

CRITICA D'ARTE

NONA SERIE - ANNO LXXVIII - TRIMESTRALE - N. 7-8, luglio-dicembre 2020

7-8





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. 7-8, luglio-dicembre 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

Alessandra Acocella, Liliana Barroero, Paolo Bolpagni, Anna Rosa Calderoni Masetti, Francesco Paolo Campione, Cristina Casero, Alberto Cibir, Chatia Cicero, Giuliano Colicino, Marco Collareta, Tamara Dominici, Chiara Guerzi, Francesco Gurrieri, Martina Iele, Laura Luque Rodrigo, Biancalucia Maglione, Gianluigi Mangiapane, Carmen Moral Ruiz, Medardo Pellicciari, Davide Pugnana, Matilde Stefanini, Carolina Trupiano Kowalczyk, Ranieri Varese, Edoardo Villata, Beatrice Zanelli

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

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

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

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

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

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

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

ISSN 0011-1511

La 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* ben dettagliati, corredate da nome e cognome, qualifica, breve biografia e indicazione dell'eventuale afferenza e dei principali argomenti di ricerca 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 luglio 2021 per conto di Editoriale Le Lettere dalla tipografia ABC di Calenzano (Firenze)

In copertina: Gaspar van Wittel, *Il casino del cardinal Annibale Albani sulla via Aurelia*, particolare, Roma, collezione Cesare Lampronti

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 Sul *Reliquiario del Libretto* nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze
Anna Rosa Calderoni Masetti
- 17 La decorazione trecentesca a carattere venatorio della loggia della delizia di Belfiore e gli albori del tardogotico estense
Chiara Guerzi
- 31 Un disegno all'Ambrosiana e altre copie dall'antico di Giovan Ambrogio Figino tra modelli ritrovati e nuove ipotesi di relazione
Chatia Cicero
- 43 La collezione di stampe di Giacomo del Po (1652-1726) nella Napoli del secondo Seicento
Giuliano Colicino
- 55 Da Van Wittel a Vanvitelli. Dal concepimento della veduta alla realizzazione architettonica
Elementi d'architettura nell'opera grafica di padre e figlio
Carolina Trupiano Kowalczyk
- 73 L'impossibile fedeltà
Qualche considerazione su alcuni 'cartoni' di Goya e gli arazzi che ne derivarono
Matilde Stefanini
- 87 Le 'maschere' di Macke: una pagina esemplare delle poetiche primitiviste del Novecento
Francesco Paolo Campione
- 109 Sguardi transatlantici attraverso i diari di Claudio Cintoli
Martina Iele
- 123 Sguardi paralleli sull'Arte Irregolare: dalla critica d'arte all'arte dei 'pazzi' al MAET
Gianluigi Mangiapane e Beatrice Zanelli

note

137 «Prima di tutto il ritratto». Un'aggiunta al catalogo di Marino Marini
Biancalucia Maglione

145 La pittura di Alfredo Chighine tra naturalismo e ricerca linguistica
Un'ipotesi di lettura della produzione dell'artista tra gli anni Cinquanta e l'aprirsi del decennio seguente attraverso le interpretazioni della critica coeva
Cristina Casero

153 Biblioteca

osservatorio

165 Etica del museo ed esercitazionismo museografico
Francesco Gurrieri

167 Lara-Vinca Masini e il dialogo fra le arti.
Oltre mezzo secolo di critica e militanza culturale
Alessandra Acocella

173 Entendiendo el arte urbano y público: valores artísticos, académicos y sociales
Laura Luque Rodrigo e Carmen Moral Ruiz

Editoriale

Con questo numero la nuova serie di «Critica d'Arte» completa la sua seconda annata: un primo piccolo ma significativo traguardo, che ci induce, anche in ragione dei consensi ricevuti e dello scrupolosissimo rispetto di tutte le indicazioni dell'ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del sistema Universitario e della Ricerca), a proseguire con fiducia sulla strada intrapresa, malgrado le incertezze e incognite della situazione generale che stiamo vivendo.

Anche nel doppio fascicolo che ora presentiamo si mantiene l'ormai consueta suddivisione in sezioni: prima i *Saggi*, poi le *Note*, la cui distinzione non è certo gerarchica, ma fondata esclusivamente sulla maggiore o minore ampiezza e sull'impostazione dei contributi in relazione all'argomento, più o meno circoscritto. Al loro interno, i testi sono disposti in ordine per così dire cronologico, in riferimento, cioè, all'ambito storico cui essi rimandano, con imparziale e incontestabile oggettività: nel caso di questo numero, dal Trecento sino al XX secolo. Segue la *Biblioteca*, con le recensioni di importanti libri di recente uscita: Marco Collareta su *Divine splendour. Relics, reliquaries and liturgical vessels in Venice ca. 1300-1475* di Manlio Leo Mezzacasa; Matilde Stefanini su *Arte vetraria nel Battistero di Pisa. Restauri e nuove opere*, a cura di Gabriella Garzella, Giuseppe Bentivoglio e Mauro Ciampa; Edoardo Villata sul *Catalogo completo dei Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento* dell'Accademia Carrara, curato da Giovanni Valagussa; Ranieri Varese su *Schifanoia e Francesco del Cossa. L'oro degli Estensi*, a cura di Pietro di Natale e Giovanni Sassu; Medardo Pellicciari su *Villa Guicciardini Corsi Salviati. Arte e Storia*, a cura di Luisa Capodiecì e Maria Grazia Messina; Tamara Dominici su *Jan van Beyghem. Un caravaggesco tra le Fiandre, Roma e l'Emilia* di Federica Veratelli; Liliana Barroero su *Il cardinale Niccolò Perrelli (1696-1772) burocrate esemplare della Camera Apostolica e committente per caso* di Antonella Pampalonne; Alberto Cibin su *Alle origini di una nuova era. Primordialismo e arte astratta in Italia negli anni Trenta* di Elena Di Raddo; Davide Pugnana su *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America* di Sergio Cortesini. Dunque, anche in questo caso, un criterio meramente cronologico. La conclusione, come sempre, è affidata all'*Osservatorio*, che stavolta include un intervento di Francesco Gurrieri sull'etica del museo e sull'"esercitazionismo" museografico, un ricordo di Lara-Vinca Masini scritto da Alessandra Acocella e un contributo in lingua spagnola di Laura Luque Rodrigo e Carmen Moral Ruiz sui valori estetici e sociali dell'arte urbana e pubblica oggi. Scorrendo rapidamente i temi trattati nei *Saggi* e nelle *Note*, partiamo con Anna Rosa Calderoni Masetti, che studia il trecentesco *Reliquiario del Libretto* conservato nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, costituito dal reliquiario vero e proprio, dono del re Carlo V di Francia al fratello minore Luigi d'Angiò, e da un 'tempietto' che lo contiene, commissionato dall'Arte di Calimala di Firenze per proteggerlo e valorizzarlo in vista della sua destinazione al Battistero di San Giovanni. Chiara Guerzi incentra l'attenzione sulla decorazione trecentesca a carattere venatorio della loggia della delizia di Belfiore – fondata dal marchese Alberto V, oggi non più esistente – e sugli albori del tardogotico estense, individuando, in quel ciclo pittorico, tre principali episodi narrativi, e proponendone un'interpretazione. Chatia Ci-

