicazione si estende dal 1820 al 1872, egli ebbe una formazione complessa nella quale il padre musicista e dotato di una grande biblioteca ebbe certamente un peso importante. Anche il contesto culturale francese gli permise di acquisire una vasta cultura artistica, filosofica e letteraria. Dal 1837 al 1850 fu direttore dell'Imperial Regia Accademia di Ballo del Teatro alla Scala. I suoi scritti sulla danza si distinguono per ampiezza di vedute, profondità di riflessione e di elaborazione teorica, dal resto della trattatistica, spesso molto tecnica e specialistica.²

A differenza di altri suoi testi, che hanno come argomento centrale l'arte tersicorea, questo trattato ha un carattere filosofico, morale e antropologico. Ma l'interesse di questo scritto non risiede tanto nel contenuto delle argomentazioni, quanto fondamentalmente nelle tavole che si configurano come un'appendice al testo, dotata di una sua autonomia, nonché di forza espressiva e comunicativa.

Fin dal suo *Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la Danse* (1820), Blasis aveva utilizzato un cospicuo apparato illustrativo, nel quale aveva rappresentato il danzatore privo di costumi di scena, ma con calzoncini aderenti, rivelando da un lato la sua vicinanza alla cultura artistica neoclassica (si pensi ai bassorilievi di Canova come ha sottolineato la Pappacena) e dall'altro lato la sua volontà di mostrare la struttura dei gesti e dei passi nelle loro linee costitutive con la maggiore chiarezza possibile. Significativa è l'illustrazione posta in nota al *Traité* in cui il corpo del danzatore (fig. 1) è letteralmente ridotto alle linee che ne sintetizzano il movimento:

compilerei per gli allievi un abecedario composto di linee dritte per tutte le posizioni delle membra, dando a queste linee e alle loro rispettive combinazioni le denominazioni adottate dai geometri, cioè perpendicolari, orizzontali, oblique, angoli retti, ottusi. Si tratta di un linguaggio che credo davvero indispensabile nelle nostre lezioni; infatti tracciando sulla lavagna queste figure con delle linee rette, come nell'esempio qui di seguito, cento allievi allo stesso tempo, con gli occhi fissi su questo modello, capirebbero tutti insieme e molto facilmente, le posizioni e gli atteggiamenti, senza che il loro maestro si debba spolmonare, con lunghi discorsi a ciascuno di loro.³

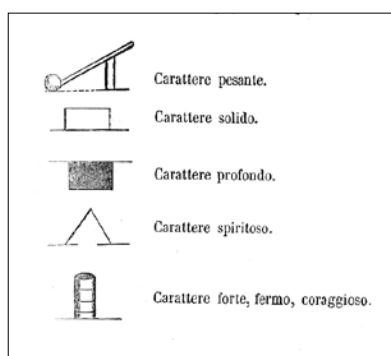
Blasis sottolinea dunque l'importanza didattica che l'uso di disegni di tal genere avrebbe nelle scuole di danza. In questa concezione del gesto danzato come combinazione di linee traducibile in disegni (dunque in un medium espressivo spaziale e fisso, non temporale e in movimento), egli rivela di avere delle strette somiglianze con la *Théorie du geste* di Paillot de Montabert (1813), testo che potrebbe aver letto data la sua profonda cultura sulla trattatistica su danza e gesto.⁴ Del resto, Blasis usa la parola «combinazione», che



1. Carlo Blasis, *Trattato dell'arte della danza* (1820), a cura di Flavia Pappacena, Roma 2008, tav. IV e V, p. 82.

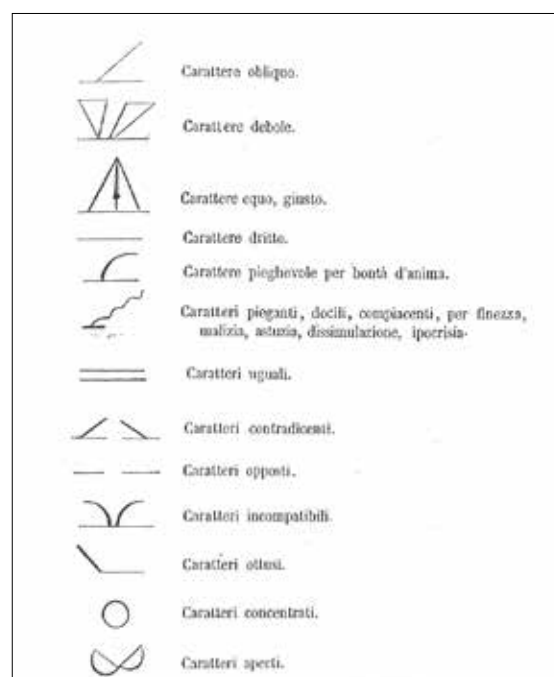
nei testi di Paillot («combinaison») è ripetuta innumerevoli volte proprio in riferimento alle linee che strutturano il gesto, anche se presso il coreografo il medesimo termine può riferirsi anche all'insieme dei passi (sinonimo quindi di 'legazione'). Paillot nel suo trattato teorizzava il primato dei gesti degli antichi, fissati nelle loro opere d'arte che dunque costituiscono dei modelli per i moderni, e soprattutto il primato del gesto delle arti visive rispetto al gesto agito dall'attore, dal danzatore o dal pantomimo. La sua idea infatti era che il gesto fissato, cristallizzato nella pittura, fosse più chiaro e dunque più efficace. Questa chiarezza linguistica è per Paillot in primo luogo una chiarezza ottica: una certa combinazione delle linee è capace di veicolare una data idea o sentimento in modo limpido e senza equivoci.⁵ Un punto di contatto tra Paillot e Blasis sta dunque nell'importanza data al gesto fisso per la sua maggiore chiarezza e precisione, un'idea che era già stata espressa da Noverre nelle sue *Lettres sur la danse*.⁶ Ovviamente per Blasis il gesto disegnato era funzionale a quello disegnato e aveva – come si è visto – un obiettivo didattico.⁷

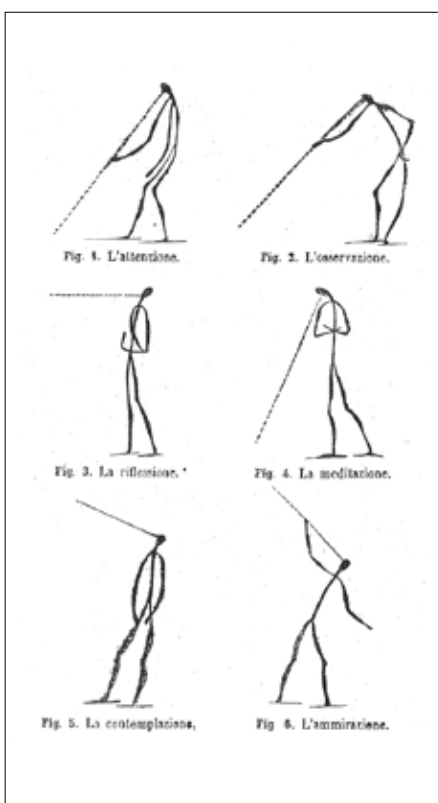
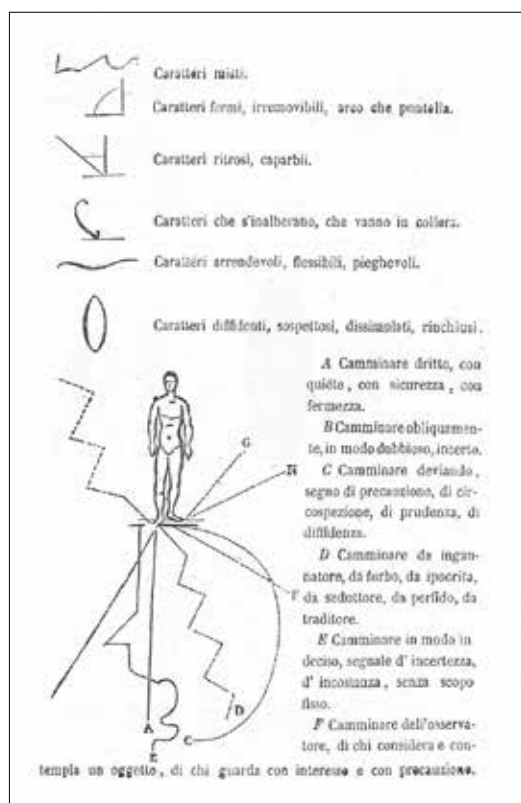
Tuttavia, la presenza dell'ascendente di Paillot o comunque di una simile impostazione filosofica ed estetica emerge in modo inequivocabile nel testo del 1857. Nell'*L'uomo fisico, intellettuale e morale*, Blasis sottolinea la perfetta unità delle tre dimensioni dell'uomo, della loro interconnessione e del loro influsso reciproco, tant'è che nel complesso frontespizio dell'opera l'accento cade sull'immagine di un uomo e di una donna che si abbracciano, simbolo dell'Unione come ha ricordato la Pappacena.⁸ Ma sono proprio le illustrazioni in appendice a essere estremamente eloquenti perché esprimono pienamente il concetto di unità che sta alla base delle sue argomentazioni. Il principio che presiede a tutte queste immagini è che una determinata configurazione visiva di linee veicoli una idea o uno stato d'animo: non li traduce, li incarna. Una data organizzazione, direzione o andamento di linee è capace di esprimere con efficacia una precisa dimensione emotiva o idea, configurandosi così come mezzo linguistico a tutti gli effetti. Le prime illustrazioni (figg. 2, 3) sono una «Descrizione dell'espressione del sentimento e della natura dei caratteri secondo il sistema figurativo e geometrico dell'Autore»: ai vari tipi di caratteri, pesante, solido, profondo, spiritoso etc. corrispondono delle figure astratte, composte da linee variamente organizzate. Talvolta l'attributo geometrico di una linea diventa metafora di un carattere: la linea obliqua indica un carattere



2. Carlo Blasis, *L'uomo fisico, intellettuale e morale* (1857), a cura di Ornella Di Tondo e Flavia Pappacena, *Appendice*, p. 207.

3. Carlo Blasis, *L'uomo fisico, intellettuale e morale* (1857), a cura di Ornella Di Tondo e Flavia Pappacena, *Appendice*, p. 208.





4. Carlo Blasis, *L'uomo fisico, intellettuale e morale* (1857), a cura di Ornella Di Tondo e Flavia Pappacena, *Appendice*, p. 209.

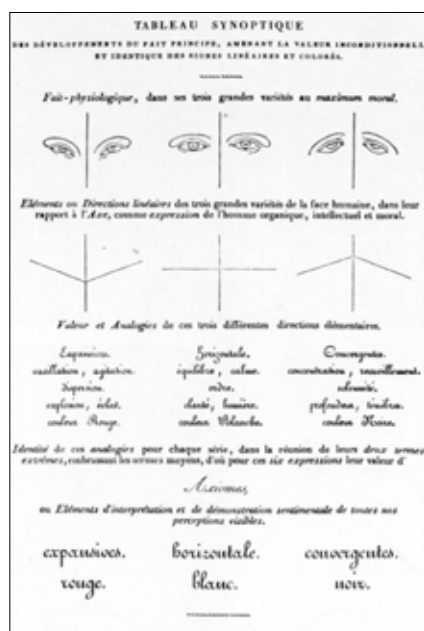
5. Carlo Blasis, *L'uomo fisico, intellettuale e morale* (1857), a cura di Ornella Di Tondo e Flavia Pappacena, *Appendice*, p. 211.

obliquo. Così un carattere pieghevole è reso letteralmente da una linea che si piega; quello misto da una linea mista. Tutto ciò può certo apparire ingenuo e un po' meccanico, ma quel che è interessante è il procedimento che sta alla base di questi disegni e cioè il correlare una dimensione interiore a una configurazione visiva astratta in cui il gioco delle linee ha un ruolo nodale. La corrispondenza tra interno ed esterno era stata la base di una secolare tradizione fisiognomica: a una certa configurazione dei tratti somatici corrispondeva una data situazione emotiva o un determinato carattere. Quel che è interessante è che il coreografo faccia visualizzare i caratteri da combinazioni astratte di linee, come se avessero una loro autonomia espressiva e comunicativa. Lo stesso modo di camminare, vale a dire il tracciato dei passi sul pavimento, diventa espressione di un preciso modo di essere (fig. 4). Ancora più interessanti sono le tavole riguardanti la direzione dello sguardo (fig. 5): non quindi il volto con i suoi tratti somatici, come nella tradizione fisiognomica, ma il suo orientamento nello spazio visualizzato ancora una volta da una retta, esprime un dato stato d'animo: la riflessione, la meditazione, lo stupore etc.

Queste tavole, assieme a una parte delle illustrazioni del *Traité*, vanno inserite in una precisa tendenza teorica che trae la sua origine dall'estetica sensistica di Roger De Piles.⁹ A lui infatti risale la nozione di «premier coup d'œil» grazie al quale lo spettatore coglie in un attimo, senza mediazione intellettuale, discorsiva, verbale, il carattere del soggetto del dipinto, cioè il sentimento o l'idea che esprime:

Il y a une chose de très grande conséquence à observer dans l'économie de tout ouvrage, c'est que d'abord on reconnaisse la qualité du sujet et que le tableau du premier coup d'œil en inspire la passion principale: par exemple, si le sujet que vous avez entrepris de traiter est de joie, il faut que tout ce qui entrera dans votre tableau contribue à cette passion, en sorte que ceux qui le verront en soient aussitôt touchés. Si c'est un sujet lugubre, tout y ressentira tristesse et ainsi d'autres passions et qualités des sujets.¹⁰

De Piles spostava dunque l'accento dal soggetto raffigurato alla capacità dei mezzi espressivi della pittura di veicolare dei contenuti per via sensitiva, ov-



6. David Pierre Giotto Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels*, Leiden 1827, *Tableau synoptique*, p. 23.

verosia ottica. Quest'approccio implica l'idea che una determinata situazione emotiva o intellettuale possa essere espressa con una precisa disposizione di linee, o di colori, o di masse da cogliere nell'istantaneità del colpo d'occhio. Una tale concezione ha di fatto strette somiglianze con l'antica teoria degli ordini architettonici, coniata da Vitruvio sul modello retorico dei *genera dicendi*: l'aspetto precipuo di un ordine è strettamente connesso alla sua funzione e all'idea che intende suggerire allo spettatore così come il registro stilistico deve adattarsi al genere letterario a cui appartiene. Un principio, questo, che nella sua essenza sarà riattualizzato e rielaborato nel Settecento nella teoria architettonica dei caratteri, i cui massimi esponenti furono Quatremère de Quincy e Boullée.¹¹ La forma stessa di un edificio – non più dunque solo gli ordini – ne esprime il carattere, cioè la funzione e l'idea che vuole indicare. Secondo questa prospettiva una configurazione visiva è capace di farsi linguaggio esattamente come l'espressione verbale, senza ricorrere ad allegorie o simboli. Il tutto riposa sull'effetto ottico e dunque sulla sensazione che quella configurazione visiva suscita nello spettatore. Nel corso dell'Ottocento due artisti e teorici di formazione neoclassica, applicarono queste idee alla pittura. Il primo fu il già menzionato Paillot de Montabert che, nella *Théorie du geste* (1813), suggerì che un gesto fosse capace di esprimere un'idea o sentimento attraverso una precisa configurazione delle linee che lo compongono. Il secondo fu Humbert de Superville che nel suo *Traité sur les signes inconditionnels* (1827) creò un adeguato sistema estetico tripartito in base al quale alla direzione delle linee («expansives», «horizontales», «convergentes») sono associate delle condizioni (rispettivamente vacillazione, agitazione etc.; equilibrio, calma etc.; concentrazione, solennità etc.) e dei colori (rispettivamente rosso, bianco, nero)¹² (fig. 6). Due anni dopo, nel *Traité complet de la peinture* (1829), Paillot riprese le intuizioni espresse nel trattato del 1813 e le sviluppò estendendole dal gesto agli elementi costitutivi della pittura:¹³ il tocco, il chiaroscuro, le linee e il colore dovevano essere scelti in modo preciso a seconda dell'idea o del sentimento da veicolare nel dipinto (fig. 7). Nel fondare il suo sistema Paillot aveva utilizzato la nozione di modo musicale: come nella musica antica a ogni modo (il modo era un tipo di scala nella musica greca) corrispondevano degli effetti sonori capaci di suggerire una vasta gamma di sentimenti, così i mezzi espressivi della pittura, a seconda di come sono usati (ad esempio linee rette o spezzate o

Mode phrygien ardente, fiero, terribile, Lignes Impetueuse, veementi, terribili(Michel angelo), angoli acuti, zig-zag (Pirro de Poussin)	Mode dorien semplice, grave, serio, silenzioso Lignes Tranquille, gravi, Maestose, semplici (Sacraments di Poussin, Primitivi)	Mode Lydien,molle, femminile, sentimenti teneri, voluttuosi o tristi Lignes Flessibili, sinuose, morbide (Albani, Canova, Tiziano)	Mode ionien Grazioso, ridente, piacevole, gioia Lignes Armoniosamente diversificate, ordonnance viva, elegante, graziosa	Mode lesbien Ricco, magnifico Lignes Ricche, ma ordinate, un po' doriche, un po' ioniche
Clair-obscur Effetti risentiti, chocs rudi, bruschi, ripetuti, transizioni rapide	Clair-obscur Masse gravi, semplici, silenziose	Clair-obscur Dolce gradazione nei toni, nei passaggi dei semi- bruni e nei bruni chiari	Clair-obscur Grazia tranquilla, effetti ridenti	Clair-obscur Ricchezza nell'ordine, magnificenza nella tranquillità (Fidia)
Coloris Rosso, bagliori scintillanti, armonia fiera, fracasso, fuoco	Coloris Colori austeri tranquilli	Coloris Violetto, azzurro tenero, colori dolcemente graduati luminosità	Coloris Freschezza, luminosità temperata da tinte che ispirano la gioia.	Coloris Ricchezza, Esaltazione delle tinte
Touche (tocco) ardito, vivace (Rubens)	Touche (tocco) ardito, vivace (Rubens)	Touche (tocco) temperato	Touche (tocco) Leggero, dolce, delicato	Touche (tocco) Leggero, dolce, delicato

7. Chiara Savettieri, schema riassuntivo del sistema dei «modi» nel *Traité Complet de la peinture* (Paris 1829) di Jacques-Nicolas Paillot de Montabert.

sinuose, colori soavi o colori accesi, chiaroscuro più o meno contrastato etc.), possono con grande precisione esprimere idee e suscitare stati d'animo nello spettatore. A dire il vero, prima di Paillot, Nicolas Poussin e, al suo seguito Charles Le Brun e André Félibien, avevano abbozzato una teoria dei 'modi' pittorici,¹⁴ ma come ha sottolineato Alain Merot, nel contesto accademico francese essa era legata alla nozione di *decorum*¹⁵ (adattamento dei mezzi stilistici al soggetto) in una chiave intellettualistica, ben lontana dall'approccio sensista del «premier coup d'oeil», come s'è visto utilizzato a fine Settecento nell'estetica dell'architettura 'parlante' e rivitalizzato nel primo Ottocento da Paillot e da Humbert de Superville.¹⁶ Chiaramente le illustrazioni di Blasis s'inseriscono all'interno di questa traiettoria che possiamo definire sensista, la cui fortuna sette e ottocentesca non è stata mai abbastanza presa in considerazione quando si parla dell'influsso di Gustav Fechner, Charles Henry e in generale della psicofisiologia sulle teorie di Seurat. Di fatto, per le teorie del pittore della *Grande Jatte* sono stati talvolta menzionati i nomi di Paillot de Montabert e di Humbert de Superville: si tratta di utilissimi studi che hanno fatto intravedere l'esistenza di una tradizione estetica sensistica ben anteriore ai testi di fisio-psicologia solitamente citati per questo come per altri artisti otto-novecenteschi.¹⁷ La *Grammaire des Arts du dessin* (1867) di Charles Blanc, testo letto e meditato da Seurat e che assimila i contenuti dell'olandese¹⁸ e presumibilmente anche di Paillot, ha sicuramente avuto un ruolo di mediazione come già sottolineato altrove.¹⁹ Con le mie ricerche degli ultimi anni su Paillot de Montabert e sul ruolo del modello musicale nelle arti visive tra Sette e Ottocento,²⁰ ho rintracciato alcuni nessi di questo filo rosso sensista in cui s'inserisce anche Blasis. Il fatto che tale approccio sia ben radicato nella mentalità di un celebre maître de ballet del XIX secolo rivela ancora una volta quanto in questo tipo di studi l'orizzonte di ricerca debba essere il più esteso possibile, senza alcuna limitazione settoriale.

Note

* Uso questa espressione in riferimento allo stimolante articolo di E. Michaud, *Une nouvelle rhétorique du sensible*, in «Cahiers du Musée National d'art moderne», 5, 1980, pp. 446-455, in cui l'autore dimostra come molte teorie otto-novecentesche dell'arte abbiano una radice sensista.

¹ C. Blasis, *L'uomo fisico, intellettuale e morale*, O. Di Tondo, F. Pappacena, a cura di, Libreria musicale italiana, Lucca 2007.