cero tratta alcuni disegni del milanese Giovan Ambrogio Figino (1553-1608) che presentano copie da statue e rilievi antichi, parte del cospicuo *corpus* già assegnatogli, conservati in un significativo fondo del Gabinetto delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Giuliano Colicino ci porta nella Napoli del secondo Seicento, indagando l'inventario della collezione di stampe di Giacomo del Po (1652-1726): un materiale che gli permise di guardare a Raffaello, a Pietro da Cortona, a Nicolas Poussin, facendone non soltanto un artista, ma anche un fine conoscitore. Carolina Trupiano Kowalczyk offre un contributo originale sui Vanvitelli, che furono una vera e propria 'dinastia' che occupò, nelle figure di Gaspar, Luigi e Carlo, quasi due secoli, lasciando una traccia importante, il cui frutto più glorioso fu l'ideazione della Reggia di Caserta; in particolare l'attenzione dell'autrice va all'itinerario che conduce dal concepimento della veduta alla realizzazione architettonica. Matilde Stefanini propone alcune considerazioni su 'cartoni' – se davvero tali possono essere definiti, riflette la studiosa – di Francisco Goya, più propriamente dipinti eseguiti tra il 1774 e il 1792-1793, e sugli arazzi che ne derivarono, prodotti dalla fabbrica di Santa Barbara a Madrid. Francesco Paolo Campione si concentra su uno dei quindici testi pubblicati nel 1912 nel celebre almanacco *Der Blaue Reiter*, ovvero sull'articolo di August Macke *Die Masken*, che ben esemplifica l'ambizione di abbracciare «i più recenti sviluppi della pittura in Francia, Germania e Russia, mostrandone i legami con il gotico e il primitivo, con l'Africa e il grande Oriente, con l'espressività genuina dell'arte popolare e dell'arte dei bambini, senza dimenticare il moderno risveglio musicale in Europa e le nuove idee sul palcoscenico del nostro tempo». Martina Iele studia i diari del pittore e scenografo emiliano Claudio Cintoli (1935-1978), iniziati nel settembre del 1965, a circa un mese dal suo arrivo a New York, e portati avanti fino al 1977, alla vigilia della prematura scomparsa. Gianluigi Mangiapane e Beatrice Zanelli, infine, prendono in considerazione la produzione d'inizio Novecento conservata nel Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino (MAET) e ragionano, oltre che su questa collezione di circa duecento manufatti, sulla nozione stessa di 'arte irregolare'.

Ci regala piacevoli sorprese, com'è nella sua natura, la sezione delle *Note*: Biancalucia Maglione porta all'attenzione un'opera di Marino Marini – un busto «quasi donatelliano» – finora rimasta inedita (un'aggiunta al suo catalogo, appunto), che fu esposta tra il 3 e il 18 febbraio 1940 in una mostra collettiva organizzata da Aniceto Del Massa, con la collaborazione della Galleria Il Milione di Milano, nella Sala d'Arte de «La Nazione» a Firenze. Cristina Casero invece propone una riflessione sulla pittura di Alfredo Chighine a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, periodo della sua raggiunta maturità espressiva, soffermandosi in particolare sull'analisi delle opere esposte alla Biennale di Venezia del 1960, che ben rappresentano quella fase in cui l'artista si muove verso percorsi più personali, dimostrando sempre attenzione al proprio contesto culturale.

Ancora un numero ricco e programmaticamente 'aperto', insomma. Ci auguriamo che susciti l'interesse dei nostri lettori.

Francesco Gurrieri - Paolo Bolpagni

Sul Reliquiario del Libretto nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze

Anna Rosa Calderoni Masetti

1.

Nell'ambito della produzione orafa parigina risalente alla seconda metà del Trecento, il *Reliquiario del Libretto* riveste un'importanza particolare: per il suo ricettacolo di prestigiose reliquie, per la committenza documentata, per la qualità dei suoi esiti artistici.¹

Esposto nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze recentemente ristrutturato a cura di monsignor Timothy Verdon e di Adolfo Natalini, esso si presenta inglobato in una struttura monumentale dovuta all'orafo tardo-quattrocentesco Paolo di Giovanni Sogliani su committenza dell'Arte dei Mercanti di Calimala, come attesta senza incertezze una placchetta con il relativo stemma affissa nelle volute fitomorfe anteriori; la destinazione era il Battistero di San Giovanni (figg. 1 e 2). Limitando quanto possibile notizie ampiamente divulgate, il suo nome deriva dalla struttura appunto a piccolo libro – o a organetto – che le sue otto ante ripropongono quando chiuse su se stesse. Le dimensioni minime – cm 6×7,5×2 (chiuso); cm 24,4×14×1,5 (aperto) –, giustificano il diminutivo con cui viene designato (figg. 3 e 4).