² F. Pappacena, *Carlo Blasis e il suo tempo*, in C. Blasis, *Trattato dell'arte della danza*, F. Pappacena, a cura di, Gremese, Roma 2008, pp. 11-28; Id., *Il rinnovamento della danza tra Settecento e Ottocento. Il Trattato di danza di Carlo Blasis*, Libreria musicale italiana, Lucca 2009, pp. 3 sgg.

³ C. Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'Art de la danse*, Joseph Beati et Antoine Tenenti, Milano 1820, [ed. italiana 1830], da Pappacena, *Il rinnovamento della danza tra Settecento e Ottocento cit.*, p. 122, cfr. Pappacena, *Il rinnovamento della danza tra Settecento e Ottocento cit.*, pp. 8-10.

⁴ Di recente Bruno Ligore ha ipotizzato un ruolo di Paillot sulle metodologie pedagogiche e di visualizzazione della danza: B. Ligore, *Prima del Traité? Alternative possibili per lo studio della corporeità nell'Ottocento*, in «Ricer-

che di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», Dossier 5, 2019, pp. 21-36.

⁵ C. Savettieri, *L'art du geste comme modèle de la peinture? Le cas de Jacques Nicolas Paillot de Montabert*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 123, 2017, pp. 73-82.

⁶ J.G. Noverre, *Lettres sur la danse* (1760), Paris 2009, p. 75.

⁷ C. Savettieri, *Quelques reflexions sur la "Théorie du geste" de Paillot de Montabert et la danse*, in P. Chevalier, B. Ligore, a cura di, *Faire image. Dessiner et noter la danse dans la première moitié du XIX^e siècle*, atti della giornata di studi (Parigi, Institut National d'Histoire de l'art, 25 gennaio 2020) in corso di pubblicazione.

⁸ Fondamentale per questo saggio di Blasis, cfr. F. Pappacena, *L'eredità classica e l'ispirazione alle arti ne "L'uomo fisico, intellettuale e morale di Carlo Blasis"*, in Blasis, *L'uomo fisico, intellettuale e morale cit.*, pp. 9-23, in part. per l'appendice di immagini, pp. 15-21.

⁹ C. Savettieri, *Dall'Ut pictura poësis all'ut musica pictura*, in «Arabeschi», 8, 2016, pp. 137-148.

¹⁰ R. De Piles, *Œuvres diverses de M. De Piles contenant sa traduction de l'Art de la Peinture de C.A. Du Fresnoy avec des remarques et corrections* [1668], Arksteé & Merkus/Charles-An-

toine Jombert, Amsterdam 1767, pp. 138-139. Cfr. J. Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Flammarion, Paris 1985, pp. 170-175.

¹¹ E.J. Boullée, *Essai sur l'art*, in Id., *L'architecte visionnaire et néoclassique*, J.M. Pérouse de Montclos, a cura di, Hermann, Paris 1993; A.C. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, Panckoucke, Paris 1795, vol. I, p. 477 sgg. Sulla teoria dei caratteri cfr. W. Szambien, *Bienséance, convenance et caractère*, in «Les cahiers de la recherche architecturale», 18, III trimestre 1985, pp. 38-40; Id., *Symétrie, goût, caractère, Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1500-1800*, Picard, Paris 1986, cap. 9, «Vers une esthétique de la perception». Sul «caractère» in Quatremère cfr. A. Vidler, *The writings of the walls*, Princeton Architectural Press, Princeton 1987, pp. 147-164.

¹² B. Stafford, *Symbol and Myth: Humbert de Superville's Essay on absolute signs in art*, Associated University Press, Cranbury N.J., London 1979.

¹³ C. Savettieri, «Il faut que le peintre adopte, comme le musicien, un mode»: peinture et musique dans la pensée esthétique de Paillot de Montabert, in F. Desbuissons, a cura di, *Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, 1771-1849: idées, pratiques, contextes*, Gueniot, Langres 2009, pp. 171-187; Id., *Les modes musicaux appliqués à la peinture entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle: une remise en question de la mimésis?*, in C. Michel, C. Magnusson, a cura di, *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, Somogy, Paris 2013, pp. 103-119; Id., *L'art du geste comme modèle de la peinture?* cit.

¹⁴ R. Zeitler, *Il problema dei modi e la consapevolezza di Poussin*, in «Critica d'Arte», XII, 1965, pp. 26-35; W. Messerer, *Die Modi im Werk von Poussin*, in «Festschrift Luitpold Dussler, Munich/Berlin», 1972, pp. 335-356; L. Marin, *La lecture du tableau d'après Poussin*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», XXIV, 1972, pp. 251-266; J.O. Bâtschmann, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zurich 1982, pp. 48-49; Id., *Diskurs der Architektur im Bild. Architekturdarstellung im Werk von Poussin*, in C. Braegger, a cura di, *Architektur und Sprache*, Prestel, München 1982, pp. 29-33; E. Cropper, *The Ideal of Painting*. Pietro Testa's Dusseldorf Notebook, Princeton University Press,

Princeton 1984, pp. 140-144; J. Montagu, *The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, in «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», LV, 1992, pp. 233-248; F. Hammond, *Poussin et les modes. Le point de vue d'un musicien*, in O. Bonfait, a cura di, *Poussin et Rome*, RMN, Paris 1996, pp. 75-91; A. Mérot, *Les modes ou le paradoxe du peintre*, in P. Rosenberg, L.A. Prat, a cura di, *Nicolas Poussin 1594-1665*, RMN, Paris 1994, pp. 80-86; N.J. Barker, *Mode, Interval and Affect in Poussin's Paintings*, in «Music in Art», XXV / 1-2, 2000, pp. 3-34; B. Stumpfhaus, *Modus-Affekt-Allegorie bei Nicolas Poussin*, Reimer, Berlin 2007, pp. 192-216.

¹⁵ Sul *decorum* e sulle applicazioni di questa nozione cfr. Ph. Junod, *Variations sur le decorum (histoire d'un caméléon)*, in Ph. Junod, *Chemins de traverse: essais sur l'histoire de l'art*, Infolio, Gollion 2007, pp. 145-175, con ricca bibliografia.

¹⁶ Mérot, *Les modes ou le paradoxe du peintre* cit., p. 84.

¹⁷ Per Humbert de Superville e Charles Blanc cfr. W.I. Homer, *Seurat and the science of painting*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 1964, pp. 17, 206 sgg.; A. Boime, *The teaching of fine arts and the avant-garde in France during the second half of the nineteenth century*, in «Art Magazine», 60, dicembre 1985, pp. 46-57; R.L. Herbert, a cura di, *Seurat*, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, 9 aprile - 12 agosto 1991), RMN, Paris 1991, annexe F, pp. 431-33 e annexe H, pp. 436-438. Mentre per Paillot P. Smith, *Seurat and the Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven and London 1997, pp. 19, 21, 39-40.

¹⁸ C. Barbillon, *L'Esthétique des lignes ou Charles Blanc lecteur de Humbert de Superville*, in «Revue de l'art», 2004, pp. 35-42.

¹⁹ C. Savettieri, *Dalla crisi della mimesi all'astrazione: un percorso in chiave musicale*, in A. Sanna, a cura di, *Immagine, Immaginazione, Creazione*, F. Serra, Pisa/Roma 2009, pp. 153-164.

²⁰ *Ibidem*; Savettieri, *Dall'Ut pictura poësis all'ut musica pictura* cit.; Savettieri, *Les modes musicaux appliqués à la peinture* cit.; C. Savettieri, *Le modèle musical en faveur de l'art du Caravage: l'«ideal» pictural selon François-Jean de Chastellux*, in M.P. Martin, C. Savettieri, a cura di, *La musique face au système des arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des lumières*, Vrin, Paris 2013, pp. 253-267.

Summary

The article focuses on the treatise *L'uomo fisico, intellettuale e morale* (1857) by the Italian choreographer Carlo Blasis and some writings by the French art theoretician Jacques-Nicolas Paillot de Montabert (*La théorie du geste*, 1813; *Traité complet de la peinture*, 1829). Two main issues are shared by all these writings: on the one hand, the same idea of drawing and of its ability to synthesize the structure of gesture in a clear and precise way; on the other, the possibility to suggest feelings and meanings by means of combinations of lines. Both Blasis and Paillot de Montabert rely on a sensualist theoretical approach, according to which given visual patterns can convey ideas and sensations.

Collaboratori:

Marco Collareta [m. c.]
Gigetta Dalli Regoli [g. d.r.]
Luigi Grasselli [l. g.]
Chiara Guerzi [c. g.]
Edoardo Villata [e. v.]
Giovanna Virgilio [g. v.]

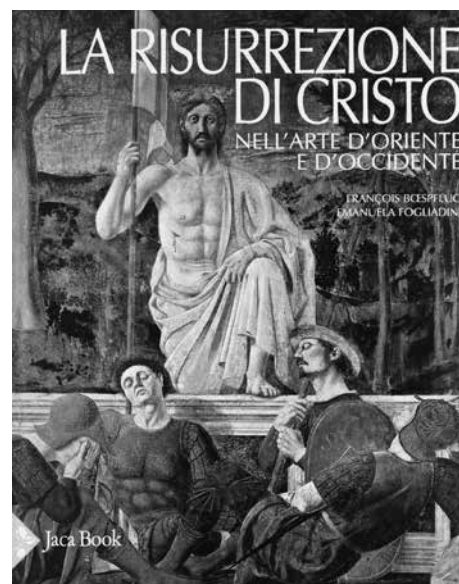
François Bœspflug, Emanuela Fogliadini, *La Risurrezione di Cristo nell'arte d'Oriente e d'Occidente*, Jaca Book, Milano 2019, pp. 222, € 70,00

In un celebre passo della prima lettera ai Corinzi, san Paolo afferma con cristallina nettezza: «Se Cristo non è risorto, vana è la nostra predicazione, e vana è pure la vostra fede». Ne deriva che la Resurrezione di Cristo costituisce il nucleo centrale del messaggio cristiano. Bene ha fatto dunque la casa editrice Jaca Book, che da sempre riserva un'attenzione speciale all'iconografia sacra, a dedicare questo rilevante volume di François Bœspflug ed Emanuela Fogliadini ad un tema tanto importante e difficile. In effetti, mentre altri episodi della specialissima vita di Cristo, dall'Annunciazione all'Ascensione, sono precisamente descritti nel Nuovo Testamento, la Resurrezione non conosce resoconti diretti ma è affidata alla testimonianza indiretta delle pie donne, recatesi per tempo al sepolcro e là incontratesi con chi disse loro: «È risorto». In questa prima applicazione dell'assioma paolino secondo cui «la fede viene dall'ascolto», lo storico dell'arte ha di che meditare circa lo statuto della rappresentazione visiva in seno al cristianesimo. In linea di principio si rappresenta un personaggio o un fatto biblico perché c'è un testo che può essere illustrato. Di conseguenza, il momento preciso della Resurrezione di Cristo non è direttamente rappresentabile in quanto nessuno lo descrive, ma piuttosto mentalmente rievocabile attraverso il racconto di chi per primo ne venne a conoscenza.

Ciò che vale per l'antichissima idea di rappresentare il fatto centrale del cristianesimo attraverso l'iconografia oggi nota come le *Pie donne al sepolcro*, vale anche per il secondo grande soggetto iconografico trattato nel libro di François Bœspflug ed Emanuela Fogliadini, vale a dire la *Discesa di Cristo agli inferi*. Mentre questa titolatura occidentale suggerisce un movimento verso il basso, quella orientale, espressa attraverso la parola greca *Anastasis*, suggerisce un movimento verso l'alto che collega la liberazione che Cristo fa dei giusti che lo hanno preceduto nella morte al suo stesso glorioso risorgere alla fine del triduo pasquale. Il nesso con l'idea paolina della Resurrezione di Cristo come primizia della resurrezione di tutti gli uomini è evidente, ma il diretto riferimento testuale è rappresentato qui da un rapido accenno presente nella prima lettera di san Pietro e più da una precisa affermazione del cosiddetto Credo degli apostoli.

Per il Primo millennio cristiano, l'*Anastasis* e le *Pie donne al sepolcro* costituiscono le uniche dirette rappresentazioni visive della Resurrezione di Cristo. Le integrano da un lato certe immagini di carattere simbolico come la Croce trionfale affiancata dalle guardie addormentate e per certi versi la

stessa *Crux gemmata*, dall'altro certe immagini di carattere invece storico che, dal *Noli me tangere* all'*Incredulità di san Tommaso*, vanno a formare la classe iconografica delle *Apparizioni di Cristo* dopo la morte. La solenne, conservatrice tradizione orientale si mantiene tuttora fedele a questa gamma di soggetti variamente evocativi e strettamente legati ai testi sacri. Al contrario, la più inquieta e sperimentale tradizione occidentale conosce, a partire da quell'XI secolo che segna la rottura definitiva tra Roma e Bisanzio, la raffigurazione visiva del momento stesso in cui Cristo esce trionfante dal sepolcro e ad essa specificamente riserva il titolo *Resurrezione di Cristo*. Come ha dimostrato Gigetta Dalli Regoli in un articolo ignorato dagli autori del libro che veniamo presentando, l'Italia del XIII secolo, in bilico tra mondo latino e mondo greco, non si periterà di far convivere nello stesso spazio, sia pur quello minimo della 'R' che introduce il *Resurrexit* pasquale, le due tradizioni, proponendo l'una sopra l'altra la scena 'documentata' delle *Pie donne al sepolcro* e quella, invece, 'ricostruita' del Cristo stesso che esce dal sepolcro.



La storia da noi brevemente sintetizzata è indagata da François Bœspflug ed Emanuela Fogliadini attraverso cinquanta opere d'arte riprodotte in grande formato e a colori, disposte in rigoroso ordine cronologico e accompagnate da ampie ed approfondite note di commento. Come tutte le antologie, anche quella allestita dai nostri due autori presenta degli aspetti discutibili, ma i criteri che l'hanno ispirata sono assolutamente meditati e condivisibili. La cronologia che parte dal IV secolo e giunge letteralmente ai giorni nostri; la geografia che tocca pressoché tutte le aree dell'*orbe* cristiano antico e moderno; il ventaglio tecnico che s'estende ad inglobare non solo le arti monumentali, ma anche le cosiddette arti minori: tutto dimostra un'encomiabile ampiezza di vedute sia per quel che riguarda la storia

della religione, sia per quel che riguarda la storia dell'arte. Passando dall'impianto generale all'affondo che il libro propone sui singoli manufatti accuratamente riprodotti e discussi, l'impressione di un sicuro dominio della materia trova una definitiva conferma. I dati tecnici, le vicende storiche, le questioni attributive, i rapporti con l'insieme della produzione di questa o quella corrente artistica, di questo o quel maestro particolare, sono indagati con cura non meno che i problemi del contesto teologico o, più in generale, culturale, caro agli studi iconografici comunemente intesi. Piccoli refusi o *lapsus calami*, dovuti alla stesura originale in italiano o alla traduzione dal francese, non compromettono la stabilità dell'insieme e suscitano piuttosto nel lettore l'impressione di certi nei, che servono soprattutto ad evidenziare la sostanziale compattezza di un incarnato sano e robusto.

Il corpus di immagini e testi che costituisce il cuore del volume è preceduto da un'*Introduzione* e seguito da una *Conclusione* che con lucidità delineano aspirazioni e risultati del lavoro. Il confronto diretto con l'opera d'arte cede qui all'individuazione da un lato della tassonomia più adatta a dar conto dei singoli fatti indagati, dall'altro dei principali snodi dello sviluppo storico ad essi sotteso. Chi si aspettava qui la soluzione, o almeno una proposta di soluzione, del problema principe di ogni studio sull'iconografia della Resurrezione di Cristo, vale a dire il passaggio tipicamente occidentale alla raffigurazione di Cristo in atto di uscire trionfante dal sepolcro, rimarrà forse deluso. In realtà, nel momento stesso in cui non prendono una posizione precisa al riguardo, François Bospflug ed Emanuela Fogliadini forniscono al lettore quella che è senz'altro, qui come altrove, la più salutare indicazione di metodo. Si tratta di una lucida messa a fuoco della complessità del problema, messa a fuoco che suggerisce, piuttosto che la ricerca di dirette connessioni causali tra la storia artistica e la storia religiosa dell'XI secolo, l'utilità di tener conto di un più ampio e variabile 'fascio di fattori esplicativi'.

I nostri due autori citano a mo' d'esempio l'interesse per il sepolcro di Cristo incoraggiato dalle Crociate, la diffusione capillare del dramma liturgico e il crescente favore accordato dalla riforma gregoriana all'immagine trionfale di Cristo. Per parte nostra, ci permettiamo di aggiungere il sorgere ed il progressivo affermarsi del metodo scolastico, con la sua inarrestabile volontà di comprendere razionalmente le verità di fede. Si pensi anche solo al dibattito sulla nozione di sacramento, che nello scontro tra ortodossia ed eterodossia vede abbandonare il simbolismo agostiniano per avviarsi sulla strada di quello che sarà il realismo tomistico. Come nell'Eucarestia ciò che si mira a cogliere è la presenza reale di Cristo sotto le specie del pane e del vino, così

nella Resurrezione di Cristo ciò che si vuol mettere in luce è la sostanza del messaggio teologico sotto la forma evenemenziale del racconto evangelico che ce lo comunica. Significativo allora che il primo caso individuato della nuova iconografia, la pagina col ritratto di san Marco in un manoscritto tardo-ottoniano della scuola di Echternach, presenti quasi il passaggio di consegne tra la vecchia e la nuova mentalità che sta dietro l'iconografia della Resurrezione di Cristo. Il leone posto accanto al figlio di Dio che s'alza trionfante dal sarcofago come i giusti nel giorno del giudizio è sì il tradizionale *alter ego* dell'Evangelista, ma anche, nella scia del Fisiologo, un simbolo potente della Resurrezione di Cristo. Ce lo assicura il verso leonino che corre sotto l'immagine: «Ecce leo fortis, transit discrimina mortis». In quell'«Ecce» risuona il richiamo a visualizzare direttamente la Resurrezione di Cristo, così come nell'«Ecce Agnus Dei» del prete che mostra l'ostia consacrata risuona l'analogo richiamo ad affermare la presenza reale di Cristo nel sacramento dell'altare. [m. c.]

The Art of Medieval Hungary, edited by Xavier Barral i Altet, Pál Lővei, Vinni Lucherini, Imre Takács, Viella, Roma 2018, pp. 732, € 69,00

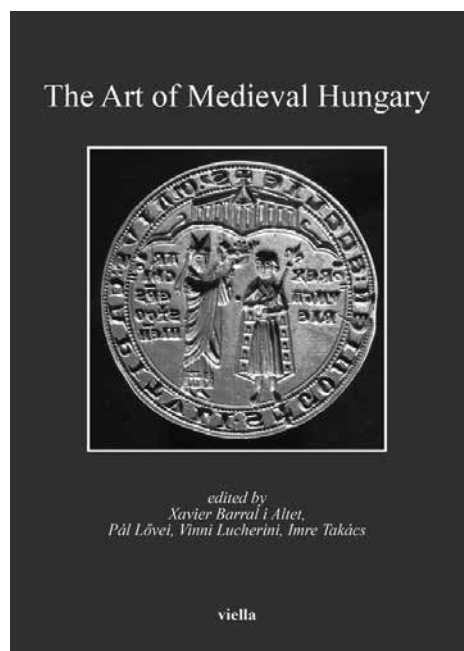
Sono molti i motivi che rendono difficile, oggi, scrivere una storia dell'arte medievale ungherese, cioè di uno dei più estesi regni dell'Europa durante il Medioevo.

Il primo è la scarsità di opere, oggetto di distruzioni e dispersioni dovute prima all'invasione mongola, poi alla lunga dominazione turca. Il secondo è di natura linguistica: la maggior parte degli studi, in lingua ungherese, ha avuto purtroppo scarsa circolazione presso i medievisti non magiarofoni (fa eccezione il periodo, ormai

rinascimentale, di Mattia Corvino, che ha goduto di mostre anche in Austria e Italia; ma meriterebbe una traduzione la monografia fondamentale di Jolán Balogh). Il terzo, infine, è di tipo politico-istituzionale. Con lo smembramento dell'Ungheria storica a seguito del Trattato del Trianon nel 1920 (una ferita terribile e mai rimarginata, che ancora oggi è strumento di propaganda politica), due terzi circa del territorio ungherese sono passati sotto i confini di paesi confinanti, e oggi appartengono a Romania, Slovacchia, Ucraina, Slovenia. L'ovvia conseguenza è stata la parcellizzazione e in qualche modo anche una nuova ideologizzazione della storia dell'arte di queste regioni: da rivendicare a una ormai irraggiungibile 'grande Ungheria', o al contrario da anettere, a costo di notevoli forzature, a una diversa storia nazionale.

Che ora un editore italiano pubblichi in lingua inglese un 'manuale' sull'arte medievale in Ungheria appare pertanto un fatto di rilevantissima importanza critica. In più, si tratta di un manuale piuttosto atipico: una raccolta di saggi di diversi autori, con approcci diversificati, in grado di offrire un panorama composito. Come spiega Xavier Barral i Altet nell'introduzione, il libro è organizzato in sezioni tematiche, lungo le quali la trattazione procede però anche in senso cronologico. La prima è dedicata alle fonti e alla storiografia sull'arte medievale ungherese: la seconda oggetto di una densa disamina di Ernő Marosi, la prima di una panoramica di Kornél Szóvák.