Si tratta quindi di un oggetto prezioso e facilmente trasportabile, i prodromi della cui storia sono rintracciabili nell'iscrizione presente nel tergo, tracciata in eleganti lettere dorate su fondo blu (fig. 5); i segni di interpunzione fra le diverse parole rendono facile e chiara la sua lettura, seppure non escluderei che l'aggettivo «maggiore di età» si riferisca a Carlo e non a Luigi, secondogenito di Giovanni II. Di conseguenza, spostando alcuni termini, la stesura più corretta dovrebbe essere: «+ Il re Carlo V, suo fratello maggiore, ha donato questo reliquiario e le reliquie da lui prese nella Sainte-Chapelle del palazzo a Luigi primo duca d'Angiò...»: frase cui segue l'elenco dei sacri resti.

La struttura dell'oggetto rispecchia le parole dell'iscrizione e si adegua perfettamente al suo contenuto: una tavola dorata al centro è affiancata su ciascun lato da due profili decorati rispettivamente con quattro grandi perle e tre rubini balasci; sopra di essa, entro campiture in smalto traslucido sagomate in base ai diversi frammenti, i cosiddetti 'ricettacoli parlanti', sono esposte le reliquie più preziose, ovvero gli *arma Christi* (fig. 6). Negli sportelli laterali si dispongono altri sacri resti, ben settantadue, accompagnati ciascuno dalla sua notifica tracciata sopra un frammento di pergamena, entro finestrelle trilobate e archiacute coperte da sottili fogli di mica. Come mi comunica cortesemente Jennifer Di Fina che ringrazio, essi si collocano sopra un tessuto rosso porpureo a esaltarne ulteriormente la preziosità.² Al di sopra di quella centrale si erge un'altra tavola dorata sulla quale è stato fissato in epoca coeva un foglio pergameneo contenente una *Crocifissione*, purtroppo in cattivo stato di conservazione; nel retro della stessa compare una pergamena analoga raffigurante invece la *Trinità*, o *Trono di Grazia*, e due figure inginocchiate (figg. 7 e 8). Rispondente nelle dimensioni alla parte centrale della tavola sottostante sulla quale veniva ribaltata, essa doveva fungere da coperta e protezione delle preziose reliquie ivi contenute; di conseguenza, questa seconda miniatura doveva in origine disporsi in senso contrario.

Nel verso delle ali estreme, a completare l'oggetto nel momento della sua chiusura, compaiono gigli di Francia entro losanghe (fig. 9).



1. Paolo di Giovanni Sogliani, 'tempietto' contenente il *Reliquiario del Libretto*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

2. Paolo di Giovanni Sogliani, 'tempietto' contenente il *Reliquiario del Libretto*, particolare della zona centrale, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

3. Orafo parigino, *Reliquiario del Libretto (recto)*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

4. Orafo parigino, *Reliquiario del Libretto (verso)*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

5. Orafo parigino, *Reliquiario del Libretto*, iscrizione del *verso*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

6. Orafo parigino, *Reliquiario del Libretto*, lamina centrale del *recto* con *Arma Christi*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Prendendo brevemente in esame le due pergamene, la scena della *Crocifissione* sul *recto*, benché molto deperita, permette ancora di individuare la figura di Cristo al centro, il capo reclinato verso destra e i piedi trafitti da un unico chiodo, ai lati del quale si stagliano le immagini di san Giovanni e della Madonna, mentre ai suoi piedi compare quella della Maddalena. Da quanto è possibile verificare ancora oggi, Maria, coperta di un manto azzurro sopra una veste rosa, tiene le mani intrecciate, mentre Giovanni, quasi in controparte, indossa un mantello rosato sopra una tunica azzurra; la Maddalena compare inginocchiata dietro la croce, che avvolge con ambedue le braccia. Le due macchie rossastre fra i dolenti e il crocifisso potrebbero forse identificarsi con due angioletti, disposti su nubi, intenti a raccogliere il sangue che sgorga dalle mani del crocifisso, come nel paramento di Narbonne, dove però la scena è più affollata e gli angioletti sono tre; i due semicerchi profilati in alto contenevano probabilmente le raffigurazioni del sole e della luna.

Più leggibile appare la seconda miniatura nel *verso*, divisa verticalmente in due settori mediante una cesura che si ritrova, per esempio, nella scena con *l'Incoronazione del re* a c. 3v delle *Grands Chroniques de France*, ms. Fr. 2813 della BnF, ricondotto al 1378³ (fig. 10). Nella parte superiore la figura del *Padre Eterno*, aureolato e canuto, seduto sopra un trono ligneo monumentale fornito di un cuscino azzurro, si articola in una serie di torsioni presentando le ginocchia volte verso destra, il busto frontale, la testa volta a sinistra, e sostiene con le due mani, sempre alla sua destra, la lunga croce alla quale è appeso il Cristo;⁴ alla sommità del braccio verticale di quest'ultima si situa la colomba dello Spirito Santo. La figura, dagli occhi pungenti, porta una veste azzurra coperta da un mantello rosa dai risvolti verdi. Il complicato sedile è identico a quello che compare nel *Reliquiario di Santa Caterina* conservato

oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, ricondotto agli anni intorno al 1380,⁵ datazione che condivido, oppure fra 1380 e 1400⁶ (fig. 11).