Segue una sezione, particolarmente innovativa, dedicata a *City and Territory*, in cui vengono tracciate le coordinate dello sviluppo urbanistico e architettonico e della cultura materiale di città e campagne fino a circa il XII secolo. Tra fonti scritte, archeologia e storia dell'architettura i saggi di Katalin Szende e Pál Lővei delineano una vera e propria storia delle città e delle campagne, in serrata dialettica tra continuità col tessuto romano e nuove fondazioni. Naturalmente, come osserva Zsombor Jékely, la cristianizzazione imposta dal re Stefano implica un rapporto in certo modo simbiotico tra strutture dello Stato e dell'organizzazione ecclesiastica, il che, insieme con un forte apporto di migranti (italiani, tedeschi, francesi, ebrei), soprattutto nel Bacio dei Carpazi, cambia profondamente, e per sempre, l'antropizzazione dell'area. La presenza di chiese era poco meno che sconosciuta prima del regno di Stefano, che da un lato si appoggia molto sui benedettini, fondando numerose chiese per quest'ordine (cui poi seguiranno, via via, i premostratensi, gli agostiniani, e ormai nel Basso Medioevo gli ordini mendicanti), e dall'altro emanando un decreto secondo il quale ogni dieci villaggi doveva esserci almeno una chiesa. La famosa descrizione di Raimondo il Glabro del «bianco manto di chiese» che copre l'Europa dopo l'anno Mille vale sicu-



ramente anche per l'Ungheria storica; questo manto sarà poi in gran parte rinnovato e ampliato, secondo rinnovate esigenze culturali e aggiornati stili, ormai gotici, durante il periodo angioino, nei primi decenni del XIV secolo. Di queste chiese, per quanto possibile, si ripercorre anche la dotazione di arredi (lanciando un ponte verso la successiva sezione del volume). Analoga indagine, e in buona parte risultati paralleli conduce e ottiene István Feld a proposito di castelli e abitazioni fortificate.

La successiva parte del libro è dedicata, in modo specifico, all'arte sacra medievale, con particolare attenzione alle caratteristiche non solo stilistiche ma anche liturgiche. Béla Zsolt Szakács traccia un profilo della diffusione dell'architettura romanica, indagine resa difficoltosa dalla scarsità di manufatti sopravvissuti. Lo stesso problema incontrano anche Krisztina Havasi, che tratta della scultura romanica, Imre Takács (il primo Gotico), che poi si occupa anche, insieme a Lővei, del periodo angioino. Spesso infatti gli studiosi devono valutare le caratteristiche di un edificio ecclesiastico, anche molto importante (quale a esempio l'abbazia di Pannonhalma, o la Cattedrale di Kalocsa), solo sulla base dei dati provenienti da scavi archeologici, e la scultura non di rado da frammenti erratici musealizzati, per lo più nel Museo Nazionale di Budapest; o, come nel caso della Porta Speciosa della Cattedrale di Esztergom, nel locale Museo Cristiano. La rarefazione delle testimonianze impone una indagine a maglie larghe: dalla Valle del Reno alla Pianura Padana. Il minimo che si può dire è che la cultura figurativa ungherese doveva essere pienamente inserita nel contesto del Romanico europeo, e probabilmente con un peso maggiore di quello che oggi si può concretamente riscontrare. Tra epoca angevina e regno di Sigismondo del Lussemburgo, durante il quale anche l'Ungheria entra nell'area culturale dello stile cortese, le testimonianze conservate aumentano, e anche gli studi possono pertanto risultare più capillari. I saggi contenuti nelle ulteriori sezioni del libro, dedicate a tematiche di iconografia, di uso politico delle immagini e alle arti 'minori' (o congeneri, come oggi è di moda chiamarle), sono dovuti a Gábor Klaniczay, vero decano degli studi sul tardo Medioevo e sul Rinascimento ungherese, Vinni Lucherini, Pál Lővei, Evelin Wetter, Anna Borecsky. Si iniziano a individuare personalità di maestri e botteghe ben caratterizzate, a partire dagli scultori Martino e Giorgio di Koloszar (oggi Cluj in Romania). In questo senso, il saggio di Gábor Endrődi sugli altari a sportelli mobili, ottimo esempio di geografia artistica, conferma, in modo più stringente di quanto fosse possibile per i secoli precedenti, l'aggancio del territorio ungherese con alcune delle culture figurative più importanti d'Europa: da Nicolaus Gerharts a Veit Stoss (di cui Pál

Lőcsei, attivo in particolare nella Contea di Szepes a inizio Cinquecento, pare un seguace), al gusto filoitaliano del re Mattia Corvino (qui tratteggiato da Árpád Mikó), committente di Verrocchio e probabile possessore di un dipinto di Leonardo.

L'ultimo aspetto considerato dal libro, per opera di Gábor György Papp, riguarda il neomedievalismo, che tanti e tanto diversificati frutti ha dato nell'Ungheria ottocentesca: nella architettura sacra e civile (basti pensare al Palazzo del Parlamento di Budapest, su progetto di Imre Steindl), ma anche nel restauro stilistico che, ricostruendo chiese medievali, cerca di riscrivere la storia di una ritrovata grande nazione, che non sa di essere sull'orlo di una definitiva scomposizione.

Completa il volume una serie di approfondite schede su monumenti o singoli oggetti, ivi compresa la cosiddetta 'corona d'Ungheria', composito manufatto databile 1074-1077 e modificato nel secolo successivo.

Se un difetto si vuole trovare, esso sta nel numero relativamente esiguo di immagini (250 bianco e nero e 94 a colori): scelta probabilmente inevitabile a meno di trasformare un libro dal formato abbastanza maneggevole in una edizione più ingombrante e ovviamente costosa. Vero però che, trattandosi di un testo che si pone come punto di riferimento per gli studiosi non magiarofoni, alcune volte può risultare difficile seguire tutte le trame portate avanti dagli studiosi, senza un puntuale supporto di immagini.

[e. v.]

Gerardo de Simone, *Il Beato Angelico a Roma 1445-1455. Rinascita delle arti e Umanesimo cristiano nell'Urbe di Niccolò V e Leon Battista Alberti*, Olschki, Firenze 2018, pp. 356, € 140,00

Il volume che Gerardo de Simone ha dedicato all'attività romana dell'Angelico fa parte della collana «Studi», patrocinata dalla Fondazione Carlo Marchi di Firenze, che l'editore Olschki ha curato con la consueta perizia nella parte grafica e nel corredo illustrativo.

La scelta dell'immagine situata in copertina, ovvero l'*Ordinazione di san Lorenzo* appartenente al ciclo della cappella Niccolina, risulta particolarmente felice, poiché la limpidezza strutturale della composizione e il percorso di lettura che ne consegue anticipano da un lato le qualità del pittore (ordine, chiarezza, sobrietà), dall'altro la struttura 'ragionata' del lungo saggio.

Come si ricava fin dalle prime pagine del lavoro di de Simone, Fra Giovanni da Fiesole, ovvero Guido di Pietro, è stato un personaggio di forte spessore intellettuale, che ha interpretato temi e personaggi della fede con grande lucidità: rispettando le tradizioni consolidate ma pronto ad accogliere le formulazioni innovative. Se ne trova conferma in un dipinto finora poco considerato

dalla critica, e recentemente restaurato, che l'autore valorizza pubblicandone i dettagli, la *Madonna col Bambino* della cappella Frangipane in Santa Maria sopra Minerva: risalta l'impianto 'paleocristiano' dell'edicola e l'impronta spaziale-prospettica di alcune componenti, come il mantello della Vergine rovesciato verso l'esterno e il robusto Bambino che, da protagonista, si colloca in piedi sul davanzale, con una mano benedicendo e con l'altra protendendo il globo.

Occorre considerare che l'appellativo di Beato Angelico, affermato già all'interno del Quattrocento, ha nuociuto a una considerazione corretta del lavoro del pittore: l'aura vagamente estatica e mistica creata attorno alla sua opera ne sacrifica i fondamentali filosofico-teologici; contribuendo inoltre a lasciare nell'ombra la partecipazione dell'artista – sia pure una partecipazione prudente – al dibattito sotterraneo fra coloro che avevano una visione strettamente conservatrice e coloro che manifestavano un orientamento aperto nei confronti delle posizioni più spregiudicate.

Il fatto che all'Angelico sia stata dedicata a suo tempo una monografia da un critico di spiccata impronta intellettuale come Giulio Carlo Argan, è significativo, e tradisce, da parte del critico, una sorta di sfida: un intento programmatico e polemico teso a contrastare, se non abbattere, alcune interpretazioni di taglio agiografico.

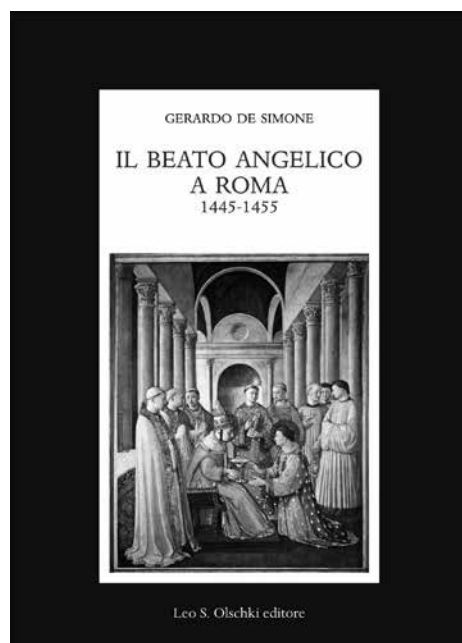
Altrettanto spregiudicata è l'impostazione del saggio di de Simone. Di fronte a un artista in cui il sostrato teorico-teologico è molto forte, e nelle cui opere i personaggi, i gesti, la posizione, l'abbigliamento, rispondono a qualifiche e a gerarchie consolidate, la ricerca delle motivazioni e delle chiavi interpretative è laboriosa, ed esige molteplici ampliamenti. E proprio gli ampliamenti costituiscono una vera e propria metodologia adottata da de Simone, che introduce, attorno al percorso centrale dell'indagine, numerose ramificazioni che costituiscono altrettanti saggi, a volte estesi, a volte sintetici.

L'appartenenza di Fra Giovanni a un ordine di forte impegno come quello domenicano, e il fatto di aver ricevuto incarichi importanti da parte di alte autorità civili e religiose, impone di collocare l'analisi delle opere all'interno di una complicata rete di rapporti che investono tutta la griglia di un certo contesto storico. Il testo di de Simone tende continuamente ad allargarsi: Angelico non solo come intellettuale fra intellettuali, ma Angelico come titolare di una bottega molto attiva, protagonista nell'ambito della rete di commissioni affidate a vari artisti, e anche come maestro capace di svincolarsi da norme troppo restrittive: vedi la sua autonomia rispetto ai correttivi, peraltro spesso inascoltati, di Antonino Pierozzi vescovo di Firenze. Nel prosieguo della lettura, verrebbe pertanto la tentazione di sostituire una lettera nel titolo: *Il Beato An-*

gelico 'e' Roma (anziché 'a') 1445-1455. Perché lo studio di de Simone ricostruisce con acume, senza pedanteria, un denso tessuto storico corrispondente a un arco temporale ampio, che ha al centro il papato di Niccolò V, Tommaso Parentucelli da Sarzana, nel quale si evidenziano i rapporti fra il papa e gli umanisti più autorevoli (Traversari, Bracciolini, Alberti, Manetti... e altri uomini di potere) e contemporaneamente traccia i lineamenti di una politica papale che pur muovendo dalla città di Roma, si allarga anche ad altri luoghi di primo piano nell'Italia del primo Quattrocento, Firenze *in primis*, Bologna, Rimini, Ferrara, Orvieto... ma anche Oltralpe, vedi soprattutto le Fian-dre. Ricordando che Niccolò V, nell'ambito di un ambizioso programma di *renovatio* architettonico-urbanistica, introduceva un potenziamento delle raccolte librerie, riservando particolare impegno alle strutture della da lui fondata Biblioteca Vaticana.

Da questo punto di vista, de Simone consegue esiti originali, ad esempio per i chiarimenti sul ruolo di Leon Battista Alberti (al quale è dedicato un intero capitolo) l'autore indica come possibile ideatore della decorazione della Biblioteca Graeca, una delle importanti realizzazioni di Niccolò V e soprattutto come fornitore dello splendido disegno del pavimento della cappella Niccolina. Confermando, fra l'altro, un tratto significativo di Leon Battista, il suo impegno prudente, il tenersi sempre un po' al di sopra delle realizzazioni concrete, la tendenza a porsi come presenza intellettuale più che fabbrile. E mi sembra opportuno ricordare che accanto alle dense pagine dedicate a Leon Battista e alla sua attività di ideatore-progettista, altre riguardano un'analoga presenza importante per gli sviluppi concreti dell'edilizia e la realizzazione delle fabbriche quale Bernardo Rossellino. De Simone apporta altri contributi originali nell'agganciare a fatti e dati precisi gli incontri dell'Angelico con i maestri d'Oltralpe, Jean Fouquet e Van der Weyden, soprattutto, verificandone la portata. Al centro della questione si pone ovviamente la serie dedicata al taglio iconico del *Volto di Cristo*, e il rapporto con una perduta immagine di Jan van Eyck, un *Rex Regum* forse presente a Roma, di cui si conservano alcune copie. Ma anche altri approfondimenti importanti sono dedicati al tema del ritratto, in particolare alla tipologia del 'ritratto a tre', che prevedeva di affiancare alla effigie del papa due congiunti e collaboratori, come nel perduto *Ritratto di Eugenio IV* di Fouquet un tempo nella sacrestia di Santa Maria sopra Minerva: tipologia che ovviamente esploderà mezzo secolo dopo con Raffaello e con Tiziano.

Riepilogo brevemente il filo delle imprese dell'Angelico in Vaticano e a Roma, 1445-1449 e 1452-1455 (il 1455 è l'anno di morte dell'artista). Chiamato prima da Eugenio IV Condulmer (predecessore di Niccolò



V, risiedette a Firenze tra gli anni Trenta e Quaranta, pernottando in una cella di San Marco la notte prima della consacrazione della chiesa, il 6 gennaio 1443), dopo una breve interruzione riprenderà a lavorare a Roma per papa Parentucelli (1447-1455, umanista di vasta cultura). Fra le numerose argomentazioni dedicate alla prima attività romana dell'artista, cito quella relativa alla cappella del Sacramento, commissionata da Eugenio IV, poi compiuta sotto Niccolò V, distrutta da Paolo III per ampliare l'accesso alla Sistina, e di cui resta il tabernacolo di Donatello (oggi nel Museo del Tesoro di San Pietro). L'indagine dedicata alla seconda metà degli anni Quaranta vale ad avviare il tema dei collaboratori dell'Angelico, e dei loro apporti diversificati nel tempo: Benozzo, al quale sono dedicate importanti precisazioni, ma anche Zanobi Strozzi e Pessellino. Da rilevare che alcune testimonianze di qualità molto alta, come il Taccuino di Rotterdam e alcuni dipinti e miniature, spesso dirottati verso la bottega, vengono ricondotti all'autografia del maestro.

Dalla ricerca delle opere perdute come la cappella del Sacramento, il discorso si allarga ad altre opere del pittore che potrebbero idealmente risarcire tali perdite, e dunque alla citazione di componenti non romane del catalogo angelicano. Una fitta rete di ipotesi ben fondate porta chiarimenti significativi pertinenti all'iconografia del *Giudizio finale*, in origine suggerita dal Traversari (in relazione alla prima formulazione fiorentina per Santa Maria degli Angeli), e che pone anche in luce il rapporto con gli affreschi pisani di Buffalmacco. L'analisi di de Simone conferma fra l'altro un passaggio dell'Angelico da Pisa poco oltre la metà degli anni Trenta, poiché sia il Cristo giudice con gesto di condanna, sia l'episodio del peccatore che tenta di sottrarsi alle pene infernali (due motivi attestati già nel *Giudizio*

di Berlino, la cui committenza viene ascritta al cardinale spagnolo Juan de Casanova) sembrano derivare da un'analisi attenta del ciclo di affreschi di Buffalmacco situati nel Camposanto pisano. È singolare però che nelle soluzioni di Fra Giovanni non sia trasmigrata la punta innovativa del *Giudizio* di Pisa, ovvero la collocazione della Madonna, seduta accanto a Cristo ma all'interno di una 'sua' mandorla.

Ancora ad ambienti perduti sono dedicati altri passaggi del volume, la cappella maggiore di San Pietro e lo Studiolo di Niccolò V, componenti di una sequenza che comprendeva anche una guardaroba e una sorta di piccolo Tesoro, dove erano conservati gli oggetti più preziosi appartenenti al Papa.

Ma il nucleo forte del volume è dedicato alla cappella Niccolina, in lavorazione attorno al 1448, per buona parte conservata, di cui si esamina la fortuna critica, per poi analizzare problemi pertinenti alla tecnica pittorica (le giornate) e alla funzione, poiché si è accertato che il piccolo ambiente aveva un ruolo importante nel contesto delle cerimonie nelle quali interveniva il pontefice.

Gli approfondimenti più significativi sono dedicati al programma iconografico, imperniato sui due martiri Stefano e Lorenzo. Una scelta che porta ulteriore sostegno a quanto è rivelato già dai lineamenti di quella *renovatio* che ambiva a salvaguardare le testimonianze della Roma paleocristiana e altomedievale. De Simone ricostruisce quelli che definisce i «fondamenti ideologici e teologici» del ciclo di affreschi, identificandoli come una ripresa dei temi propri dei primi tempi della cristianità, la difesa delle tradizioni, il ripristino dell'austerità dei costumi, la limitazione degli eccessi decorativi e narrativi, prendendo le distanze dalla *Legenda Aurea* e riallacciandosi alle istanze già espresse dalla Riforma gregoriana fra XI e XII secolo.

Quindi la difesa del primato del Papa, nel ricordo del primato di Pietro contro le ambizioni dei conciliaristi, e nel rispetto dei Padri della Chiesa. Il primato del Papa visto come compito gravoso, come sofferenza e perfino martirio. Da ciò la raffigurazione delle vicende e della morte dei due Protomartiri, per le quali l'Angelico tenne conto degli affreschi duecenteschi del Sancta Sanctorum e di San Lorenzo fuori le mura (noti da copie seicentesche). Ai margini delle campiture parietali, il soffitto e i medaglioni nelle cornici aggiungono altri elementi: il rapporto fra Antico e Nuovo Testamento, e l'auspicata unità delle Chiese di Oriente e di Occidente, nell'ottica di una visione culturale improntata all'Umanesimo cristiano. Al di là del programma iconografico, l'analisi dello stile segnala le attente ricognizioni dell'Angelico nei confronti delle testimonianze di Giotto, di Brunelleschi, di Masaccio, che a Roma risultano più accentuate rispetto all'Angelico delle imprese fioren-

tine. Vedi le ambientazioni nelle storie dei due martiri, che presuppongono una sicura padronanza della griglia prospettica, esplicitata nel volume a livello grafico. A conferma della formazione fiorentina di Fra Giovanni cito alcuni riferimenti giotteschi (motivati dalla presenza nella tribuna di San Pietro di affreschi di Giotto oggi perduti) e masaceschi (cappella Brancacci). E in linea con l'orientamento dell'avanguardia fiorentina citata sopra, il saggio di de Simone sottolinea la sobrietà che caratterizza anche le storie che presupponevano l'azione: non un recitativo teatrale fondato sul movimento, ma una staticità da 'quadro vivente'.

Un capitolo a parte, veramente ancora un saggio nel saggio, è costituito dalla ricostruzione delle componenti albertiane nelle architetture dell'Angelico, sbilanciate invece sul versante brunelleschiano da parte della critica. Se le candide architetture e la finissima decorazione di superficie ricordano alcuni tratti del Tempio Malatestiano, ancora più significativo è il disegno del pavimento della cappella Niccolina, un tracciato di grande eleganza che giustamente è attribuito dall'autore a Leon Battista Alberti, anche se l'esecutore materiale fu Varrone d'Agnolo Belfradelli intorno al 1450-1451. L'ambito della tarsia si presta infatti in modo esemplare a dimostrare la distinzione fra disegno d'autore ed esecuzione materiale: una composizione graffita e intarsiata può essere realizzata da un bravo intagliatore senza la partecipazione diretta di colui che ha approntato il tracciato grafico. E ciò si adatta particolarmente a quel geniale inventore che fu Leon Battista.

L'analisi della situazione romana fra gli anni Quaranta e Cinquanta porta l'autore ad accertare l'apporto di alcuni personaggi di rilievo, di alcuni dei quali si riconoscono negli affreschi angelicani le fisionomie; spicca fra questi soprattutto lo spagnolo Juan de Torquemada, il quale fu ospitato con l'Angelico nel convento domenicano di Santa Maria sopra Minerva, e al quale è dedicato uno degli ampliamenti di peculiare rilievo. Al centro di questa parte del volume sono le iniziative legate alle *Meditationes*, celebre opera del cardinale spagnolo, ai testi che le illustrarono e al collegamento di queste con la decorazione pittorica del chiostro di Santa Maria sopra Minerva; opera purtroppo distrutta, ma che si può ricostruire attraverso le immagini che completavano i volumi contenenti le già citate *Meditationes*: un esempio illustre di «visibile parlare» cioè di associazione fra Parola e Immagine che, come teologo e uomo di fede, l'Angelico dovette amare, come dimostra una delle sue opere più note, l'Armadio degli Argenti della Santissima Annunziata.

Il confronto puntuale fra due serie di immagini (disegni acquarellati del codice *Vat. Lat. 973* e xilografie dei primi incunaboli) che rievocano il ciclo perduto del chiostro di Santa Maria sopra Minerva concorre in

modo determinante nel completare la ricostruzione dell'attività tarda del pittore, recuperando indirettamente il ciclo perduto; ma offre anche una esemplificazione efficace di carattere generale, e cioè della impronta specifica delle due formulazioni grafiche, disegno e xilografia: le coincidenze ma soprattutto le differenze, ad esempio le abbreviazioni, le semplificazioni, talora le trasformazioni adottate nelle stampe rispetto ai disegni.

In queste ricognizioni, l'identificazione e l'analisi delle posture, dei gesti, e dei caratteri distintivi di alcune forme di abbigliamento, comporta l'individuazione di una serie di tipologie per le quali si è cercato e trovato riscontro nelle formulazioni letterarie e nell'ipotetico repertorio del dramma liturgico.

Come ho sottolineato, alcuni passaggi della trattazione di de Simone valgono a confermare una ipotesi altrove avanzata, e cioè che alcuni aspetti del testo albertiano *Della Pittura* fossero noti nell'ambito della cultura figurativa anche prima della data ufficiale che attesta la divulgazione dell'opera, con particolare riferimento al tema del rapporto fra chi si trova all'interno dell'immagine e l'osservatore che guarda e 'legge' dall'esterno. Senza peraltro dimenticare che spesso Leon Battista raccoglie e ordina metodi e pratiche già in uso nelle botteghe. Ma tutto ciò rientra nella complessa rete di relazioni e di scambi che sottende la cultura figurativa, e di cui il volume di de Simone coglie con impegno e viva partecipazione un tassello fortemente rappresentativo.

[g. d.r.]

Franca Manenti Valli, *L'Architettura della Ghiara a Reggio Emilia. Il 'modello quadro'*, Consulta librie progetti, Reggio Emilia 2019, pp. 179, € 25,00

Nel corso degli ultimi decenni, la matematica, prototipo per eccellenza del metodo ipotetico-deduttivo, viene sempre più intesa e interpretata come «scienza dei modelli», cogliendone forse la natura più moderna e profonda: si vuole in questo modo porre in rilievo il suo aspetto di sistema organico di teorie capaci di descrivere, attraverso appunto i propri modelli e le proprie strutture, la realtà che ci circonda, fornendo strumenti qualitativi e quantitativi orientati alla descrizione, comprensione e risoluzione di tematiche complesse. Ciò spiega anche la straordinaria pervasività delle diverse aree matematiche che emerge con sempre maggiore evidenza nelle altre scienze, nelle tecnologie, nella cultura e nella società.

La stessa attività artistica, che condivide con quella della ricerca scientifica il comune lievito della creatività, è da sempre fortemente connessa con lo sviluppo del pensiero matematico. In particolare, l'intreccio tra arti figurative, architettura e forme geometriche, dal mondo egizio ai nostri

giorni, ha reciprocamente influenzato le differenti attività creative, facendo emergere questa unitarietà del sapere nei differenti momenti storici: dalle simmetrie geometriche, da sempre evidenti o sottese in ogni opera d'arte, ai ricoprimenti periodici del piano tipici dell'estetica ornamentale (si pensi a fregi e mosaici arabi nell'Alhambra di Granada), dalle teorie prospettiche sviluppate dei grandi artisti rinascimentali, all'influenza esercitata su tanti movimenti artistici del primo Novecento dalle nuove idee relativistiche spazio-temporali e dalla multidimensionalità.

In fondo parte da questa convinzione e consapevolezza il lungo percorso di ricerca di Franca Manenti Valli orientato alla individuazione dell'essenza prima e del simbolismo sotteso nelle opere artistiche e architettoniche: un viaggio che, dopo la pubblicazione dedicata al Monastero di San Pietro a Reggio Emilia dal significativo titolo *Oltre misura*, torna a far tappa nella sua città con questo stimolante volume sul Tempio della Ghiara, il cui sottotitolo *Modello quadro* richiama appunto la ricerca di un'unica chiave metrico-matematica capace di recuperare la forma ideata dell'autore.

L'occasione è quella del Quarto Centenario della traslazione dell'immagine sacra della Madonna della Ghiara e dell'apertura al culto della nuova chiesa. Emergono da questo studio elementi nuovi, richiamati forse per alcuni aspetti nella imponente bibliografia relativa al Tempio, ma qui intesi in una diversa ottica: l'individuazione di un preciso programma compositivo e la lettura delle ragioni di una forma riconducibile a inequivocabili elementi geometrici e numerici.

In effetti, tutte le più recenti pubblicazioni dell'Autrice portano il segno di questa sensibilità: il già citato *Oltre misura* dedicato al monastero benedettino di San Pietro, la decodifica del disegno armonico del Crea-to celato nell'uomo vitruviano di Leonardo attraverso lo stretto intreccio simbolico tra la sezione aurea e le cinque figure geometriche fondamentali, la restituzione del progetto iniziale del grande complesso archi-



tettonico di Piazza dei Miracoli in Pisa, lo spazio e il sacro.

L'obiettivo dichiarato anche per la Ghiara è quello di superare un livello meramente storiografico per cogliere il processo generativo dell'opera, svelando norme e regole della composizione. Si tratta dunque di una ricerca, di un processo che è insieme storico, artistico e scientifico: attraverso un'indagine scandita da un progressivo affiorare di indizi, emergono forme geometriche, armonie, proporzioni, tutte riconducibili a quel 'modello quadro' che, insieme alla misura di riferimento (tre pertiche reggiane), costituisce la chiave interpretativa fondamentale di tutta l'opera. Non solo la planimetria è tutta giocata sull'elaborazione del quadrato, ma il quadrato che iscrive la pianta si ripropone in alzato, determinando un cubo, figura della Gerusalemme celeste, che circoscrive l'intero impianto planovolumetrico. Lo stesso bozzetto realizzato da Lelio Orsi per l'immagine della Vergine con il Bambino, genesi dell'affresco traslato nel Tempio nel 1619, è scandito da quadrati e circonferenze inscritte e circoscritte. Così non è stato sorprendente constatare, in risposta alla domanda dell'Autrice, come le stesse simmetrie bilaterali e rotazionali caratterizzanti il disegno e il gioco cromatico del pavimento della cappella della Vergine siano definite dalla stessa formula geometrica, mentre le simmetrie del motivo circolare centrale richiamino la divisione in 8/16 parti delle figure della cupola sovrastante. Certamente l'analisi artistica e compositiva di un'opera non può limitarsi al riemergere della sua coerenza in termini numerici e geometrici; tuttavia questi rilevanti parametri interpretativi, complementari ad altri importanti strumenti di indagine, vanno a comporsi in un sistema che, al pari di ogni modello matematico, mira a un 'sapere esplicativo', capace cioè di spiegare 'perché' e 'come' i fenomeni si manifestino. Nel caso della Ghiara, il 'modello quadro' definisce forma, misura e numero come strumenti finalizzati al riappropriarsi del pensiero progettuale dell'autore, confermando l'unitarietà del programma compositivo del Tempio.

[l. g.]

Il passeggiere disingannato. Guide di Ferrara in età pontificia. Omaggio a Carlo Bassi (1923-2017), a cura di Ranieri Varese, atti del convegno (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, 19 ottobre 2017), Le Lettere, Firenze 2019, € 44,00

Il volume raccoglie gli interventi presentati nel corso della giornata di studio dedicata alle guide di Ferrara al tempo del governo legatizio, svoltasi il 19 ottobre 2017 presso la locale Biblioteca Comunale Ariostea e organizzata a cura della Deputazione Ferrarese di Storia Patria e della Associazione Amici della Biblioteca Ariostea, con il patrocinio



dell'Università degli Studi e dell'Amministrazione Comunale della città. Il volume, edito dalla fiorentina Le Lettere, esce come omaggio al compianto Carlo Bassi (Ferrara, 1923 – Milano, 2017), malauguratamente deceduto poco prima dell'apertura del convegno, e al quale era stata demandata la moderazione della prima delle due sessioni nelle quali si articolava l'iniziativa: iniziativa che aveva visto il succedersi di undici interventi di altrettanti specialisti di argomenti ferraresi, poi confluiti nella rispettiva sezione del volume, a sua volta preceduta dalle note introduttive di Ursula Thun Hohenstein, Enrico Spinelli, Massimo Maisto e Francesca Cappelletti. Alle relazioni di Corinna Mezzetti, Barbara Ghelfi, Franco Cazzola, Matteo Provasi, Mirna Bonazza, Valter Curzi, Jadranka Bentini, Ranieri Varese, Jasmine Habcy, Rita Fabbri, Paola Zanardi, presentate nel corso dei lavori della giornata di studio, sono stati aggiunti, rispettivamente in apertura e chiusura del volume, l'abstract del contributo di Carlo Bassi, che avrebbe dovuto riguardare le guide da lui consacrate alla sua città natale, quindi il ragguaglio di Mirna Bonazza sull'esposizione bibliografica *Guide di Ferrara nelle collezioni della Biblioteca Comunale Ariostea* (allestita a sua cura al primo piano della stessa istituzione dal 19 ottobre 2017 al 13 gennaio 2018).

Va ribadito che, proprio grazie alle opere scritte da Bassi, la cittadina emiliana può vantare un'incidenza non marginale di *vademecum* per viaggiatori redatti da un architetto, quale nucleo a sé stante tra le guide (non poche per il vero) ascrivibili alla seconda metà del secolo scorso, volte a divulgare questo o quell'aspetto della città e/o del suo territorio. La riconsegna di guide *tout-court* da un lato e, dall'altro, di testi più specifici, benché sempre destinati ai protagonisti del cosiddetto turismo cul-

turale *in fieri* – che non a caso accludono, in alcuni casi, scritti di altri studiosi – ha diffuso, in seno alla categoria, un consistente aggiornamento dei contenuti relativi alle peculiarità architettonico-urbanistiche della città, già patrimonio condiviso tra gli addetti ai lavori, coniugando altresì un rinnovamento formale e grafico della tipologia. In futuro, certo, non si dovrà mancare di capire quanto a tali opere sia da riconoscere nella veicolazione del ritratto che, nell'immaginario corrente, si ha della città e dei suoi luoghi, nonché il ruolo da esse giocato nella diffusione, dagli anni Ottanta in poi, tra il grande pubblico, dell'idea di 'Ferrara città d'Arte': archetipo che idealmente prosegue, si potrebbe dire, quella che fu una delle motivazioni che spinsero alla composizione delle guide partorite nel periodo considerato dal volume in esame (l'età pontificia, appunto, che si estende dal 1598, anno della devoluzione della città allo Stato Pontificio con l'ingresso del cardinale legato Pietro Aldobrandini, al 1861, con l'annessione al Regno d'Italia).



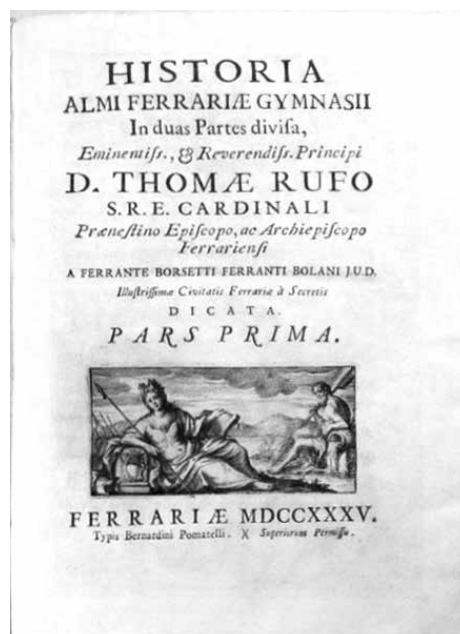
Ponendosi sulla direttrice delle guide di città concepite da addetti ai lavori, soprattutto storici dell'arte – esplosa nel corso del secolo XX, con una *startup* non secondaria nelle guide di Ravenna e Bologna ad opera di Corrado Ricci, per rimanere in regione – Bassi ha saputo comporre un prodotto nuovo, dalle peculiarità specifiche (ma non è certo questa la sede per un affondo in tale direzione). Dalle sue pagine non è difficile cogliere le ragioni della frase: «Ferrara è stata l'argomento centrale del mio "creare" oltre che per essere il luogo nelle cui strade ho scoperto il mondo, anche perché studiandola mi si è presentata sempre come emblematica, misteriosa e unica nella sua storia, per la sua conformazione e per la novità assoluta della sua struttura» (p. 25), asserzione che suona oggi come la distinta

del sentimento da cui prese vita l'idea progettuale di questi suoi lavori.

Vale la pena ricordare, prima di addentrarci nei contributi del volume, che due delle guide partorite nel periodo considerato – quelle del Barotti (1770) e del Frizzi (1787) – vengono annoverate da Julius von Schlosser Magnino (*La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, 1924, Milano 1996, p. 547) tra le più antiche e «migliori del genere», benché, secondo lo storico dell'arte, «la stessa descrizione del Guarini (1621, con supplemento del Borselli 1670 [sic. per refuso]), le *Memorie storiche delle chiese di Ferrara* dello Scalabrini (del 1773) contengono notizie pregevoli non solo storiche, ma anche storico-artistiche»; sottintendendo, quindi, che i testi di Guarini, Borsetti e Scalabrini siano altra cosa rispetto ai prodotti che, relativamente di recente, abbiamo imparato a definire odeporeici. L'implicita distinzione, che risale all'ancora fondamentale testo di von Schlosser, lungi dall'essere capziosa (visto che in più punti del volume si discute dell'importanza del testo di Guarini quale progenitore e antefatto delle guide vere e proprie), ben spiega il lavoro insito nell'evoluzione di questi testi, che, prima di giungere a una ripartizione degli argomenti per itinerari, all'adozione di un codice espressivo diretto e scorrevole e a un assetto dei contenuti più compendiaro per andare incontro alle esigenze dei viaggiatori, rimangono principalmente raccolte di informazioni storico-artistiche. Ma è meglio procedere per gradi, benché vada ribadito che Ferrara, se paragonata ad altre realtà, giunge con ritardo a possedere veri e propri testi ad uso dei viaggiatori.

Sono i primi due saggi del volume – di Corinna Mezzetti e di Barbara Ghelfi – a introdurre il lettore nel mondo delle guide dedicate alla città dal Settecento al Novecento, riconsegnando un buon panorama storico-critico del problema e anticipando alcuni argomenti relativi ai prodotti della guidaistica partoriti nel corso del secolo successivo. L'operazione, anche per la precisa restituzione bibliografica che contraddistingue i due lavori, aggiunge molto al complesso dell'opera e la rende una lettura avvicinabile anche dai non addetti ai lavori, benché il volume si ponga, nel panorama degli studi, come opera destinata precipuamente a un pubblico di specialisti. A questo riguardo, va detto che, essendo quella dell'odeporica una delle frontiere più fruttuose e in fieri dell'italianistica (e non solo) degli ultimi decenni, tale prerogativa ed esclusività di pubblico poteva essere ovviata anche solo contenendo il prezzo di copertina, ricorrendo a una grafica più accattivante e, non ultimo, riservando un'attenzione ben diversa all'apparato illustrativo. Quest'ultimo, costituito da immagini in bianco e nero, risulta di puro supporto alla memoria, benché, nella maggior parte dei contributi, la focale

dalla quale viene vagliato il genere guidistico sia quella che li vede strumenti impareggiabili con cui setacciare il patrimonio storico artistico ferrarese, soggetto, come noto, a gravissima dispersione. I casi indagabili, illustrabili e degni di affondo avrebbero potuto essere molti. Malgrado ciò, si deve rilevare come il volume rispecchi appieno la sobria eleganza e la qualità editoriale che contraddistingue da sempre le pubblicazioni uscite dalla casa editrice, anche negli apparati – quali regesto bibliografico e indice dei nomi – che chiudono il tomo. Del tutto in linea con le pubblicazioni del noto editore fiorentino è poi l'idea grafica, semplice e lineare, che sorregge la copertina, che reca quale focus iconografico l'incisione di Andrea Bolzoni con le personificazioni di Ferrara e del Po, concepita per il frontespizio della *Historia Almi Ferrariae Gymnasii in duas partes divisa* di Ferrante Borsetti (Ferraris Typis Bernardini Pomatelli, 1735), già definita una delle prime e più complete storie di Università italiane composte nel XVIII secolo.



L'opera di Ferrante Borsetti chiude, non a caso, l'utile elenco di testi riportato in calce al contributo di Matteo Provasi (p. 102). Contributo dedicato all'analisi della genesi dell'opera di Marc'Antonio Guarini (il ben noto *Compendio Historico dell'origine, accrescimento e prerogative delle chiese e Luoghi Pij della Città e Diocesi di Ferrara*; heredi di Vittorio Baldini, Ferrara 1621), al suo essere ideale progenitrice del genere letterario guidistico, ma soprattutto al suo concreto espletare «l'importante ruolo di ricostruzione di una credibile identità municipale di Ferrara, oramai non più capitale di uno stato» (p. 20), nonché alla disamina dei presupposti che portarono alla realizzazione del *Supplemento* ad opera di Andrea Borsetti, vera e propria continuazione (stam-

pata nel 1670) del testo di Guarini. Lavoro, insomma, che ci riconsegna uno sguardo a volo d'uccello sul contesto delle fonti soggiacenti ai lavori, ancora oggi imprescindibili per gli studi locali, dei due eruditi ferraresi del secolo XVII, e che ben fa comprendere come le diverse componenti ispiratrici dell'opera guariniana (storiografiche, cronachistiche, erudite, ecc.) siano fattori precipui del suo essere diventata «fonte autorevole e saccheggiatissima dalle pubblicazioni successive di medesimo ambito» (pp. 83-84); benché, forse, si debba annotare come appaia troppo generoso definire il testo di Guarini quale ideale «progenitrice» o «capostipite» del genere. Una vulgata, questa, alla quale si oppone, del resto, lo stesso curatore dell'opera, Raineri Varese, serrando il discorso con l'affermazione: «il *Compendio* è l'esaltazione e la giustificazione del ruolo politico svolto, nella conduzione della città dell'aristocrazia ferrarese» (p. 164, n. 26). Ma, di certo, si tratta di un testo che «costituisce per noi un punto di riferimento, la prima opera a stampa che fornisce nozioni sul patrimonio storico e artistico della città, la pietra di paragone per le opere successive» (p. 196), secondo quanto ribadito da Rita Fabbri nel suo scritto volto all'approfondimento del ritratto architettonico della città nelle guide artistiche del periodo in esame: lavoro raro, dai cui passaggi e dalla cui puntuale seriazione del materiale vagliato, è dato ricavare non solo uno sguardo critico ed esaustivo del tema focalizzato, ma altresì il tracciato completo relativo all'impianto, alla struttura e all'organizzazione dei contenuti propri alle guide partorite lungo tutto l'arco temporale considerato dal convegno, con riflessioni davvero degne di note per il contesto ferrarese. Un saggio che amplia l'approccio e la nostra conoscenza dei contenuti delle guide dedicate a Ferrara, non a caso frutto delle competenze di chi conosce a fondo e trasversalmente i problemi di storia dell'architettura: perché, appunto, le guide sono strumenti insostituibili sia per desumerne informazioni per la ricostruzione dell'immagine della città, sia per completare la visione del quadro storico dell'epoca che le ha prodotte, oltretutto mezzi con cui vagliare il patrimonio storico artistico ferrarese e la sua dispersione.

Sembra utile ricordare, poi, che il volume si inserisce di fatto in una tradizione di edizione di fonti del XVIII secolo consolidata per Ferrara: tradizione sospinta e incrementata dagli interessi di ricerca del curatore, cui si deve l'ideazione e lo sforzo di coordinazione del progetto di pubblicazione delle *Iscrizioni sepolcrali e civili di Ferrara con le piante delle chiese raccolte da Cesare Barotti* (1726-1782), tutt'ora in fieri, malgrado la lentezza con cui procede la pubblicazione dei singoli volumi (il primo risale al 2003, il terzo al 2015, si attende l'uscita del quarto tomo della serie); quindi, il più

recente stimolo alla pianificazione di un'edizione storico-critica complessiva relativa alla parte rimasta inedita, dedicata alle città emiliane, dell'opera che Cesare Orlandi (1734-1779) aveva pensato di consacrare alle *Città d'Italia* (opera di cui hanno visto la luce – con il titolo *Delle Città d'Italia e le sue isole adiacenti. Compendiose notizie sacre e profane* – solo i primi cinque tomi usciti a cura della stamperia Augusta di Perugia tra il 1770 e il 1778). Tale capitolo non indagato e misconosciuto per il 'caso Ferrara', oggi in cantiere grazie agli sforzi congiunti dalla locale Deputazione di Storia Patria e di quella per le provincie modenesi e parmensi, è stato oggetto di divulgazione nell'intervento presentato da Varese. Dallo studioso è giunta infatti la puntualizzazione delle ragioni e la precisazione del contesto storico-culturale che spinsero il Maestrato cittadino ad affidare al letterato ferrarese Girolamo Agnelli l'incarico di stendere la *Notizia* relativa a Ferrara, da integrare nel piano dell'opera di Orlandi. Infatti, tale «sollecitazione esterna [...] corrisponde ad una esigenza della magistratura pubblica» (p. 146), dal momento che mancavano guide della città o compendi a stampa che potessero essere utilizzati da viaggiatori ed esperti (le principali opere del secolo XVIII circolavano manoscritte tra letterati ed eruditi cittadini, senza assolvere al compito demandato, e la prima ad essere stampata, nel 1770, sarà quella di Barotti, cui le altre seguiranno): tant'è che, per esempio, non sarà male ricordare, con Varese (p. 146), come il testo di Carlo Brisighella, affidato a Girolamo Baruffaldi per la revisione e la stampa, trovi la luce editoriale solo nel 1991 a cura di Maria Angela Novelli (*Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara*, Spazio Libri Editore, Ferrara 1991), malgrado lo si trovi puntualmente citato da von Schlosser nella sua consistenza manoscritta. Tant'è che la richiesta di Orlandi – e questo parrebbe il vero punto nodale, al di là delle puntualizzazioni erudite, di importanza forse più localistica – diventa il motore per la stampa, appunto a partire dal 1770, di ben tre guide della città.