Nella zona inferiore della miniatura due oranti inginocchiati, quello maschile biondo e sorreggente fra le mani una croce a doppia traversa, quello femminile a mani giunte, i capelli acconciati secondo la moda parigina dell'ottavo decennio del Trecento, cui si adegua anche la veste, dovrebbero identificarsi con lo stesso Luigi e la moglie Maria di Blois, non con Carlo V e Giovanna di Borbone, come è stato talvolta proposto.⁷ Divisi da una colonnina tortile, si dispongono contro uno sfondo rispettivamente rosso e azzurro, davanti al quale si aprono due tende appese mediante anelli a un lungo bastone: le stesse tende che troviamo come fondale in alcune miniature, per esempio quella con san Matteo, nell'*Apocalisse* della Sainte-Chapelle attribuita al Maestro del Registrum Gregorii ed eseguita a Treviri verso il 984.⁸ Essi si collocano davanti a un altare coperto da un drappo verde, sul quale poggia un libro di preghiere e si erge forse un crocifisso nella scena sinistra, si squaderna ancora un libro in quella destra. Pur nelle limitate dimensioni (cm 6,5x4), una scena coloratissima, articolata e complessa, dovuta a un miniatore di grande capacità. La critica si è chiesta quale potesse essere il nome di questo protagonista, senza però giungere a un risultato definitivo. Le figure che sono state chiamate in causa sono quelle della cerchia di Jean de Bondol, detto anche Jean de Bruges o Hennequin de Bruges, secondo la proposta di Giulia Brunetti,⁹ e il Maestro della Bibbia di Jean de Sy, citato da Paolo Torriti.¹⁰ Il primo, documentato alla corte di Carlo V fin dal 1368, è noto soprattutto per aver fornito i cartoni per gli arazzi dell'*Apocalisse* ad Angers, commissionati proprio da Luigi d'Angiò fra 1373 e 1382, con le figure dei quali la critica ha individuato alcune connessioni stilistiche;¹¹ la traduzione al telaio non rende però facile il confronto (fig. 12). Suo è anche il frontespizio della Bibbia offerta allo stesso sovrano nel 1372 da Jean de Vaudetar, consigliere del re, le cui immagini di consistente realismo sono state



7. Miniature parigina, *Reliquiario del Libretto*, pergamena miniata con la *Crocifissione*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

8. Miniature parigina, *Reliquiario del Libretto*, pergamena miniata con la *Trinità* o *Trono di Grazia*, e due oranti, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



9. Orafo parigino, *Reliquiario del Libretto*, lamine laterali del *verso* con seminato di gigli, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

ritenute invece lontane da quelle dei due oranti nel libretto;¹² non bisogna però dimenticare che, mentre la miniatura in testa al volume biblico ritrae una scena di dedicazione, le raffigurazioni di Luigi e della moglie Maria hanno una forte impronta di ufficialità.

Per quanto riguarda la figura del Maestro della Bibbia di Jean de Sy – quest'ultimo traduttore del testo latino in francese –, con la quale Jean de Bondol è stato talvolta confuso, la proposta dovrebbe basarsi a mio avviso, sganciando le miniature del reliquiario da una datazione intorno al 1370, non tanto sulla Bibbia commissionatagli già da Giovanni il Buono nel 1356 e interrotta bruscamente per la cattura del re nella battaglia di Poitiers,¹³ quanto sulle opere cui la bottega del miniatore collaborò nell'ottavo decennio del secolo: fra queste, le *Grandes Chroniques de France de Charles V*, manoscritto miscelaneo dal punto di vista stilistico.¹⁴ Il frontespizio del primo volume di quest'opera con l'*Incoronazione del re* a c. 3v, aggiunto forse nel 1378 e attribuito a un maestro che trae da questa scena la sua denominazione, dove l'immagine è divisa in settori secondo una scansione che si avvicina alla sezione aurea, mi sembra significativo nel suo riscontro con la miniatura del libretto dove è raffigurata la *Trinità*; anche le articolate ed eleganti figure oranti, nonché quelle purtroppo ridotte a larve della *Crocifissione*, mi sembra evidenzino punti di contatto in questa direzione – benché i colori siano più naturalistici –, indicando un percorso lungo il quale è augurabile che la critica proceda ulteriormente.

Senza dimenticare la qualità altissima delle opere legate alla committenza di Carlo V, non solo quando era sovrano di Francia fra 1364 e 1380, ma anche all'epoca in cui era ancora delfino,¹⁵ che è stata più volte ribadita, anche recentemente. La strepitosa mostra tenuta al Grand Palais nel 1981 sotto la responsabilità di Françoise Baron, evento effimero ma del quale fortunatamente rimane il corposo catalogo, lo testimonia ampiamente.

Malgrado questo, finché nuovi studi non porteranno ulteriori chiarimenti sulla produzione miniata parigina dell'ottavo decennio, a seguito di quelli pionieristici dovuti soprattutto a François Avril e a Charles Sterling, il discorso è destinato purtroppo a rimanere aperto.

2.

La storia critica del reliquiario si sdipana sia in ambito francese, per la sua provenienza, sia in quello italiano, per il luogo della sua conservazione, e fino al 2007 è stata tracciata scrupolosamente da Jennifer Di Fina nella sua tesi di laurea del 2003, e da Paolo Torriti nel catalogo della mostra successiva al suo restauro del 2007; i loro contributi mi esimono dal ripercorrerla in questa sede.¹⁶ Per l'epoca successiva a quest'ultima data, non mi risulta che l'opera sia stata oggetto di altre approfondite analisi, circoscrivendosi la sua citazione a interventi ripetitivi e di scarso significato critico. In questa occasione a me preme segnalare come la sua datazione sia ancora un problema aperto.

Limitandomi a citare i contributi più importanti, nel 1916 Giovanni Poggi, nel suo innovativo studio sul reliquiario, datava l'opera fra il 1368 e il 1378, riconducendola probabilmente agli anni immediatamente prossimi al 1370, quando Carlo V aveva donato un secondo frammento della croce a Giovanni duca di Berry; la sua proposta si basava inoltre sul fatto che il libretto non compariva nell'*Inventario* dei beni di Luigi d'Angiò risalente al 1364-1365/1368, sulla considerazione che la donna in preghiera, che identificava con Jeanne de Bourbon, fosse morta nel 1378, sul confronto del personaggio maschile con altre raffigurazioni coeve di colui che riconosceva come Carlo V.¹⁷ Più cauta, Danielle Gaborit-Chopin assegnava il reliquiario a una bottega parigina operosa prima del 1380, accettando l'identificazione



10. Maestro dell'Incoronazione, *Incoronazione del re*, *Grandes Chroniques de France de Charles V*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 2813, c. 3v.