Ferrara era destinazione che di certo non godeva di una posizione speciale nei percorsi prediletti dei viaggiatori del Grand Tour (emblematiche le parole di Johann Wolfgang von Goethe: «sono arrivato qui stamane alle 7 (orologio tedesco) e già mi preparo alla partenza per dimani. Per la prima volta mi sento sospeso da non so che uggia, in questa che è pure sempre una grande e bella città, ma tutta in piano e spopolata» (*Viaggio in Italia*. 1786-1788. Traduzione di Eugenio Zaniboni, Sansoni, Firenze 1980, p. 99). A tale nomea – già ben assestata alla data dell'approdo dell'illustre poeta il 16 ottobre 1786 – aveva cercato di dare risposta il ferrarese Giovan Battista Minzoni (1709-1791) con il suo ragguaglio di visita alla città in tre giorni (*Tre giorni a Ferrara*,

peraltro oggetto di un'edizione specifica a cura di Varese: Este Edition, Ferrara 2016), premesso al suo poemetto *Cantata in lode a Ferrara* del 1749. Il rapporto a dir poco difficile di Ferrara con tale fenomeno, per quanto non sconosciuto agli studi di settore, viene ripercorso nel volume da diversi punti di vista, grazie a una serie di interventi la cui presenza concomitante riesce a restituire un quadro complessivo e argomenti dirimenti. Ferrara, schiacciata tra Venezia e Bologna, diventa la meta di qualche fugace e distratta tappa, secondo quanto appuntava Walter Curzi, il cui intervento è volto a sondare ragioni e testimonianze di questo «rapporto mancato», in parte giustificato, quest'ultimo, oltretutto dalla stagnante situazione politica, da una posizione geografica non favorevole, secondo quanto viene dall'affondo dirimente di Franco Cazzola. Estrapolando dalle guide e dai resoconti di viaggio (si veda il rocambolesco e spassoso racconto dell'approdo di Charles De Brosses in città) informazioni di prima mano, il contributo sposta l'attenzione sull'analisi dei tracciati viari, rilevandone la difficile praticabilità dovuta alle caratteristiche palustri del territorio, nonché sugli aspetti per così dire paesistici e naturalistici. L'immagine della Ferrara settecentesca si completa grazie al contributo di Paola Zanardi, che si addentra nel dibattito sul carattere dei ferraresi, quale parte della disputa – ampiamente ripresa nel XVIII secolo anche per via della moda del Grand Tour – relativa alla definizione «del carattere di una comunità, di un popolo, di una nazione» (p. 215), mediante «la capacità di utilizzare una molteplicità di discipline quali la geografia, la medicina, la politica, l'economia, la statistica, l'etica, la storia» (p. 216). In questo senso, le guide ferraresi, soprattutto quelle del secolo XIX (vengono utilizzate in particolare quelle di Ginevra Canonici Fachini del 1819 e di Francesco Aveni del 1838), ma anche i testi specifici partoriti *ad hoc*, cercano di confutare la nomea di Ferrara quale luogo malsano per via delle condizioni climatiche e ambientali, così come il suo essere culturalmente una triste e residuale memoria dei fasti della corte estense: assunti e luoghi comuni associati al carattere a dir poco non 'ideale' della genia ferrarese.

Un volume, quindi, che, mettendo punti fermi e ricomponendo lo *status quaestionis* anche bibliografico, corona una lacuna negli studi locali, ma soprattutto dischiude a progetti di ricerca diversi: dalla messa in cantiere di un catalogo generale dedicato alla guide di Ferrara, alla predisposizione di un appuntamento di approfondimento futuro dedicato all'ancora più ricco e vario periodo a noi più vicino, dall'Unità d'Italia a tutto il Novecento, già annunciati dal curatore nelle note introduttive. Insomma, una serie di iniziative dalle quali, tra le altre cose, si potrà procedere a ricomporre dia-cronicamente il quadro evolutivo di come

la città abbia concorso alla mediazione della propria immagine grazie alla codificazione delle proprie guide turistiche, che è presupposto non secondario del genere letterario. Laddove una lettura sincrona e trasversale dei contributi riuniti nel volume ben ragguaglia circa i molteplici punti di vista da cui i testi dell'odeporica possono essere approcciati, grazie al loro carattere 'multidisciplinare e instabile', e circa la varietà dei lettori a cui essi potrebbero risultare lettura utile e pratica, e per certi aspetti anche dilettevole.

[c. g.]

Ornato e architettura nell'Italia neoclassica. Il fondo degli Albertolli di Bedano, secc. XVII-I-XIX, a cura di Carlo Agliati, Paola Corde-ra, Giuliana Ricci, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, Bellinzona 2019, pp. 760, € 60,00

Il volume, curato da Carlo Agliati, Giuliana Ricci e Paola Corde-ra, scaturisce dallo studio del fondo Albertolli conservato nell'Archivio di Stato del Canton Ticino a Bellinzona. L'accurata analisi dei 678 pezzi della raccolta è accompagnata dall'approfondimento dei materiali grafici ai quali è dedicata la schedatura di 595 tavole. Completano questo lavoro un repertorio delle filigrane e un'esauritiva bibliografia dove si tenta, per la prima volta, il recupero sistematico di tutte le menzioni degli Albertolli nelle opere a stampa, inclusi i giornali e i repertori remoti.

Oltre a tutto ciò vari specialisti hanno scandagliato il contesto, non solo artistico e architettonico, ma anche storico, sociale e culturale sotteso alle vicende biografiche e professionali degli Albertolli di Bedano. Questi magistri d'arte dalla prima tappa settecentesca in Valle d'Aosta si spostarono inizialmente nel Ducato di Parma e nel Granducato di Toscana e, successivamente, a Milano dove il maggiore rappresentante della famiglia, Giocondo Albertolli (1742-1839), conquistò la fama di «restauratore del buon gusto» grazie soprattutto all'insegnamento presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.

Carlo Agliati in particolare ripercorre gli itinerari tracciati dagli Albertolli, i quali, sulla scia degli «artisti dei laghi» si spostarono lungo le rotte tradizionali degli emigranti del settore edilizio. È Francesco Albertolli (1701-1775), padre di Giocondo, ad affacciarsi per la prima volta nei documenti del Ducato d'Aosta nel 1731, inserendosi probabilmente nel flusso migratorio avviato dai «luganesi» all'inizio del XVII secolo. Altre tracce degli Albertolli nel Seicento e nel Settecento sono state individuate a Bologna e a Parma; una città, quest'ultima, destinata a divenire ben presto meta preferenziale dei bedanesi. Ciò è attestato innanzitutto dalle opere di ornamento e di figura lasciate da Giocondo negli anni della sua formazione

in alcune chiese e palazzi nobiliari della città emiliana. Agliati traccia infatti un limpido profilo biografico e professionale anche di questo maestro, illustrandone la lunga e fortunata carriera nel campo dell'ornamentazione architettonica e dell'insegnamento accademico durata ben oltre mezzo secolo. Sull'operosità degli Albertolli in Valle d'Aosta si sofferma nuovamente Andrea Bonavita che fa il punto sull'attività di Francesco. La presenza di quest'ultimo viene rintracciata, prima del 1752, in diversi cantieri, tra i quali il Collegio di Saint-Bénin (1743) e il convento dei cappuccini di Châtillon (1748). Quindi Bonavita estende l'indagine allo zio di Giocondo, ossia Stefano Giorgi, presente al Castello di Aymavilles per lavori di «stuccatura e architettura», e a Giocondo stesso, che soggiornò ad Aosta negli anni 1752-1753.

Tocca a Carlo Mambriani approfondire i tempi e i modi con i quali le tre successive generazioni di Albertolli trovarono, dal 1753 al 1813, importanti occasioni di impiego, di crescita intellettuale e di sodalizio artistico nell'ambiente parmense. Non solo, obiettivo di Mambriani è mostrare come gli Albertolli, attivi nel campo della decorazione in marmo e in stucco, furono nella città emiliana insieme ai capomastri e architetti Bettoli, tra le dinastie ticinesi più rappresentative dell'evoluzione in chiave intellettuale delle professioni legate all'edilizia.

All'esperienza parmense seguì la stagione fiorentina, quando Giocondo, insieme al fratello Grato (1745-1835) intervenne nella decorazione delle residenze granducali di Poggio Imperiale (1770), nella Galleria degli Uffizi (1778) e a Palazzo Pitti. Se nella prima egli mise a frutto la lezione parmense sviluppando un linguaggio misurato e ricco di grazia, nella seconda abbandonò ogni retaggio legato alle ricercatezze formali del *rocaille* e orientò il suo linguaggio in direzione neoclassica. Nonostante il trasferimento da Firenze a Milano deciso nel 1775, Giocondo non mancò di assolvere alle richieste di Pietro Leopoldo, che desiderava abbellire la grande sala di Palazzo Pitti destinata alle feste. Di questa, dunque, progettò l'ornamentazione in stucco, affidandone l'esecuzione a Grato che guidò il cantiere tra il 1779 e il 1783. Nel salone da ballo il repertorio decorativo albertolliano si arricchisce ulteriormente di forme e stili del grande Rinascimento toscano.

Alla stagione milanese, e in particolare alle opere nate dal fecondo sodalizio tra l'Albertolli e «l'Imperial Regio Architetto Giuseppe Piermarini», si dedica Giuliana Ricci. A Milano Giocondo lavorò come stuccatore e decoratore, come sovrintendente per la realizzazione di pavimenti, porte e sovrapporte, pannelli e caminiere e come progettista di mobili e arredi. Nel condurre i suoi lavori egli unì competenze diverse per pratiche condivise con altri operatori, contribuendo in tal modo all'avvio del con-



cetto di architettura d'interni. Entrato come maestro nell'Accademia di Brera, inaugurata nel 1776, acquisì una sempre maggiore autorevolezza fino a che non diventò la personalità più influente dell'istituto. La sua importanza non venne meno nel periodo francese, né in quello della Restaurazione nonostante la diminuzione degli incarichi professionali e il pensionamento sopraggiunto nel 1812. Inoltre il maestro ticinese si cimentò anche nel campo della progettazione architettonica in Lombardia, ma solo dopo il rientro del Piermarini a Foligno.

Alessandro Oldani approfondisce il tema dell'insegnamento di ornato nell'Accademia di Belle Arti di Brera a cui l'Albertolli si dedicò dal 1776 al 1812. La Scuola di ornato era rivolta non solo all'architettura, ma anche a diversi generi di manifatture. Proprio l'orientamento al versante pratico e produttivo delle arti, in netto contrasto con il conservatorismo teoretico di altri istituti analoghi, tra cui l'Accademia di San Luca a Roma e l'Accademia del disegno a Firenze, costituì l'aspetto di maggiore modernità dell'accademia milanese. Questa tendenza, d'altra parte, rispondeva alle richieste di una formazione artistica più aderente alla pratica che si levavano dagli ambienti legati all'artigianato e al commercio. Non a caso il corso di Giocondo fu il più frequentato in virtù degli sbocchi professionali che poteva offrire nella felice stagione della decorazione neoclassica cittadina. Strumento didattico per eccellenza nel veicolare idee e soluzioni aggiornate furono i repertori. Quelli pubblicati a più riprese da Albertolli tra il 1782 e il 1805 vengono analizzati in modo dettagliato da Oldani, che li inserisce in un più ampio discorso concernente la circolazione di idee dell'Europa settecentesca. Lo studioso rinviene nella continuità tra l'Antico e lo stile rinascimentale uno dei fili conduttori dei repertori di Giocondo, mentre l'altro è lo «sguardo rivolto alla natura, così spesso colta senza filtri e senza stilizzazioni in innumerevoli fogli del fondo di Bellinzona, e che poi sarà invece tradotta, nelle decorazioni stucco o nelle forme de-

gli arredi, in eleganti formule decorative». Alle «scelte mobiglie» create da Albertolli è quindi dedicato il saggio di Vanessa Gavio- li. Fondamentale, in questo campo di applicazione, era la conoscenza delle collezioni di antichità che si andavano costituendo grazie agli scavi di Ercolano e di Pompei. Giocondo assimilò quanto era stato scoperto in campo archeologico non solo mediante i sopralluoghi, ma anche attraverso lo studio dei repertori piranesiani ricchi di incisioni, primo fra tutti quello intitolato *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi*. La produzione del Nostro come ideatore di mobili e suppellettili è oggi purtroppo in gran parte dispersa. Di conseguenza, il suo apporto in questo campo è valutato mediante l'analisi dei disegni raccolti nei volumi di incisioni realizzati a supporto dell'attività didattica braidense. In questo ambito di lavoro spicca il connubio artistico di Albertolli con Giuseppe Maggiolini che, dagli stucchi del maestro ticinese, derivò i motivi degli intarsi per numerosi arredi nonché per i pavimenti del palazzo arciducale di Milano. Tra i più ecelsi esempi della collaborazione tra i due si segnala una coppia di *commodes* realizzate nel 1789 da Maggiolini su disegni di Andrea Appiani e Giocondo Albertolli. Tra i manufatti, invece, si ricordano le caratteristiche 'girandole', ossia bracci reggi-candele in bronzo dorato lavorati con motivi vegetali.

Nel saggio *La forma dell'Idea. Recupero e assimilazione del linguaggio classico nel repertorio albertollino*, piuttosto che avventurarsi nel tentativo di tracciare un quadro esaustivo delle fonti del lessico albertolliano, Paola Cordera propone «alcune possibili linee di riflessione, e possibilmente, di ulteriore studio anche alla luce di evidenti punti di connessione tra percorsi di ricerca separati». Accanto al ricorso a soggetti tratti dall'Antico si avverte, nel linguaggio albertolliano, il primato assunto da Roma come fonte privilegiata d'ispirazione per la rielaborazione di ogni nuovo linguaggio artistico. Altrettanto fondamentale risulta, poi, il richiamo al Cinquecento inteso quale rinascita dell'Antico, che il maestro ticinese ebbe modo di conoscere durante i suoi numerosi viaggi di studio e di lavoro. Particolarmente importante, sotto questo aspetto, si rivelò il soggiorno effettuato a Mantova nel quadro dei lavori di arredo e ornamentazione finalizzati ad accogliere la corte di Ferdinando d'Asburgo. Il Cinquecento mantovano si configurava, infatti, per Giocondo come elemento ideale di congiunzione con l'Antico per quanto riguarda l'arte dello stucco.

Secondo la tradizione migratoria degli «artisti dei laghi» Albertolli mantenne stretti legami con la terra d'origine. Anzi, il suo incarico di professore di ornato finse da richiamo per tutta una schiera di studenti ticinesi che seguirono le sue lezioni brai-

densi e parteciparono ai cantieri in cui era coinvolto Giocondo stesso. Spetta a Edoardo Agustoni l'individuazione nel Sottoceneri di un gruppo di opere che mostrano il «legame diretto degli artefici con gli stilemi propagati da Giocondo Albertolli e dal suo *entourage* o che presentano delle affinità stilistiche e formali con il suo operato». Parliamo della chiesa di San Giorgio a Origlio, nella cui decorazione absidale intervenne lo stesso Giocondo o un suo stretto collaboratore, della collegiata dei Santi Giovanni Battista e Provino, uno degli edifici più rappresentativi del gusto neoclassico nel Sottoceneri, delle chiese di San Giovanni Battista a Sovico, dei Santi Bernardino e Martino a Porza, di San Maurizio a Bioggio, di Sant'Agata a Cadro, di San Giovanni Battista a Morbio Superiore e di Casa Lamoni a Luzzano.

La carriera di Ferdinando Albertolli (1780-1844), nipote nonché genero di Giocondo, viene infine ricostruita da Paolo Mira attra-

verso l'indagine sulla formazione e sulla feconda attività d'insegnamento al Liceo di Verona (1804-1807), all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1807-1812) e all'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, dove Ferdinando subentrò a Giocondo nella titolarità della cattedra di ornato. Molto interessanti risultano gli incartamenti relativi all'attività didattica milanese, che vedono il maestro impegnato nell'acquisto di materiali diversi destinati all'istituto. Si tratta soprattutto di calchi in gesso di opere classiche e rinascimentali, nonché di incisioni e disegni atti a garantire un insegnamento all'avanguardia. Accanto al continuo recupero della classicità, impostato già dai tempi di Giocondo, Ferdinando favorì l'apertura nei confronti della scultura rinascimentale lombarda. Nelle ore che gli rimanevano libere dalla scuola egli si dedicò con successo anche all'attività di progettista e di architetto, com'è testimoniato da esempi numericamente scarsi ma di notevole pre-

gio. Nonostante questo il settore che meglio lo rappresenta è, secondo Mira, quello del disegno e dell'incisione, come attestano peraltro le prestigiose commissioni ricevute da valenti trattatisti, scrittori e architetti che gli chiesero di illustrare le proprie opere. I rapporti con una vasta schiera di conoscenti, amici ed estimatori sono testimoniati da numerose lettere che contengono riferimenti a persone, avvenimenti, progetti e dai conferimenti di titoli prestigiosi. Oltre a ricevere la nomina di consigliere ordinario dell'Accademia di Brera, Ferdinando fu dichiarato socio d'onore dal Royal Institute of British Architects, venne eletto consigliere di Collegio dell'Impero Russo e fu «acclamato» socio dall'Ateneo di Brescia e dalle Accademie di Venezia e di Vienna. Con la sua morte, avvenuta il 24 aprile 1844, si chiuse la feconda epoca artistica contraddistinta dalla presenza di numerosi Albertolli di Bedano, che si era aperta con Giocondo. [g. v.]

Publicazioni leonardesche del 2019: breve rassegna storicoartistica

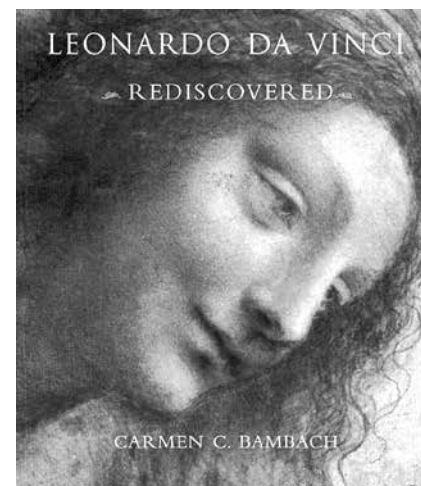
Edoardo Villata*

Il quinto centenario della morte di Leonardo, che si è celebrato lo scorso anno, una volta chiuse le mostre e le manifestazioni di vario genere, ha ovviamente lasciato in eredità una mole cospicua di pubblicazioni; in attesa della coda costituita dall'uscita (si presume a partire dall'anno in corso) degli atti dei numerosissimi convegni organizzati, si può dire, in tutto il mondo. In una simile congerie di nuovi testi non è possibile dar conto di tutto. Non rientrano negli orizzonti di una rivista come questa i romanzi, i libri squisitamente divulgativi destinati a un pubblico indifferenziato (anche se, non lo si ripete mai abbastanza, esiste una divulgazione di alta qualità e una divulgazione mediocre o meno che mediocre; una divulgazione corretta e morale, e una scorretta e immorale) e anche i saggi dedicati specificamente a settori extra artistici dell'attività di Leonardo. Mi concentrerò quindi (con poche e motivate eccezioni) solo sui saggi e sui cataloghi che hanno approfondito l'attività artistica del maestro di Vinci, vista nel suo complesso o come specifico approfondimento su un'opera o su una tipologia del suo *corpus*. Non prenderò però in considerazione le ristampe di testi già apparsi in passato, magari con l'aggiunta di un paio di pagine d'occasione, messe lì apposta per poter parlare di 'nuova edizione': non credo che il gesto del raschiare il proverbiale fondo del barile rientri negli interessi di una rassegna.

Ritengo corretto partire dalle due imprese più ambiziose: la monografia di Carmen Bambach e il catalogo della mostra del Louvre.

Sia per la mole (quattro grossi volumi), sia per il titolo, l'opera di Bambach (su cui non mi soffermerò troppo, rimandando all'ampia e puntuale recensione di Simone Ferrari comparsa su questa stessa rivista, n. s., LXXVII, 3-4, 2019, pp. 105-107), *Leonardo da Vinci Rediscovered*, Yale University Press, New Haven-London 2019, pp. XXXII-501; XIV-479; XIV-634; XIV-665, non nasconde di volersi porre come punto d'arrivo di tutti gli studi finora compiuti, e come indispensabile punto di partenza di ogni ricerca futura. Tale pretesa è perfettamente sostenuta dalla cura editoriale e dalla ricchezza iconografica: insieme al *Leonardo a Milano* di Alessandro Ballarin (Verona 2010, anch'esso in quattro volumi), ma con un taglio che accoglie la produzione di Leonardo lungo la sua intera vita, quest'opera rappresenta infatti la più ampia e qualitativamente elevata raccolta di riproduzioni di opere pittoriche e grafiche di Leonardo; nonché di gran parte dei suoi manoscritti.

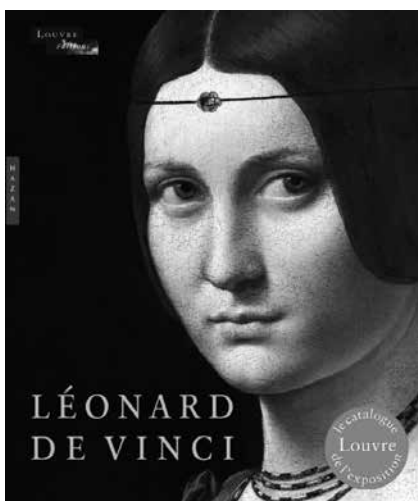
La prima parte, una sorta di lunghissima introduzione, tratteggia una complessa biografia intellettuale di Leonardo. L'autrice, con un passo lento e (si direbbe in gergo cinematografico) tempi dilatatissimi, si addentra nella formazione tecnica e culturale di Leonardo, scandaglia minuziosamente il suo impratichirsi, di volta in volta, di media diversi, soprattutto grafici. Le pagine della studiosa ci guidano a scoprire come Leonardo preparava i propri quaderni, e come questa preparazione (così come la sua stessa grafia) muti nel tempo; come la sua impalcatura intellettuale si arricchisca enormemente col passare del tempo e vada incontro a cambiamenti radicali, facendosi sempre più originale e complessa. Se il libro si concludesse qui, ne parlerei, con entusiasmo, come di uno dei due o tre prodotti migliori delle celebrazioni del 2019; e volentieri si perdonerebbero le occasionali pagine che girano a vuoto, come quelle dedicate al volto di Leonardo e al preteso autoritratto di



* Northeastern University, Shenyang

Torino. Tuttavia, come si è detto, questa parte è intesa come solo propedeutica alla trattazione di Leonardo artista, che occupa per intero la rimanente porzione del primo volume, tutto il secondo e parte del terzo. Anche qui si possono apprezzare, oltre alle magnifiche riproduzioni, la cura che l'Autrice si è data di tenere sotto controllo tutta la documentazione e – compito ancor più difficile – la letteratura critica. Ma, a fronte di questi pregi indubbi e di alcune felici osservazioni, emergono problemi strutturali che, in un certo senso, minano alle fondamenta l'architettura dell'intera opera. Intanto si nota talvolta un curioso squilibrio tra l'attenzione dedicata alla produzione disegnativa rispetto a quella pittorica (l'esempio più clamoroso sono le tre pagine dedicate al frammento contenente un disegno detto *Il Bagnetto*, ora a Oporto, paragonate alle dieci complessive accordate ai tre ritratti dipinti da Leonardo a Milano: *Dama con ermellino*, *Musico* e *Belle Ferronnière*). Si dirà che ciò è dovuto alla specializzazione di Carmen Bambach, studiosa tra le più note di disegno rinascimentale italiano; ma – almeno dal mio punto di vista – significa anche non riconoscere che la soluzione di continuità rappresentata da Leonardo nel corso storico dell'arte italiana avviene proprio nella pittura: non una tra le attività di Leonardo, bensì la principale, a cui tutte le altre sono subordinate e che essa sola, o almeno essa più di tutte le altre, gli assicura un posto di primissimo piano nella storia della civiltà occidentale. Non meno fondamentali sono altri difetti nella trattazione: non riconoscere che la *Vergine delle rocce* di Londra è fatto ormai compiuto all'altezza del 1490, e che il cartone della Sant'Anna di Londra va collocato nel 1501 (come impongono stile e documenti), significa equivocare alla radice la coerenza interna del percorso di Leonardo come pittore. Del resto, errore non meno grave è quello di fare di Leonardo, soprattutto (ma non solo) a Milano, un isolato: possibile che all'altezza del 2019 non si senta ancora l'esigenza di farlo dialogare con Foppa, Bramantino, Zenale, Bergognone, col cosiddetto Maestro Bramantesco della Certosa di Pavia, ecc.? Questa disattenzione verso tutta una civiltà artistica (e verso una fetta importantissima degli studi) incide negativamente sul risultato complessivo, che non riesce purtroppo a sostenere l'ambizione di partenza, più delle ripetizioni, forse residuo dell'assemblaggio di testi scritti in tempi diversi, e delle lacune bibliografiche e documentarie (eppure il testamento di Ercole del Maino, settembre 1489, è di qualche importanza per la *Vergine delle rocce*!).

Vengo ora al catalogo della mostra parigina, curato e interamente scritto (a eccezione di un pregevole saggio in appendice, di Roberto Bellucci e Cecilia Frosinini) da Vincent Delieuvin e Jacques Frank (*Léonard de Vinci*, Louvre éditions-Hazan, Paris 2019, pp. 456). Si può apprezzare la scelta di non disperdere in mille rivoli i testi che accompagnano il catalogo, assicurando così omogeneità e unità di intenti e di metodo. L'attenzione è qui rivolta esclusivamente verso Leonardo artista, anzi soprattutto pittore (al Leonardo disegnatore il Louvre aveva già dedicato una memorabile mostra, nel 2003, curata da Françoise Viatte e Varena Forcione). La mostra, di difficile visitabilità sia per le macchinose condizioni di accesso sia per la folla che ne accalcava le sale, era forse meno tesa e coinvolgente di quella su Leonardo a Milano organizzata dalla National Gallery di Londra nel 2011, in qualche modo una obbligata pietra di paragone; ma qui, trattandosi di una rassegna bibliografica, ci si limiterà a considerarne il catalogo. Esso si presenta come un imponente volume, anch'esso dotato di ottimo apparato illustrativo: il taglio è di alta divulgazione, con alcuni affondi più specialistici. Un punto di forza è costituito dalla presentazione faccia a faccia dei dipinti esposti e della relativa foto agli infrarossi. Si tratta di uno strumento nuovo dal punto di vista dell'immediatezza di presentazione. Tra le osservazioni felici ricordo il confronto tra il leonardesco ritratto di Ginevra Benci e quello di Memling, oggi ad Anversa, raffigurante quasi di sicuro Bernardo Bembo, committente del dipinto vinciano (Delieuvin); tra i punti deboli, anche qui, una insoddi-



sfacente lettura comparata delle due Vergini delle rocce, nonostante l'ottima conoscenza dei dati tecnici. Non solo si sottovaluta la portata dell'interpretazione di Ballarin (e di nuovo si ignora il testamento di Ercole del Maino), ma soprattutto non si trae tutto il partito che si potrebbe dalla ricezione di Leonardo mostrata dal contesto milanese: una pista di indagine che offre moltissime indicazioni preziose. Devo poi rettificare due affermazioni che mi vengono erroneamente attribuite: non ho mai scritto che nel volto del *Musico dell'Ambrosiana* si stia abbozzando un sorriso, e soprattutto non faccio dipendere la datazione al 1505-1506 del *San Giovanni Battista* del Louvre solo dalla derivazione (comunque piuttosto netta) che ne ricava Piero di Cosimo nella Pala dell'Incarnazione oggi agli Uffizi. Essa deriva prima di tutto dalla logica artistica del percorso di Leonardo, e viene poi confermata dalla derivazione, questa volta proprio letterale, di Ferrando Yañez (collaboratore di Leonardo, a Firenze, fino al 1506, quindi fonte primaria), che rifà il volto del san Giovanni nella Madonna al centro della Pentecoste, una delle tavole che costituiscono il grande *retablo* della cattedrale di Valencia, dipinto insieme a Fernando de Llanos a partire proprio dal 1506. L'auspicio è che, a furia di venir ripetuto, questo dato di fatto entri prima o poi nelle trattazioni su questo tema (e sulla *Gioconda*, citata anch'essa nella medesima tavola spagnola: se ne era già accorta Fiorella Sricchia Santoro nel 1998, rimanendo puntualmente inascoltata).

Anche se non si tratta di una monografia specificamente storicoartistica (e infatti si presenta totalmente privo di immagini), vorrei almeno menzionare il libro di Pascal Briost, *Les audaces de Léonard de Vinci*, (Stock, Paris 2019, pp. 475). Lo si potrebbe considerare una sorta di parallelo alla prima parte dell'opera di Carmen Bambach; anche in questo caso, infatti, abbiamo a che fare con una appassionante biografia intellettuale. In queste dense pagine l'evoluzione di Leonardo viene mostrata nel suo sviluppo anche cronologico e nelle interconnessioni tra attività artistica, letture, studi 'scientifici', necessità cortigiane o militari; proprio la piana – ma anche serrata – sequenza cronologica sottolinea con particolare evidenza l'unità che la mente di Leonardo mantiene sempre, qualunque sia il campo a cui si dedica in un determinato momento. Peccato allora per le numerosissime imprecisioni, che si sarebbero potute facilmente evitare e che, proprio per l'intelligenza che anima questo libro, risultano particolarmente fastidiose (per esempio il cosiddetto 'album del Verrocchio' ora a Chantilly è di Francesco di Simone Ferrucci e non di Lorenzo di Credi; il committente del ritratto di Ginevra Benci non è Pietro Bembo ma il di lui padre Bernardo, l'anatomista Marcantonio della Torre era veronese e non milanese, e così via).

Veniamo quindi a libri dedicati a una specifica opera di Leonardo. Molti sono cataloghi di piccole mostre incentrate su un dipinto. È il caso di *Leonardo. La Madonna Benois dalle collezioni dell'Ermitage*, T. Kustodieva, C. Bertelli, a cura di, Skira-Il Cigno GG Edizioni, Milano/Roma 2019, pp. 80; *La fortuna della Scapiliata di Leonardo da Vinci*, P.C. Marani, S. Verde, a cura di, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2019, pp. 174; *Leonardo e la Madonna Litta*, A. Di Lorenzo, P.C. Marani, a cura di, Skira, Milano 2019, pp. 151. Si tratta dei cataloghi delle esposizioni organizzate rispettivamente alla Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia, al Complesso Monumentale della Pilotta a Parma e al Museo Poldi Pezzoli di Milano.

Il volumetto sulla Madonna Benois costituisce una discreta introduzione al piccolo dipinto vinciano, da considerarsi la prima chiave di volta della sua carriera: l'opera nella quale il giovane maestro si affranca per la prima volta dall'imitazione dei lustri fiamminghi, raggiungendo una diversa e più dinamica maniera di rappresentare la mobilità della luce e un inusitato rapporto drammatico tra le figure. Anche se le pagine di maggiore interesse non sono quelle dedicate al ruolo di quest'opera nel percorso artistico di Leonardo (dove anzi si incontra un errore grave: la *Madonna del garofano* di Raffaello

non si trova «oggi nella collezione del duca di Northumberland ad Alnwick Castle», bensì, dal 2004, alla National Gallery di Londra), quanto quelle di Tatiana Kustodieva e di Elena Kostioukovitch sulle vicende collezionistiche e conservative del piccolo dipinto.

Il catalogo sulla Scapiliata della Pinacoteca di Parma nutre probabilmente maggiori ambizioni, e del resto è lo specchio di una vera mostra, e non solo, come nel caso di Perugia, dell'ostensione di una singola opera. I saggi in apertura indagano la genesi di questo singolare dipinto monocromo e, in particolare, il tema dei capelli al vento prima e dopo Leonardo (Marani), la cultura figurativa parmense all'epoca di Maria Luigia, quando la tavoletta sembra comparire dal nulla proprio come, poco prima, l'incompiuto *San Gerolamo* oggi alla Pinacoteca Vaticana (Paola Cordera), e – si tratta probabilmente del contributo di maggior interesse – l'attività artistica e collezionistica di Paolo Callani, primo documentato proprietario del dipinto, da lui ceduto alle collezioni ducali (Alberto Crispo). Anche le sezioni della mostra richiamano press'a poco tale impostazione: una prima parte, invero un po' fumosa, sulla 'scoperta del movimento in pittura', in cui si va dalle 50 lire modellate da Kimon intorno al 412-409 a.C. e coniate dalla zecca di Siracusa, fino a Giovanni Lanfranco; una seconda specificamente leonardesca, in cui la Scapiliata è circondata da documenti che ipoteticamente ne tracciano la storia collezionistica e da dipinti e disegni di Leonardo e della sua cerchia che esplorano il tema del volto femminile, soprattutto ripiegato su un lato: e infine un approfondimento su Gaetano Callani, pittore e collezionista. Completa il percorso espositivo una scelta di acquisizioni di opere d'arte antica entrate nelle raccolte ducali negli stessi anni della Scapiliata. Il catalogo si chiude con alcune considerazioni tecniche sul dipinto di Leonardo, a cura di Pinin Brambilla Barcilon, la restauratrice dell'*Ultima Cena*. Quest'opera è senz'altro tra le più misteriose e affascinanti dell'intero *corpus* vinciano (al punto che si è persino dubitato della sua autenticità): affiorata dal nulla, unicum tipologico e tecnico. Una mostra monografica avrebbe potuto e forse dovuto costituire l'occasione per un definitivo corpo a corpo: si rimane quindi delusi a leggere che la cronologia è indicata come «1492 circa-1501 circa»: ciò significa che potrebbe essere coeva alla *Vergine delle rocce* di Londra (è anche la mia opinione), oppure all'*Ultima Cena* (1493-1497), o, perché no, al cartone londinese della Sant'Anna (1501). In un decennio la cultura figurativa di Leonardo e la sua ricerca artistica conoscono un cambiamento assai profondo, e quindi dire «1492» (perché non 1490?) o «1501» significa ricostruire in modo assai diverso la sua attività in quel decennio decisivo. Nel saggio sopra indicato Marani sembra propendere per l'ultimo decennio del Quattrocento: una premessa incoraggiante che però non viene sviluppata come si sarebbe sperato, forse per eccesso di prudenza (che non sempre è una virtù).

La mostra del Poldi Pezzoli è sicuramente la più compatta e omogenea delle tre, e anche il catalogo riflette tale caratteristica. Anche se l'intestazione (forse ispirata da ragioni 'diplomatiche') della scheda dedicata alla *Madonna Litta*, il dipinto dell'Ermitage intorno a cui ruota tutta la manifestazione, recita «Leonardo da Vinci» come autore, i testi in catalogo e la scelta stessa delle opere indicano chiaramente in Giovanni Antonio Boltraffio, nel momento di massima adesione allo stile di Leonardo (circa 1490), l'autore dell'opera. Si tratta di una acquisizione ormai definitiva, anche se sopravvive, come una sorta di fossile critico, la minoritarissima posizione di chi vorrebbe assegnare a Marco d'Oggiono la paternità di questo capolavoro. Le opere a corredo offrono una buona panoramica dell'attività di allievi diretti e più defilati seguaci di Leonardo: unici appunti che si possono muovere sono la presenza di un paio di opere di non adeguata qualità; e (ma qui siamo nella normale dialettica filologica) l'attribuzione a Marco d'Oggiono, avanzata nel 2012 da Antonio Mazzotta e qui riproposta, della testa di *Cristo fanciullo* dello stesso

Museo Poldi Pezzoli, per la quale ribadisco l'attribuzione all'anonimo pittore della pala già in San Paolo in Compito a Milano e oggi nella Pinacoteca di Brera.

Non solo cataloghi di mostre, però: il chiacchieratissimo *Salvator Mundi* è stato a sua volta oggetto di una monografia, scritta da Margaret Dalivalle, Martin Kemp e Robert Simon, pubblicata dalla austera e prestigiosa Oxford University Press (*Leonardo's Salvator Mundi and the Collecting of Leonardo in the Stuart Courts*, pp. XVIII-383). Nella prima parte Simon, l'antiquario newyorkese a cui si deve la riemersione di questo dipinto, racconta in modo partecipe e divertito le tappe dell'acquisto presso una piccola casa d'aste, del recupero della storia recente, e del farsi strada della convinzione dell'autografia leonardesca sui binari paralleli del restauro e delle pertinenti indagini tecniche, dell'approfondimento storico e del confronto con alcuni esperti. Quindi Kemp offre un buon inquadramento storicoartistico, prendendo nettamente posizione a favore dell'autografia leonardesca attraverso una serie di confronti perlopiù convincenti. Particolarmente nuova è poi la sezione di Dalivalle, che offre una indagine ad ampio spettro della fortuna, insieme collezionistica e critica, di Leonardo nell'Inghilterra del XVIII secolo (in cui, naturalmente, sotto il nome di Leonardo andavano spesso opere di seguaci più o meno diretti, da Marco d'Oggiono a Bernardino Luini, quando non semplici copie antiche).

Ovviamente anche il prodigioso lascito disegnativo è stato oggetto di alcune messe a fuoco. Cominciando dai cataloghi di mostre, vanno ricordati quelli legati agli eventi espositivi organizzati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (*Leonardo da Vinci. L'uomo modello del mondo*, A. Perissa Torrini, a cura di, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 272), alla Biblioteca Ambrosiana di Milano (*Leonardo da Vinci. Studi e disegni del periodo francese dal Codice Atlantico (1516-1518 circa)*, P.C. Marani, a cura di, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 126) e ai Musei Reali di Torino (*Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro*, E. Pagella, F.P. Di Teodoro, P. Salvi, a cura di, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 438).

I cataloghi delle mostre veneziana e torinese sono strutturate in modo abbastanza simile: a partire dalle collezioni di disegni di Leonardo delle due istituzioni, numericamente contenute ma qualitativamente straordinarie, si getta uno scandaglio sull'intera produzione, artistica e scientifica, del maestro, avvalendosi anche di prestigiosi prestiti. Per quanto riguarda Venezia, l'iconico *Uomo Vitruviano* viene opportunamente esaminato nelle sue valenze teoriche: Di Teodoro da lì parte per una rigorosa e anche innovativa disamina del rapporto tra Leonardo e Vitruvio, conosciuto a lungo solo di seconda mano, eppure considerato fonte ineludibile per appropriarsi della scienza delle proporzioni degli artisti e degli architetti romani. Merita una menzione particolare anche il saggio di Alba Zanini sul pensiero scientifico di Leonardo; particolarmente interessanti le pagine sulla sua passione per gli orologi.

La mostra di Torino presentava contemporaneamente il *Codice sul volo degli uccelli* (1505-1506 circa) e il *Codice Trivulziano* della Biblioteca Trivulziana di Milano (1487-1490 circa). A dire il vero, i due quaderni appartengono a momenti molto diversi della vita e del pensiero di Leonardo, e il legame, invero alquanto tenue, che lega il manoscritto milanese, è il fatto che esso appartenesse alla collezione Trivulzio, acquistata in blocco da Vittorio Viale per il Museo Civico di Torino e poi assegnata per volere di Mussolini ai Musei del Castello Sforzesco (a compensazione rimase a Torino il magnifico *Ritratto d'uomo* di Antonello da Messina).

Purtroppo i testi sui tredici disegni autografi di Leonardo seguono le più consuete e spesso superate posizioni critiche: il bellissimo studio di volto di fanciulla, magnifico autografo sul 1488, è ancora ritenuto preparatorio per l'angelo della prima *Vergine delle rocce*, circa 1483-1484; e soprattutto il volto

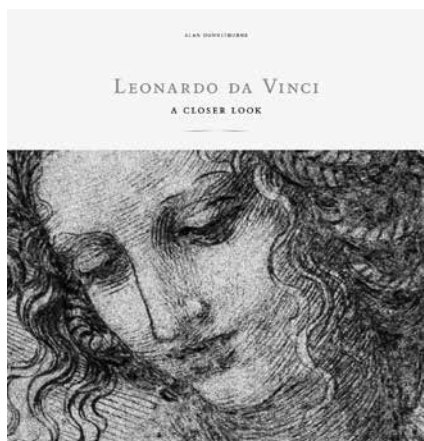
di vecchio è ancora presentato come *Autoritratto* di Leonardo verso il 1516-1517, quando lo stile impone una cronologia ben più alta, non oltre il 1490. Peggio ancora, si spinge sull'acceleratore della sua 'iconicità', affiancandogli una dimenticabile carrellata di opere contemporanee a esso ispirate.

Più concentrata e originale risulta l'impostazione della mostra in Ambrosiana: dall'enorme raccolta del *Codice Atlantico* sono stati selezionati ventiquattro fogli, tutti appartenenti agli ultimi anni di vita di Leonardo, trascorsi a Cloux presso Amboise, in Val di Loira. Le schede a dire il vero sono succintissime, poco più che didascalie, ma vengono compensate dal buon saggio introduttivo di Marani. Completano il volume un utile repertorio di tutti i fogli 'francesi' del *Codice Atlantico*, e un eccellente intervento di Claudio Calì sulle filigrane di questo gruppo di fogli.