11. Orafo parigino, *Reliquiario di Santa Caterina*. © Londra, Victoria and Albert Museum.

dei due oranti con i due sposi angioini proposta da Marcel Thomas nel 1968¹⁸ e istituendo convincenti confronti con opere precedenti e coeve; ribadiva inoltre che la sua assenza nell'ultimo *Inventario* di Luigi d'Angiò risalente al 1379, non permette di puntualizzarne la data e che potrebbe essere stato realizzato negli ultimi anni del regno di Carlo V. Alle proposte della studiosa si adeguava sostanzialmente Paolo Torriti nella sua esauriente scheda stesa in occasione della mostra del 2007, dove però, a proposito della datazione, riconduceva l'opera al settimo decennio del secolo.¹⁹

Le due miniature (cm 6,5×4) sono state sempre considerate coeve e hanno condiviso le varie datazioni dell'opera orafa. Separate da questa, sono state restaurate da Letizia Montalbano sotto la direzione di Cecilia Frosinini e ricondotte in quest'occasione «intorno agli anni Sessanta-Settanta del XIV secolo»²⁰ (figg. 7 e 8).

Intanto, nel 2004 Éva Kovács avanzava l'ipotesi dell'esistenza di una terza opera a forma di libretto e contenente reliquie della Passione, che Carlo V avrebbe donato al fratello duca di Borgogna: essa si basava sul testamento di Filippo l'Ardito datato 1386, nel quale il principe dava precise disposizioni perché l'oggetto non venisse in alcun modo alienato: disposizioni ottemperate dai successori del ducato di Borgogna fino a Carlo il Temerario, nel cui tesoro compare come eredità paterna.²¹ Sulla base della convinzione che la reliquia della *Vera Croce* di Cristo è garanzia di vittoria sul nemico e costituisca una sorta di *palladium*, essa seguì questo principe nella campagna contro gli Svizzeri, e fu perduta nella battaglia di Grandson del 1476 con altri oggetti del tesoro. Nel 1483 se ne distribuirono le reliquie, e successivamente i Bernesi tentarono di comprarla, ma senza successo; poi se ne perse traccia.

La studiosa ricorda inoltre che Carlo V fece fare all'orafa Jean du Vivier due reliquiari gemelli con parti della *Vera Croce* della Cappella Palatina e altre reliquie, per donarli all'imperatore Carlo IV in occasione del suo viaggio a Parigi nel 1378 (non 1387), e conclude affermando che se il *Reliquiario del Libretto*, quello del duca di Borgogna e i due regalati a Carlo IV sono simili, devono essere stati eseguiti insieme, cioè nel 1378.²² Termina infine la sua riflessione scrivendo che «dedurre un fatto particolare a partire da tendenze generali non è senza pericolo. Malgrado questa riserva, non è forse troppo azzardato scrivere il nome di Jean du Vivier con un punto interrogativo, a fianco del libretto».²³

Il discorso si complica considerando che un oggetto molto simile a quest'ultimo era conservato nel Tesoro della Basilica di San Marco a Venezia, individuato come bottino della battaglia combattuta a Fornovo nel 1495 fra gli eserciti di Carlo VIII di Francia e della Serenissima; l'opera non esiste più, ma di essa è rimasta la cassetta in argento dorato che conteneva il reliquiario, decorata con *fleurs de lys* e con due *appliques* raffiguranti l'*Annunciazione* e *San Luigi*.²⁴ Questo libretto gemello è stato plausibilmente ricondotto a un ordine di Carlo V, e ciò non deve stupire.

L'eventualità che questo sovrano, nel commissionare all'orafa il reliquiario da donare al fratello, ne abbia richiesto uno del tutto simile anche per sé, sembra infatti confermata dalla vicenda dei due *flacons d'or* destinati a essere un regalo di commiato per l'imperatore Carlo IV che lasciava Parigi nella primavera del 1378.²⁵ Opere simili a questi sono infatti reperibili nell'*Inventario* dei beni preziosi appartenenti a Luigi di Orléans-Valois e risalente al 1410, nel cui Tesoro confluirono numerosi oggetti appartenuti alle collezioni di Carlo VI.²⁶

La sua assenza nell'*Inventario* di Carlo V risalente al 1379-1380,²⁷ potrebbe giustificarsi con l'eventualità che non fosse ancora terminato a questa data, mentre la sua mancanza in quello del figlio Carlo VI potrebbe spiegarsi proprio con le parole di quest'ultimo quando, assegnando l'incarico di compilare un nuovo inventario dei suoi beni a Berthaut de Landes il 19 agosto 1391, afferma che buona parte del patrimonio suntuario del padre era stato

alienato da parte degli zii tutori, per sopperire ai bisogni della monarchia durante la sua minore età.²⁸ Non è un caso, a mio avviso, che le finanze del re si assestino dopo il suo matrimonio con Isabella di Baviera nel 1385, che immagino avesse comportato una dote cospicua, e la sua venuta a Parigi nel 1389.

In conclusione, i reliquiari a forma di libretto e simili a questo sarebbero stati tre, non due: quello oggi a Firenze, l'altro già a Venezia come bottino della battaglia di Fornovo combattuta dai veneziani contro Carlo VIII di Francia nel 1495, l'altro ancora già appartenuto a Filippo l'Ardito e trafugato a Grandson. Le vicende storiche ripercorse dalla critica per ciascuno di loro sembrano escludere che in alcuni casi potesse trattarsi dello stesso oggetto. Benché non identificabile con nessuno dei tre perché contenente le immagini di *San Cristoforo*, *San Giovanni Battista*, la *Crocifissione*, la *Madonna col Bambino*, *San Denis* e la *Presentazione del re di Francia da parte di san Luigi*, una struttura a libretto che testimonia la diffusione di questa tipologia doveva possedere anche un altro reliquiario appartenuto a Luigi d'Angiò e presente nel suo *Inventario* del 1379.²⁹

Non deve stupire a una data così avanzata la mancanza di qualsiasi traccia di smalto *sur ronde-bosse*, quando esso è riscontrabile sul giglio dello scettro di Carlo V databile nel 1378: un particolare che presenta una perizia tecnica nella zigrinatura della superficie destinata a essere coperta di smalto, che non ha niente da invidiare a quella dei *grands joyaux* riconducibili documentariamente a venti anni più tardi.³⁰ La tipologia del reliquiario pretendeva infatti superfici piatte, al fine di poter ripiegare su se stesse le diverse lamine, e anche in questo caso la struttura dell'oggetto ha richiesto una specifica scelta di carattere tecnico.

3.

Se questa ricostruzione dei fatti è esatta, bisognerà chiedersi quale possa essere stata l'occasione per cui Carlo V volle regalare al fratello un oggetto così significativo e importante, da identificare, a mio avviso, come dono prestigioso per un evento solenne: citando Paolo Torriti, «un reliquiario portatile – anzi di più, una Sainte-Chapelle da viaggio – nel quale, non a caso, è stata riprodotta quella successione di archetti gotici assai simile all'architettura interna della cappella parigina».

Sappiamo che questo sovrano era prodigo di reliquie nei riguardi dei suoi fratelli, e già Giovanni Poggi nel 1916 citava giustamente il dono di un frammento della *Santa Croce* al duca di Berry «negli anni immediatamente prossimi al 1370»³¹ – secondo la Kovács nel 1372³² –, ma sono convinta che la creazione di un'opera di tale ricchezza e complessità pretendesse un'occasione importante, trovando giustificazione in un avvenimento specifico.

Fra le molteplici vicende che caratterizzarono la vita di questo principe, una mi sembra particolarmente significativa, ed è la sua adozione da parte della regina Giovanna di Napoli, che comportava la successione al trono e quindi un'ulteriore affermazione di potere da parte del regno di Francia.³³ Il trasferimento in terra napoletana della Sainte-Chapelle attraverso quest'oggetto mirabile testimoniava il legame particolarmente forte che si sarebbe venuto a creare fra questi due centri politici di primaria importanza nello scacchiere politico europeo.³⁴

I tempi dell'operazione sono strettissimi: ricordando i fatti salienti, nel gennaio del 1380 Clemente VII, ad Avignone, propone questa soluzione; al 1° febbraio risale la bolla papale che fissa le modalità dell'adozione; il 29 giugno successivo ha luogo la stesura dell'atto; a luglio il pontefice ratifica quanto stabilito. Se teniamo presente che Carlo V, il committente del reliquiario, muore il 16 settembre 1380, la mia proposta riconduce la commissione del-

l'opera fra gennaio e settembre, più probabilmente fra luglio e settembre, del 1380.

Con ogni probabilità il reliquiario era già pronto nel giugno del 1382, momento di inizio della disastrosa campagna bellica che portò Luigi in Italia a rivendicare i suoi diritti sul trono di Napoli contro le pretese di Carlo di Durazzo, precedentemente designato alla successione dalla stessa regina Giovanna. Seguendo la tradizione, il principe francese lo portava con sé come sacro talismano: purtroppo inefficace perché, raggiunta la Puglia e conquistata Bisceglie, della quale impedì ai suoi soldati il saccheggio, a soli 45 anni perse la vita. Questa fu la ragione, secondo la critica, per cui il preziosissimo oggetto rimase in Italia e, dopo vicende non documentate, ricomparve nel 1465 nel Tesoro di Piero il Gottoso a Firenze.³⁵

Da questo momento in poi, i suoi spostamenti sono stati ricostruiti senza difficoltà, fino al suo approdo nel Museo fiorentino dell'Opera del Duomo dove lo possiamo ammirare oggi, inserito nel monumentale 'tempietto' – in verità un po' nascosto e quasi sopraffatto da esso – che per valorizzarlo e proteggerlo, l'Arte dei Mercanti di Calimala commissionò all'orafo Paolo di Giovanni Sogliani nel 1500-1501. Pur progettato con le migliori intenzioni, non possiamo però ignorare come esso denunci la totale incomprensione dell'opera da parte dei committenti, se non dello stesso Sogliani, che bloccarono sia in larghezza che in altezza un'opera destinata a essere chiusa, aperta, ribaltata nelle sue diverse componenti; un'opera il cui dinamismo venne per sempre fissato in una realtà inevitabilmente statica e univoca (figg. 13 e 14).

Note

Desidero esprimere i miei più vivi ringraziamenti a tutto il personale della Biblioteca di Storia delle Arti dell'Università di Pisa, che in questo difficile momento di pandemia per il Covid 19, ha sostenuto e agevolato le mie ricerche con competenza, gentilezza e grande generosità.

¹ Mi sono occupata recentemente della produzione orafa riconducibile alla committenza di Carlo V di Francia in: *De la Paix de l'Enfant Jésus de Valence au Reliquaire de Montalto: propositions et précisions*, in «Revue de l'art», 209, 3, 2020, pp. 9-21, e *Une relecture de l'art à la cour de Charles V de France: le moment 1378*, in corso di stampa sulla stessa rivista.

² Della studiosa vedi: *Il restauro del Reliquario del Libretto*, in C. Innocenti, a cura di, *Ori, argenti, gemme. Restauri dell'Opificio delle Pietre Dure*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 30 settembre 2007 – 8 gennaio 2008), Mandragora, Firenze 2007, pp. 120-122.