Naturalmente anche dalla raccolta di disegni vinciani qualitativamente più importante del mondo, quella della Regina d'Inghilterra a Windsor Castle, provengono due monografie diversissime. La prima è del curatore Martin Clayton (*Leonardo da Vinci. A Life in Drawing*, The Royal Collection Trust, London 2018), e fu pubblicata in occasione di una serie di mostre di disegni provenienti da Windsor. A rigore tale volume non entrerebbe in questa rassegna, essendo uscito nel 2018, ma dato che l'anno successivo è stata pubblicata la traduzione italiana (*Leonardo. Il genio nei disegni*, Jaca Book, Milano 2019, pp. 256), se ne farà almeno un cenno. L'impostazione è coerente al titolo inglese (ma perché cambiarlo, banalizzandolo, nell'edizione italiana?) e, con taglio intelligentemente divulgativo, narra la vita e l'opera di Leonardo attraverso il materiale offerto dai fogli delle raccolte reali britanniche. Il risultato è un libro non innovativo, ma solido, elegantemente compatto nel formato e corredato da eccellenti riproduzioni. A margine ricordo che lo stesso editore ha pubblicato una traduzione italiana di Daniel Arasse, *Leonardo. Il ritmo del mondo* (Jaca Book, Milano 2019, pp. 448), originariamente edito in Francia nel 1996. Confesso di essermi chiesto i motivi della scelta di questa ambiziosa ma – a parer mio, almeno – non memorabile monografia, quando sarebbe stato più utile, semmai, riproporre testi ormai introvabili o addirittura mai tradotti: Popham, Clark, o più indietro nel tempo Bodmer, Bode, eccetera. Ma soprattutto non è ammissibile, nel 2019, leggere i testi di Leonardo ritradotti dal francese invece che citati in originale.

L'altro e più sperimentale libro sui disegni di Leonardo a Windsor è anch'esso pubblicato, in una sontuosa edizione, dalla Royal Collection Trust: Alan Donnithorne, *Leonardo da Vinci. A Closer Look*, London 2019, pp. 204. Si tratta di una scelta di disegni sempre dalla Royal Library di Windsor Castle, esaminata da un punto di vista squisitamente tecnico: carte, filigrane, inchiostri, diversi tipi di punte metalliche, di matite, di pennelli; fino ad arrivare all'indagine comparata delle tracce di impronte digitali. Anche la monografia di Bambach dedica ampio spazio a queste tematiche, ma in questo caso si tratta sostanzialmente di una trattazione specifica condotta con dettaglio e ampiezza finora ineguagliati. Segnalo positivamente questo volume anche per la qualità delle immagini e per l'inconsueto formato, che riesce a non essere ingombrante senza per questo andare a scapito delle necessità iconografiche, qui particolarmente stringenti.

Ci sarebbe anche da segnalare il catalogo della piccola mostra allestita al Museo di Palazzo Poggi a Bologna e poi al Museo Leonardiano di Vinci, *Leonardo, anatomia dei disegni* (P.C. Marani, a cura di, Sistema Museale di Ateneo, Bologna 2019, pp. 88): una piccola scelta di disegni del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (tra cui il celeberrimo foglio 8P *recto*, il cui paesaggio è stato troppo spesso definito 'il primo paesaggio moderno') e del *Codice Atlantico*. Punto di forza di questa pubblicazione sono le indagini scientifiche, eseguite da Marco Gaiani con la sua équipe con metodi innovativi di riproduzione digitale (denominati IsLa), che hanno portato a risultati davvero significativi sul *modus operandi* vinciano. L'accertamento più spetta-

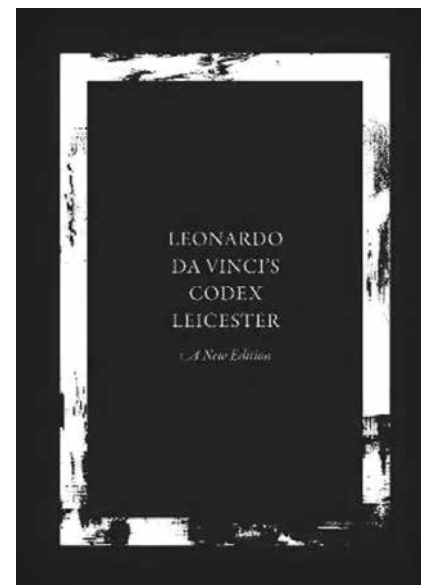


colare è sicuramente quello ottenuto sul celebre paesaggio datato 1473, eseguito in più sedute di lavoro e con inchiostri differenti (quindi non si tratta di una veduta dal vero, con buona pace dei cacciatori del 'punto preciso di osservazione'). Purtroppo all'interno del catalogo si incontra anche qualche infortunio, come la bizzarra ipotesi che proprio questo disegno fosse indirizzato allo sfondo di un dipinto raffigurante (ma perché mai?) un condottiero, sul modello lontanissimo e tipologicamente disomogeneo del *Guidoriccio da Fogliano* di Simone Martini o su quello, poco meno distante, del *Federico da Montefeltro* di Piero della Francesca.

A proposito di eredità manoscritta non si può non menzionare la nuova edizione del *Codice Leicester*, proposta in quattro volumi (*Leonardo da Vinci's Codex Leicester. A New Edition*, D. Laurenza, M. Kemp, edited by, Oxford University Press, Oxford 2019-2020, vol. I, *The Codex*, pp. 88; vol. II, *Interpretative Essays and the History of the Codex*, pp. 264; vol. III, *Transcription and Translation*, pp. 336; vol. IV, *Paraphrase and Commentary*, pp. 320). Di questo celeberrimo manoscritto vinciano esistono almeno due precedenti edizioni critiche con riproduzione facsimile, di Gerolamo Calvi (1909, autentico monumento di erudizione e di eccellenza tipografica) e di Carlo Pedretti. L'apparente ridondanza di una nuova edizione si giustifica invece benissimo col carattere di esperimento che spero si possa attribuire a questa impresa editoriale. Si tratta in effetti di una edizione che si pone in qualche modo come un rinnovato standard: riproduzione di altissima fedeltà, nuova trascrizione, filologicamente ineccepibile, nuova traduzione inglese accompagnata anche da una parafrasi (forse la sezione meno indispensabile, dato il carattere assolutamente *scholarly* di questi volumi), un nuovo commentario e una serie di dottissimi saggi che, oltre a ripercorrere nel dettaglio la storia materiale e collezionistica del codice, ne fanno emergere il contesto culturale, che felicemente sottrae Leonardo all'eroico isolamento in cui le sue riflessioni sulle conchiglie e sulla geologia sembravano averlo collocato (peccato solo per l'assenza del riferimento a una versione manoscritta intermedia del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, circa 1508, in cui in poche righe – poi prudentemente soppresse – si delinea una analoga concezione sul ruolo dell'acqua nella formazione dell'orografia). Dicevo che spero si tratti di un esperimento, destinato a ripetersi fino a prevedere una integrale nuova edizione dei manoscritti leonardeschi (non si può negare che le gloriose edizioni facsimile della Commissione Nazionale Vinciana, soprattutto le più antiche, iniziano a mostrare inequivocabili segni di invecchiamento). Tanto più che il costo complessivo di questi quattro volumi, pari a poco più di 350 euro, non è certo popolare, ma è anche imparagonabilmente più economico rispetto alle edizioni appena richiamate.

Ai manoscritti di Leonardo dedica pagine dense e generalmente apprezzabili Carmen Bambach nella sua enorme monografia, ma vorrei segnalare con particolare riguardo l'ammirevole libro di Rosalba Antonelli, *Leonardo da Vinci e i manoscritti tascabili di età sforzesca. Contenuti, tecniche grafiche e proposte di riordino*, Editoriale Documenta, Cargheghe 2019, pp. 472.

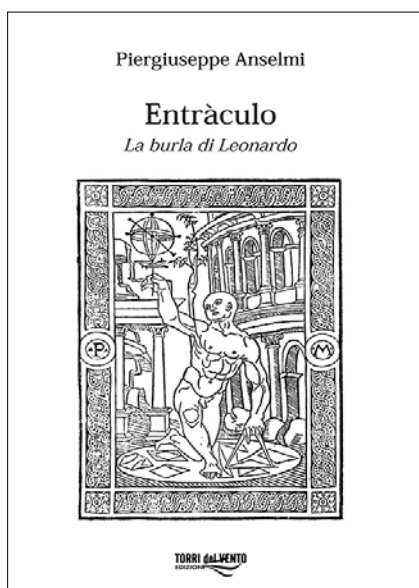
A partire dalla fine degli anni Ottanta del Quattrocento Leonardo adotta l'abitudine di servirsi di fogli ripiegati in sedicesimo, comodi da portare con sé in qualunque occasione, e quindi ricchissimi di appunti veloci, ricordi, osservazioni, disegni dal vero, citazioni volanti; quindi li rilega in quadernetti. Questo libro dall'aspetto severissimo e senza neanche una riproduzione (forse avrebbe meritato in copertina una immagine meno banale dello pseudo-Autoritratto di Torino), offre una riconsiderazione filologicamente agguerritissima dei manoscritti di questa tipologia entro il 1499 (attuali *Codici Forster* II e III del Victoria and Albert Museum di Londra, *Manoscritti H, I, L, M* dell'Institut de France di Parigi). L'indagine si sofferma sull'analisi materiale e codicologica dei manoscritti, la loro storia, e soprattutto il loro ruolo nel percorso intellettuale di Leonardo. La cronologia viene rivista alla



luce della più recente bibliografia ma soprattutto di intelligenti osservazioni contenutistiche e tecniche (in particolare a proposito dell'utilizzo della matita rossa). Punto d'arrivo è una serratissima ipotesi ricostruttiva della cronologia interna dei singoli fogli, idealmente sfasciolati. A margine anche puntuali messe a punto sulla biblioteca di Leonardo, sul cosiddetto *Bestiario* del *Manoscritto H* e sulle celebri 'profezie'. Peccato solo che un libro di questa importanza scientifica non abbia ricevuto tutte le cure editoriali che avrebbe meritato e sia funestato da un numero davvero alto di refusi (un problema, ahimè, che anche io conosco bene).

Un'altra monumentale trattazione sul pensiero, artistico e non solo, di Leonardo, contenuto nel *Trattato della Pittura*, è quello offerto, come summa di una ricerca in corso da anni da *The Fabrication of the Trattato della Pittura. With a scholarly edition of the editio princeps (1651), and an annotated English translation* (C. J. Farago, J. Bell, C. Vecce, a cura di, Brill, Leiden-Boston 2019, 3 voll., pp. 1371). I curatori, affiancati da una squadra di specialisti, affrontano il *Trattato della Pittura* da diversi punti di vista. Qui non ci soffermeremo sugli aspetti squisitamente filologici (affidati a Carlo Vecce, che offre una edizione critica dell'*editio princeps*, apparsa nel 1651), né sulla storia della composizione del testo e della sua travagliata ricezione (tema già molto indagato ma forse mai a questo livello di dettaglio e di erudizione, da Claire Farago, Juliana Barone, Anna Sconza e Mario Valentino Guffanti; e neanche sull'approfondimento dedicato alle teorie del moto, quali si ricavano anche dal cosiddetto *Codice Huyghens* redatto da Carlo Urbino a partire da materiali leonardeschi (tema impostosi a partire da un libro di Erwin Panofsky, mai tradotto in italiano a differenza di altri suoi meno importanti), dovuto a Matthew Landrus: alla storia del testo si aggiunge un nuovo manoscritto, e importanti e definitivi accertamenti vengono effettuati sull'allestimento del testo francese del 1651. La parte davvero fondamentale per lo storico dell'arte è la seconda sezione dell'opera, scritta ancora da Farago, che si sofferma sul *Trattato leonardesco* letto alla luce della pratica artistica e didattica di Leonardo. In modo particolare è la *Vergine delle rocce* di Londra a venir letta alla luce delle raccomandazioni di Leonardo sul modo di restituire la mobilità della luce all'aperto e nella semioscurità, della prospettiva aerea e del rapporto tra una superficie colorata e l'altra. Allo stesso modo i precetti leonardeschi vengono letti in filigrana attraverso la pratica pittorica dei suoi allievi lombardi, in modo da verificare (l'esito è positivo) se e quanto tali precetti nascessero effettivamente dalla pratica di pittore ma anche di insegnante di Leonardo.

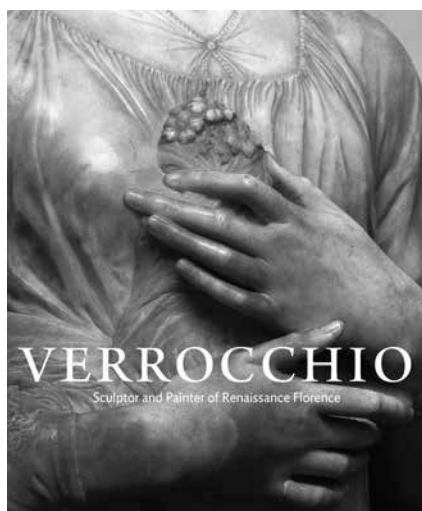
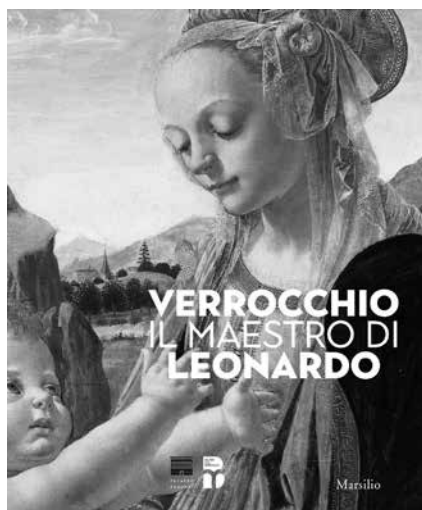
Al confine tra letteratura artistica e produzione letteraria si colloca il singolare libro di Piergiuseppe Anselmi, *Entràculo. La burla di Leonardo. Il Prospettivo Melanese Depictore e il suo enigmatico poema Antiquarie Prospetiche Romane* (Torri del Vento, Palermo 2019, pp. 232). Di questo strano e ormai celebre poemetto in terza rima che descrive le bellezze di Roma, pubblicato (oggi si ritiene) verso il 1496 e dedicato a Leonardo, in questi ultimi anni si è molto scritto, e soprattutto se ne è avuta una seriosissima edizione critica, a cura di Giovanni Agosti e Dante Isella. Molto si è anche discusso sul possibile autore: scartato Bramante (poeta di ben altra levatura), i nomi favoriti dagli studi moderni sono quelli di Ambrogio de Predis, di Bernardo Zenale e di Bramantino. La proposta di Anselmi, avanzata con tono divertito ma grazie a una analisi molto serrata del testo, è eversiva: l'autore sarebbe Leonardo, e la finalità sarebbe non di descrivere le bellezze antiche e moderne di Roma, ma di offrire un testo che sotto la lettera si presterebbe a una pressoché sistematica interpretazione oscena. Confesso di non essere convinto della conclusione: la lingua di Leonardo è molto meno ostica, scalena e meccanica di quella delle *Antiquarie*. Contrariamente a quanto sosteneva Carlo Dionisotti, poi, Leonardo scriveva in versi (tutti i suoi motti e imprese sono in versi, e anche altri testi celebri, come quello sul 'primo volo' nel torinese *Codice sul*



volo degli uccelli, scritto alla prima, sarebbero facilmente riconducibili a una corretta struttura metrica, senza perdere alcunché in scioltezza e solennità). Certo, una celebre terzina antipetrarchesca del *Codice Trivulziano* (quindi ante 1490) è molto goffa, ma è esemplata sui modelli burchielleschi di Bernardo Bellincioni molto lontani dal versificare del Prospettivo Melanese. Va anche considerato che gli episodici versi scritti da Leonardo negli anni Novanta, se pur meri strumenti d'occasione, dimostrano una eleganza e musicalità ben maggiori rispetto alle ingrate terzine delle *Antiquarie*. Inoltre, non si capisce perché Leonardo, che fino alla fine della propria vita avrebbe inutilmente inseguito il sogno di dare alle stampe i propri scritti, avrebbe dovuto riuscirci solo con questo sconclusionato poemetto, impiegando tempo e denari per una burla che, inoltre, sarebbe passata quasi inosservata presso i suoi contemporanei. Detto questo, alcune osservazioni dell'autore di questo libro sono davvero rilevanti e mettono in crisi le presunte certezze filologiche sinora raggiunte: la lingua del Prospettivo Melanese Dipintore non è una lingua prettamente lombarda, bensì ricca di toscanismi; e le descrizioni di opere romane sono corrette quando già erano reperibili in testi precedenti, mentre spesso non lo sono quando non possono contare su ecfrasi già disponibili; il che fa supporre che l'anonimo autore, in realtà, evochi una Roma in cui non ha mai messo piede. Mi pare che la *pars destruens* del libro sia quella veramente importante, che offre, anzi impone destabilizzanti elementi di dubbio che gli studi futuri non potranno ignorare.

Derogando per una volta dall'assunto di partenza, vorrei segnalare un libro che non si occupa specificamente di storia dell'arte, ma che può risultare molto utile per le ricerche a venire: Julia Vicioso, *Leonardo da Vinci e la Nazione Fiorentina a Roma*, Ginevra Bentivoglio Editoria, Roma 2019, pp. 361. Il periodo trascorso da Leonardo a Roma (1513-1516) rimane uno dei più misteriosi e meno documentati della sua carriera, nonostante a quest'epoca risalgano verosimilmente la definitiva redazione della *Gioconda* come la conosciamo oggi e buona parte della stesura pittorica della *Sant'Anna* del Louvre. In questo libro non troveremo notizie inedite su Leonardo: della sua iscrizione all'Arciconfraternita della Pietà, ottobre 1514, e della sua successiva sospensione per non aver pagato la quota sociale già sapevamo, grazie alle ricerche di Luitpold Frommel. Ma il fitto e documentatissimo quadro tracciato da Vicioso ci permette di capire come funzionavano gli organismi della Confraternita, il suo ruolo sociale nella Roma del Rinascimento, e il profilo di molti suoi aderenti. Tra questi spiccano il medico Giovan Iacopo Peri o Penni (probabile parente dell'allievo di Raffaello), Mariano Filipepi, fratello del Botticelli, e Antonio Segni, 'amicissimo' e committente di Leonardo secondo Vasari, di cui viene tracciato un esemplare profilo intellettuale e morale.

Tra filologia e storia del collezionismo si muove il volume, bello anche sul piano editoriale, di Laure Fagnart, *Léonard de Vinci à la cour de France*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2019, pp. 28. L'Autrice torna sul tema del collezionismo di opere – vere o presunte – di Leonardo nella Francia di *ancien régime*. Una prima parte riguarda i diretti rapporti di Leonardo con due re (Luigi XII e Francesco I) e con altri importanti esponenti dell'aristocrazia oltralpina: ciò coinvolge opere quali la *Madonna dei Fusi*, la *Sant'Anna* e forse il *Salvator Mundi*. La seconda insegue invece la presenza di opere di Leonardo (dipinti, disegni, manoscritti) o a lui anticamente attribuite, sia nelle collezioni reali, sia in collezioni nobiliari e nel mercato artistico dell'epoca. In questo senso, la ricerca di Fagnart rappresenta un eccellente parallelo di quella di Dall'iva sul collezionismo leonardesco in Inghilterra. Il mio unico dissenso riguarda l'ipotesi di riconoscere la *Belle Ferronnière* nel dipinto di Leonardo che, secondo l'ambasciatore fiorentino in Francia Francesco Pandolfini (che scrive nel gennaio 1507), sarebbe giunto da poco presso la corte di Luigi XII, facendo entusiasmare lo stesso re delle doti artistiche del Vinci.



Pandolfini parla di un «quadreto», quale non è il ritratto oggi al Louvre, la cui presenza così antica in Francia è per di più tutt'altro che certa. Rimango convinto che il dipinto in esame sia la *Madonna dei Fusi* (probabilmente l'esemplare attualmente in una collezione privata statunitense), dipinta per Florimond Robertet, cugino del re: opera caratterizzata da pentimenti anche radicali, che giustificano un tempo lungo di esecuzione (dal 1501, quando un testimone oculare ne vede l'inizio) e il 1506.

Ho tenuto per ultimi i cataloghi delle due mostre, di Firenze e di Washington, dedicate a Verrocchio (*Verrocchio il maestro di Leonardo*, A. De Marchi, F. Caglioti, a cura di, Marsilio, Venezia 2019, pp. 354; *Verrocchio Sculptor and Painter of Renaissance Florence*, A. Butterfield, a cura di, National Gallery of Art Washington/Princeton University Press, Washington/Princeton e Oxford, pp. XII-372; a cui si può aggiungere ancora Ch. Neilsen, *Practice and Theory in the Italian Renaissance Workshop. Verrocchio and the Epistemology of Making Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, pp. X-355), che ovviamente molto dicono anche, direttamente e indirettamente, su Leonardo: sia perché la mostra fiorentina è già stata dettagliatamente discussa, proprio su questa rivista, da Gigetta Dalli Regoli (*Verrocchio, il maestro di Leonardo. Postilla. Ovvero considerazioni sulla mostra tenutasi in Palazzo Strozzi, Firenze, marzo-luglio 2019*, in «Critica d'Arte», n. s., LXXVII, 1-2, 2019, pp. 127-136), sia perché in un confronto molto serrato col materiale esposto in questi due cataloghi mi sono impegnato in un volume su Leonardo giovane di imminente pubblicazione.