³ F. Avril, *L'enluminure à la cour de France au XIV^e siècle*, Éditions du Chêne, Paris 1978, pp. 28-29; Id., *Grandes chroniques de France de Charles V*, in F. Baron, a cura di, *Les Fastes du Gothique: le siècle de Charles V*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 ottobre 1981 – 1 febbraio 1982), RMN, Paris 1981, pp. 329-331, n. 284; C. Sterling, *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, 2 voll., Bibliothèque des Arts, Paris 1987/1990, vol. I, 1987, pp. 245-249, n. 38; B. Guenée, *Les grandes Chroniques de France, le roman aux roys (1274-1518)*, in P. Nora, a cura

di, *Les Lieux de mémoire*, vol. II, *La Nation*, Gallimard, Paris 1986, pp. 189-214; A. Dawson Hedeman, *Copies in Context: The Coronation of Charles V in his Grandes Chroniques de France*, in J.M. Bak, a cura di, *Coronations: Medieval and Early Modern Monarchic Ritual*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1990, pp. 72-87; Id., *The royal image. Illustrations of the «Grandes Chroniques de France»*, 1274-1422, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1991, pp. 95-133, 244-248; M.-H. Tesnière, *Les livres de Charles V*, in *Vincennes: du manoir capétien à la résidence de Charles V*, in «Dossier d'archéologie», 289, dicembre 2003 – gennaio 2004, pp. 96-103, in part. p. 102; I. Villela-Petit, *Grandes Chroniques de France de Charles V*, in E. Taburet-Delahaye, a cura di, *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 22 marzo – 12 luglio 2004), RMN, Paris 2004, pp. 38-39, n. 5; B. Carqué, *1377-1378: un lieu de pouvoir et sa visibilité entre Moyen Âge et temps présent*, in «Médiévales», 53, 2007, pp. 123-142; M.-H. Tesnière, *Livres et pouvoir royal au XIV^e siècle. La Librairie du Louvre*, in J.-F. Maillard, I. Monok, D. Nebbiai, a cura di, *De Bibliotheca Corviniana: Matthias Corvinus, les bibliothèques princières et la genèse de l'État moderne*, atti del convegno (Paris, 15-17 novembre 2007), Országos Széchényi Könyvtár, Budapest 2009, pp. 257, 260, in part. p. 262; Id., *Les deux livres du roi Charles V*, in *Une histoire pour un royaume (XII^e-XV^e siècle)*, Paris 2010, pp. 281-298, in part. pp. 281-282;



12. Jean de Bondol (cartoni di), *San Giovanni di fronte all'Angelo, Parato dell'Apocalisse*, particolare, Angers, Castello. Fotografo: Bernard Renoux. Inv.: D-ANG2005000021. © 2021. CMN dist. Scala, Firenze.

13. Orafo parigino, *Reliquiario del Libretto* parzialmente chiuso, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

14. Orafo parigino, *Reliquiario del Libretto* chiuso ad astuccio, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

L. Rioust, O.V. Karaskova, *Les Grandes Chroniques de France. Un manuscrit royal du temps de Charles VI*, in «Art de l'enluminure», 52, marzo-maggio 2015, pp. 2-23; *Les Grandes Chroniques de France*, Éditions Faton, Dijon 2015; M. Peyrafort-Huin, *Une reine en sa bibliothèque: Jeanne de Bourbon et ses livres*, in «Bulletin du bibliophile», 1, 2017, pp. 43-66.

⁴ Su questa iconografia e la sua diffusione vedi il bell'articolo di G. Dalli Regoli, *La Vacchetta pisana della Pia casa della Misericordia*, in «Critica d'Arte», 114, 1970, pp. 41-71.

⁵ D. Gaborit-Chopin, «Tableau-reliquaire» emailé: *Sainte Catherine d'Alexandrie*, in Baron, *Les Fastes du Gothique* cit., p. 266, n. 215. Oltre al trono dove è seduta la santa, provvista di ruota e palma del martirio, confermerebbe questa datazione l'aspetto delle foglie di quercia (?) delle cornici, molto simili a quelle, interrotte da perle, presenti sopra e sotto il nodo nello scettro di Carlo V, datato 1378 e consegnato all'abbazia di Saint-Denis il 7 maggio 1380. Secondo Camille Enlart, in «Bibliothèque de l'École des chartes», 79, 1918, pp. 469-471, in part. p. 470, la Trinità siede «sur un trône qui rappelle ceux que peignait Beauneveu».

⁶ I. Villela-Petit, *Le Gothique international. L'art en France au temps de Charles VI*, Éditions Hazan, Paris 2004, pp. 18-19; E. Antoine, *Tableaux reliquaires de sainte Catherine et de sainte Geneviève*, in Taburet-Delahaye, *Paris 1400* cit., pp. 60-61, n. 21.

⁷ M. Thomas, in F. Avril, *La librairie de Charles V*, F. Avril, J. Lafaurie, a cura di, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque nationale, ottobre-novembre 1968), Paris 1968, p. 42, n. 101, identificazione accolta da Danielle Gaborit-Chopin in Baron, *Les Fastes du Gothique* cit., 1981, p. 261.

⁸ M.-P. Laffitte, *Évangiles de la Sainte-Chapelle dits «l'Apocalypse»*, in J. Durand, M.-P. Laffitte, a cura di, *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 31 maggio – 27 agosto 2001), RMN, Paris 2001, p. 215, n. 59. Danielle Gaborit-Chopin (*ibi*, p. 262), segnala che i gigli entro losanghe sono identici a quelli stesi sulla legatura dello stesso manoscritto, offerto da Carlo V alla Sainte-Chapelle nel 1379.

⁹ G. Brunetti, in L. Becherucci, G. Brunetti, a cura di, *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, Electa, Milano 1970, vol. II, pp. 250-253, n. 21.

¹⁰ P. Torriti, *Reliquiario del Libretto*, in Innocenti, *Ori, argenti, gemme* cit., pp. 116-120.

¹¹ C. Sterling, *Tenture de l'Apocalypse* in Sterling, *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500* cit., pp. 193-202, n. 32; F. Joubert, *Deux fragments de tentures de l'Apocalypse*, in Taburet-Delahaye, *Paris 1400* cit., pp. 48-49, n. 9, dove l'opera è datata «Paris, fin du XIV^e siècle»; J. Cailleteau, F. Muel, a cura di, *Apocalypse: la tenture de Louis d'Anjou*, Éditions du Patrimoine, Paris 2015.