Naturalmente, e giustamente, si tratta in tutti i casi di operazioni culturali mirate a stabilire una volta per tutte, se possibile anche a livello di percezione popolare, la statura di prima grandezza di Andrea del Verrocchio, come artista 'in proprio' e non solo quale maestro di Leonardo. È possibile che tale tensione porti talvolta a qualche forzatura, ma nel complesso l'operazione, sia sul versante italiano sia su quello statunitense, può dirsi ampiamente riuscita. A cominciare proprio dal fatto che le due mostre, pur condividendo ovviamente molte opere, sono parallele ma del tutto indipendenti l'una dall'altra: il che permette una lettura comparata da cui far emergere le consonanze e le divergenze, che diventano punti di criticità, cioè nodi critici sui quali la ricerca futura dovrà concentrarsi. Esula dallo scopo di queste pagine intraprendere, anche solo a campione, una simile lettura.

Tra i punti di convergenza c'è l'assegnazione della *Madonna Dreyfus* di Washington a Lorenzo di Credi, poco prima o intorno alla *Madonna di Piazza di Pistoia* (quindi seconda metà degli anni Settanta): le argomentazioni portate a favore di Lorenzo – o, se si preferisce, a sfavore di Leonardo – sono così stingenti che anche io, che pure fino a poco fa avevo ritenuto questa incantevole tavoletta un vero incunabulo del giovanissimo Leonardo, ho dovuto arrendermi. Viceversa, non ritengo ammissibile la datazione in parallelo della leonardesca *Madonna del garofano* alla Alte Pinakothek di Monaco (proposta da Andrea De Marchi nella mostra fiorentina), opera che deve per forza collocarsi a monte. Un altro punto leonardesco 'forte', è quello relativo alla scultura: i due cataloghi concordano – secondo me a torto – nel negare a Leonardo l'angelo reggimandorla in rilievo del Louvre; specificamente fiorentino è invece il discorso sulla 'Madonna col Bambino che ride' del Victoria and Albert Museum di Londra, assegnata senza incertezze a Leonardo. Che viceversa viene allontanato, da Francesco Caglioti, dal *San Gerolamo* seduto, altro capolavoro fittile dello stesso museo, rivendicato quale vertice tardo del Verrocchio in persona. Condivido in pieno l'apprezzamento per entrambe le opere, e anzi, per la seconda, sono realmente, anzi personalmente grato a Caglioti di averne autorevolmente esaltato le qualità. Tuttavia non posso fare a meno di ribadire la paternità leonardesca per il *San Gerolamo* e, per contro, di non riuscire ad accoglierla per la *Madonna*: purtroppo, aggiungo. In un primo momento, infatti, l'idea, già da tempo portata avanti da Caglio-

ti, di riprendere l'attribuzione a Leonardo che aveva avuto una certa fortuna negli studi della prima metà del Novecento, mi era apparsa piuttosto convincente; ma proprio l'occasione offerta dalla mostra di Palazzo Strozzi, di vederla accanto ad alcuni dei celebri studi di pannello condotti da Leonardo a pennello su tela, ha fatto aumentare i miei dubbi fino al punto di non ritorno.

Una divergenza leonardesca relativamente minore riguarda l'eventuale contributo vinciato alla tavola della National Gallery di Londra raffigurante Tobio con l'angelo: da escludere secondo gli autori del catalogo di Firenze (particolarmente l'autore della relativa scheda, Aldo Galli), mentre essa viene riconfermata nella scheda 'washingtoniana' di Gretchen Hirschauer ed Elizabeth Walmsley.

Il volume di Christina Neilsen, infine, non è una classica monografia ma un saggio interpretativo sul Verrocchio, che in vero può entrare solo tangenzialmente nella presente rassegna: l'assunto di indagare le tecniche utilizzate dall'artista, diversificatissime e talvolta sperimentali, è di sicuro interesse, anche se personalmente rimango poco convinto dal tentativo di leggerle in modo 'ideologico', come se fossero esse stesse portatrici di significati religiosi o politici. Ciò può essere vero in alcuni specifici casi (per esempio la tomba di Giovanni e Piero de' Medici in San Lorenzo), ma è probabile, almeno ai miei occhi di anti-iconologo, che nella maggioranza dei casi la scelta della tecnica da utilizzare dipenda da ben più concrete motivazioni: economicità, trasportabilità, durata, esigenze della committenza.

Questi spunti meriterebbero ben altri approfondimenti, che spero di aver meglio condotto nel volume cui si è accennato. Ma tutte le pubblicazioni qui prese in esame avrebbero richiesto una attenzione molto più ravvicinata e dettagliata, che avrebbe di troppo superato i limiti, anche quantitativi, di una rassegna. Basti quindi l'aver preso in considerazione tutte le pubblicazioni che ritengo più importanti dell'anno leonardesco, senza pretesa di esaustività e con tutti i limiti propri all'autore di queste righe.

Carlo Ludovico Ragghianti: un dimenticato? I fatti dicono di no

Paolo Bolpagni



Il 6 maggio 2020, sul quotidiano «la Repubblica», è apparso un articolo di Cesare de Seta intitolato *Tra arte e militanza politica la vita di Ragghianti intellettuale dimenticato*, che prendeva spunto dalla biografia dello studioso e uomo politico scritta da Emanuele Pellegrini e pubblicata nel 2018 per i tipi delle Edizioni Ets, recensita peraltro anche sullo scorso numero di «Critica d'Arte» da Marco Collareta. La lettura del pezzo di de Seta suscitò in me, nel presidente e negli Organi della nostra Fondazione, nonché nei familiari di Ragghianti, un senso di delusione e disappunto, che mi spinse a redigere una breve lettera che inviai a stretto giro al direttore e alla redazione di «Repubblica», ma che non fu mai presa in considerazione, non ottenendo alcuna risposta. La riporto di seguito.

Egregio direttore,

La ringrazio per lo spazio che il Suo giornale ha dedicato a Carlo Ludovico Ragghianti nell'articolo pubblicato su «la Repubblica» il 6 maggio dal professor Cesare de Seta, che ha preso spunto dalla biografia del grande storico dell'arte edita nel 2018 da Ets. Quel che mi ha lasciato un po' perplesso è stata l'insistenza su una «damnatio memoriae» che colpirebbe tuttora Ragghianti, sul dipingerlo come un «dimenticato». Al contrario, mi pare che la sua statura giganteggi e che la lezione – anche di impegno civile – da lui lasciata non sia affatto caduta nell'oblio. Tra le creazioni istituzionali più durevoli e solide di Carlo Ludovico Ragghianti e della moglie Licia Collobi c'è la Fondazione da loro costituita nel 1981, a essi intitolata, attiva a Lucca. Peccato che non sia stata citata nell'articolo. Soltanto negli ultimi due anni e mezzo abbiamo dedicato a Ragghianti una monografia (altre tre sono in uscita entro la fine del 2020), due libri miscelanei, realizzati con il concorso di decine di storici dell'arte, un convegno, due giornate di studi, sei saggi e alcune conferenze. E per fortuna non siamo i soli a condurre ricerche su Ragghianti: nel 2018 e nel 2019 gli accessi al suo archivio, da noi conservato e inventariato, sono stati in totale 458. Evidentemente non è così dimenticato. Anzi, possiamo dire che suscita un interesse internazionale.

Grazie per l'attenzione,

Paolo Bolpagni
direttore della Fondazione Ragghianti di Lucca

Si potrebbe aggiungere molto altro rispetto a quanto riportato nella mia lettera, scritta in maniera volutamente succinta nella speranza che fosse pubblicata, come sarebbe stato doveroso da parte del quotidiano. Anzitutto, nell'articolo di Cesare de Seta la figura di Ragghianti emergeva con vigore nella sua giusta caratterizzazione di protagonista del Novecento italiano, certo, ma non mancavano inesattezze e refusi, anche piuttosto marchiani: l'alluvione di Firenze avvenne nel 1966 e non nel 1967 (svista del proto?), come ivi riportato; Luciano Emmer non ebbe alcuna parte nella realizzazione del primo critofilm di Ragghianti, *Deposizione di Raffaello*. Poi, la mancata citazione della nostra Fondazione, attiva nella città natale dello studioso, è un fatto troppo macroscopico per essere interpretabile come casuale. Un'omissione forse malevola o 'suggerita', dunque, e anche un po' maldestra, visto che la gran parte dei documenti utilizzati e riportati nella biografia di Pellegrini cui Cesare de Seta si riferisce nel proprio articolo si trova negli amplissimi archivi che conserviamo e valorizziamo. In aggiunta a ciò che è menzionato

nella mia lettera (le monografie, i libri miscellanei, i saggi, i convegni, le giornate di studi), si potrebbero ricordare questa rivista, rilevata nel 2018 e rilanciata con decisione, e «Luk», il secondo periodico da noi edito. Ancora: dal 2017 bandiamo ogni anno due borse destinate a neo-dottorati per ricerche su Ragghianti e sulla sua attività. Quante Fondazioni dedicate a storici dell'arte esistono in Italia e riescono a fare altrettanto? Potrei proseguire a lungo nell'elencazione di quel che è stato compiuto nei quasi quarant'anni di vita della nostra istituzione, anche andando a ritroso, a partire almeno dalla straordinaria mostra *Tempo sul tempo*, curata a Lucca da Marco Scotini nel 1999-2000. Fortunatamente, poi, nonostante il forte e determinatissimo apporto dato dalla Fondazione intitolata a Ragghianti, non siamo i soli a condurre ricerche su di lui. Ho rammentato, nella lettera inedita mandata a «Repubblica», i numerosissimi accessi al nostro sterminato archivio, di cui si è conclusa da alcuni mesi la completa inventariazione dei fondi risalenti ai due eponimi, Licia Collobi e Carlo Ludovico Ragghianti. Dall'autunno del 2019, inoltre, è *online* una cospicua sezione dell'importante fototeca dello studioso lucchese, consultatissima sul *web*. Davvero, non sono pochi coloro che attingono al patrimonio archivistico e documentario lasciato da questo «intellettuale» che per de Seta sarebbe «dimenticato». Fu da molti avversato, non si può negarlo: come tutti i grandi e carismatici personaggi, ebbe amici ed estimatori ed ebbe nemici, anche velenosi. Peraltro, non essendo collaterale a nessuno dei due partiti di massa che si spartirono il potere nel nostro Paese per un cinquantennio circa (la Dc e il Pci), non ebbe padrini e gruppi di potere a proteggerne e sostenerne il percorso. Ciò non toglie che la sua figura si imponga come quella di uno dei più acuti e lungimiranti intellettuali italiani del XX secolo, che ha molto da dire anche al presente. Porto un esempio: dopo lo sconvolgimento provocato dalla peggiore epidemia dell'ultimo secolo, guardare alla lezione di Ragghianti è illuminante, per insegnarci che, in circostanze che potrebbero essere paralizzanti, bisogna saper conservare la capacità di non lasciare che gli eventi infrangano il desiderio di progredire, ricercare, produrre cultura. Dopo la catastrofe del secondo conflitto mondiale fu lui a organizzare, con profetica lucidità, la mostra *Handicraft as a Fine Art in Italy*, inaugurata a New York il 2 dicembre 1947. La sua volontà era di contribuire alla rinascita e alla valorizzazione dell'inimitabile 'saper fare' degli Italiani, ricollocando il nostro Paese sulla scena mondiale, dopo l'esiziale autarchia fascista e la follia dell'entrata in guerra a fianco della Germania nazista e del Giappone di Fumimaro Konoe e Hideki Tōjō. Due decenni più tardi, trascorsa da pochi mesi la terribile alluvione che devastò il capoluogo toscano, fu sempre Ragghianti a ideare e coordinare *Gli artisti per Firenze. Museo internazionale d'arte contemporanea* e la monumentale e pionieristica *Arte moderna in Italia 1915-1935*, due mostre che furono aperte entrambe nel febbraio del 1967, per ridare alla città, così duramente colpita, un ruolo protagonista nel presente e proiettarla nel futuro. Concludo: prendendo l'abbrivio da quanto espresso da Cesare de Seta in chiusura del suo articolo, ci auguriamo che le case editrici italiane tuttora detentrici dei diritti prendano l'iniziativa di ripubblicare i libri capitali di Ragghianti. Noi ci impegniamo per ciò che ci compete, e... *ce n'est qu'un début*, come dicono in Francia. Pazienza se a qualcuno la cosa magari rischia di dar noia: ce ne faremo una ragione.

Quarantena e patrimonio culturale

Antonino Caleca

Una delle realtà che la quarantena e le altre conseguenze dell'epidemia da coronavirus19 hanno svelato anche ai più restii a rendersene conto è stata la rilevanza del turismo (e del patrimonio culturale che ne è in larga parte motivo) nel quadro dell'economia italiana.

Una larghissima quota del Pil che in questi mesi è venuta a mancare è proprio quella generata dal turismo, e in special modo dal turismo culturale, che non c'è stato.

Così è apparsa in tutta la sua presuntuosa e dannosa vacuità l'affermazione di chi (ed è all'ex ministro Giulio Tremonti che va immediatamente il pensiero) affermava che con la cultura non si mangia. Sul piano degli slogan, vale la pena di rivalutare quello, rozzo quanto si vuole, di un ormai antico (marzo 1978-1979) ministro per i Beni Culturali e Ambientali, Mario Pedini, che proclamava i «beni culturali nostro petrolio», rendendo di spicciola comprensibilità una linea politica che, tra gli altri ma prima degli altri, Carlo Ludovico Ragghianti aveva portato avanti almeno da quando, nel periodo della Luogotenenza, era, nel governo Parri (giugno-dicembre 1945), sottosegretario alla Pubblica Istruzione con incarico per le belle arti e lo spettacolo. Con l'aria che tira, e con gli ingenti fondi per la ripresa del Paese che stanno arrivando dall'Europa, il rischio è che si cerchi di rimediare al danno economico provvedendo a risollevare soprattutto le strutture logistiche e ricettive del turismo andate in crisi: qualche soldo, oppure molti soldi, per rimettere in sesto alberghi, ristoranti e simili, tanto più che la pizza napoletana (ma non, per esempio, l'opera lirica o il teatro di tradizione, o le tradizioni artigianali, quale quella del vetro a Murano) gode di una specifica protezione Unesco.

Non credo però che si pensi (magari mi sbagliassi!) a una protezione integrale, coordinata e duratura di quel sistema integrato, abbastanza conservato, in confronto alle situazioni degli altri Paesi, che rende l'Italia un deposito di cultura, passata e vivente, con pochi rivali, e forse nessuno, al mondo.

Infatti il fascino e la superiorità dell'Italia rispetto a molte altre realtà consiste nel fatto che la singola opera d'arte, il singolo monumento non si presenta isolato, ma fa ancora parte di un contesto di cui sopravvivono molti elementi, si presenta come parte di un insieme ancora, a suo modo, vitale, sicché è necessario preservare non solo le emergenze singole, ma anche i contesti di cui fanno parte; e operazioni anche recenti, come la ricostruzione dell'ampia zona tra Umbria e Marche, ricchissima di testimonianze culturali, martoriata dal terremoto del 1996, dimostrano la possibilità di una tale operazione, non solo in situazioni ordinarie, ma anche dopo gli effetti di catastrofi aggravate dall'imprevidenza e dalla parzialità dei metodi di tutela tuttora vigenti.

Per citare un esempio recentissimo, si può reagire con una scrollata di spalle alla notizia del crollo di un tratto delle mura urbane medievali di Pistoia (per il cui restauro anche recentemente non si sono trovati fondi) pensando che comunque gran parte di quelle mura, bene o male, sussiste ancora, e che comunque in Italia ci sono ancora decine e centinaia di terre murate e di città con mura, più o meno conservate; ed è lo stesso ragionamento che è stato fatto e si suole fare in occasioni del genere: parlando di mura, è così che

nei decenni trascorsi ci si è comportati anche per i vari crolli avvenuti nelle più insigni e più appariscenti mura esistenti in Europa, quelle Aureliane di Roma.

Si va avanti così, fidando nella buona fortuna, con qualche lamento in occasione dei danni più grossi, qualche milione rimediato qua e là speso senza un piano complessivo di manutenzioni e investimenti, lasciando andare in un abbastanza lento (almeno per ora) e certo progressivo deperimento il lascito culturale italiano: quello che, oltre a essere una parte quantitativamente rilevante e qualitativamente essenziale della vita culturale dell'umanità intera, è un patrimonio da cui, attraverso il turismo e l'industria culturale, deriva una parte rilevante (penso tra un decimo e un ventesimo) della prosperità della nostra nazione.

L'abbastanza recente revisione degli apparati di tutela ha infatti concesso una certa autonomia a un certo numero di istituzioni culturali (musei o singoli monumenti), ma ha invece reso assai meno efficace il sistema che dovrebbe provvedere alla tutela del patrimonio culturale nel suo complesso: da una parte, si è spezzato il legame che collegava strettamente la tutela del territorio al sistema dei musei (fino a scindere le aree archeologiche dai musei che conservano i reperti che a mano a mano se ne estraggono nelle campagne di scavo), dall'altro si ritiene che le realtà museali o monumentali rese autonome possano prosperare anche recidendo i legami che così spesso le integravano al territorio circostante.

Ma si tratta di discussioni su strumenti di intervento perfettibili, e quindi discutibili. Più in generale, l'immenso lascito di emergenze storiche, artistiche, paesistiche naturali che ancora fortunatamente sussiste in Italia (e tra l'altro fornisce un contributo essenziale al suo sostentamento e alla sua prosperità) non è soltanto costituito dalla parte, pur rilevante, in amministrazione diretta dello Stato; per una parte incomparabilmente più ampia esso è tuttora gestito da enti pubblici, locali e non, istituzioni ecclesiastiche e privati; e mancano fondi per tutelarlo che la gran parte di questi gestori, più per l'impiego delle proprie non sempre adeguate risorse in altre spese ritenute più urgenti che per mancanza di buona volontà, non provvede neanche ad un'elementare ordinaria manutenzione dei beni in suo possesso, è compito delle autorità preposte (e in primo luogo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali) rendere operante il solenne impegno che i padri costituenti hanno preso scrivendo, nel secondo comma dell'articolo 9: «La Repubblica [...] tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione».

La Repubblica quindi, per obbligo istituzionale, e non per idee di *fans* più o meno fantasiosi, è, o meglio deve essere, il tutore di «paesaggio e [...] patrimonio storico e artistico della Nazione»; è quindi diretta responsabile dello stato, florido o misero, soddisfacente o insoddisfacente, in cui si trova questa enorme università di beni (che, per l'ampiezza del dettato costituzionale, sembra comprendere perfino quanto attualmente si trova fisicamente al di fuori del territorio nazionale).

Ciò significa, in soldoni, che un abuso, o anche una trascuratezza, compiuto ai danni di un elemento di questo insieme di beni può e deve suscitare l'intervento della Repubblica a sua tutela.

E ciò, sempre in estrema sintesi, significa due cose, cui è necessario cominciare a provvedere con le risorse finanziarie che, si spera, saranno disponibili per porre riparo ai danni della quarantena:

1) innanzi tutto, fondi che permettano un vigoroso avvio di una vera opera di manutenzione programmata dell'intero patrimonio culturale italiano, consentendo non solo di intervenire ove necessario coi restauri, ma anche assicurando quell'attenzione continua che evita il degrado, e quindi rende inutili successivi ulteriori restauri, traumatici e costosi; questo si può ottenere, analogamente a quanto si sta provvedendo genericamente per il patrimonio immobiliare, con contributi ai proprietari e detentori di ogni tipo

(pubbliche amministrazioni, enti e privati), anche con anticipazioni e sovvenzioni; ma, nel caso di comportamenti omissivi o ostili, con mezzi che rendano effettiva l'azione di tutorato da parte della Repubblica;

2) contestualmente formazione di un corpo di tecnici adeguato per qualificazione e per numero che provveda alle varie fasi di tale programma; si devono immediatamente utilizzare quanti, già formati, si sono dispersi in mille rivoli di sottoccupazione o di impiego in altri campi, per le scarsissime occasioni di assunzione per incarichi adeguati reperibili negli ultimi decenni, e contemporaneamente si deve rendere il sistema di formazione superiore (università e istituti di pari grado) capace di fornire in tempi brevi, e poi con regolarità nel futuro, le decine di migliaia di tecnici altamente qualificati che possono assicurare una gestione non traumatica del nostro patrimonio culturale (architetti, urbanisti, esperti del paesaggio, archeologi, storici dell'arte, storici, bibliotecari, archivisti, restauratori, tecnologi e quant'altro).

In questi giorni si sente dovunque ripetere che questa dei fondi post-quarantena è un'occasione da non perdere: non vorremmo che una colpevole distrazione escludesse dai benefici effetti di tale iniezione di risorse un campo come quello dei beni culturali, tanto essenziale per il nostro Paese da costituire non solo uno dei suoi maggiori caratteri e vanti, ma anche una delle sue fondamentali risorse economiche, danneggiata ben più di altre dall'epidemia che ci ha colpito.