¹² Conservata oggi nel Museo Meermann-Westreenianum dell'Aia con la segnatura ms. 10, B 23, c. 2. In proposito vedi F. Avril, *Bible historique de Jean de Vaudetar*, in Baron,

Les Fastes du Gothique cit., pp. 331-332, n. 285; C. Sterling, *Bible historique de Jean de Vaudetar*, in Id., *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500* cit., pp. 187-192, n. 31.

¹³ F. Avril, *Bible de Jean de Sy*, in Baron, *Les Fastes du Gothique* cit., pp. 325-326; C. Sterling, *Bible de Jean de Sy*, in Id., *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500* cit., pp. 174-179, n. 28.

¹⁴ Vedi *supra* nota 2. François Avril individua nell'impresa, voluta espressamente da Carlo V, la presenza di almeno cinque miniatori, tutti di alto se non di altissimo livello: vedi Avril, *La librairie de Charles V* cit., pp. 112-114, n. 195. Personalmente ho ricondotto l'aggiunta dei due frontespizi all'occasione della venuta dell'imperatore Carlo IV a Parigi nel 1378: vedi *supra* nota 1, in corso di stampa.

¹⁵ D. Gaborit-Chopin, *L'inventaire du trésor du dauphin futur Charles V fait en l'année 1363. Les débuts d'un grand collectionneur*, Daupeley-Gouverneur, Nogent-le Roi 1996.

¹⁶ Innocenti, *Ori, argenti, gemme* cit., p. 120.

¹⁷ G. Poggi, *Il Reliquiario "del Libretto" nel Battistero fiorentino*, in «Rivista d'Arte», 3, 1916, pp. 238-249.

¹⁸ M. Thomas, in Avril, *La Librairie de Charles V* cit., p. 42, n. 101.

¹⁹ Torriti, *Reliquiario del Libretto* cit., p. 116.

²⁰ L. Montalbano, *Il restauro delle miniature*, in Innocenti, *Ori, argenti, gemme* cit., pp. 122-123.

²¹ É. Kovács, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*, Éditions Faton, Dijon 2004, pp. 174-179.

²² La rilettura del documento originario non sembra però confermare questa ipotesi, poiché le reliquie erano distribuite fra i due oggetti (L. Delisle, *Mandements et actes divers de Charles V, 1364-1380, recueillis dans les collections de la Bibliothèque nationale*, Paris 1874, p. 795, n. 1602: «Charles V ordonne de faire payer 116 francs d'or à "nostre orfèvre et varlet de chambre Jehan du Vivier, pour deux reliquaires d'or garniz de cristaulz et de quatre grosses perles, c'est assavoir l'un pour mettre une pièce du fust de la vraye croix, et l'autre pour mettre autres reliques, lesquies reliquaires nous avons [...] donnez à nostre très chier oncle l'empereur de Rome"»).
²³ Kovács, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois* cit., p. 177.

²⁴ R. Gallo, *Il tesoro di San Marco e la sua storia*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma 1967; H.R. Hahnloser, a cura di, *Il tesoro di San Marco, II. Il Tesoro e il Museo*, Sansoni, Firenze 1971, pp. 173-174, n. 170; B. Jestaz, *Le Reliquaire de Charles V perdu par Charles VIII à Fornoue*, in «Bulletin Monumental», 147, 1989, pp. 7-10. Quest'ultimo studioso, basandosi sul decoro araldico presente sul coperchio, costituito da delfini circondati da racemi, data l'opera fra l'incoronazione di Carlo V e la nascita del futuro Carlo VI, ossia fra il 1364 e il 1368; considerando un oggetto gemello – benché dovesse chiudersi attraverso un meccanismo di

scorrimento – riconduce il *Reliquiario del Libretto* a questo stesso periodo. L'opera del Tesoro di San Marco scompare prima del 1507.

²⁵ M. Tomasi, *Charlemagne et saint Jacques à la cour du roi de France. Sur l'iconographie du sceptre de Charles V*, in N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi, a cura di, *Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano*, Viella, Roma 2007, pp. 151-162.

²⁶ J. Roman, *Inventaires et documents relatifs aux joyaux et tapisseries des princes d'Orléans-Valois 1389-1481*, Paris 1894, p. 163, n. 765: «A lui deux flacons d'or, en façon de coquilles de Saint Jaques, et une anse chacun tenant au corps, de deux serpens volans couronnés; chacun flacon au dessus d'une couronne que tiennent deux ymages assis sur deux orilliers (2) esmailléz de blanc, et en la pânche de chacun un ymage d'anleuvre tenant un bourdon sur une roche argentée et un autre couronné, d'un costé garni en la couronne de petiz balais, et de l'autre part un Charlemaine enlevé, assis sur une terrasse de vert, et un saint Jaques yssant d'une nue, à un rouleau ou est escript Charles, va délivrer Espagne (3), garniz lesdiz deux flacons esdictes couronnes, l'un de vi saphirs de iiii balaiz ei l'autre de vi saphirs, vi balais et de ix petites perles, excepté que en la couronne de l'un fault une troche de iii perles et en l'un des orilliers de l'autre une perle, pesant ensemble xliiii vi^e xv esterl.». In nota: «(1) C'est-à-dire environ 650,000 francs à la puissance actuelle de l'argent; (2) Deux coussins; (3) Cette pièce d'orfèvrerie est la mise en scène d'une légende bien connue, d'après laquelle Charlemagne aurait entrepris la conquête de l'Espagne pour obéir à un ordre de saint Jacques de Compostelle qui lui serait apparu pendant son sommeil (voy. *Les Epopées françaises*, par M. Gautier, t. III, p. 416 et suiv.).».

²⁷ J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V roi de France*, Ministère de l'Instruction Publique, Paris 1879.

²⁸ Ph. Henwood, *Les collections du trésor royal sous le règne de Charles VI (1380-1422)*. L'in-

ventaire de 1400, Éditions du CTHS, Paris 2004, p. 20.

²⁹ H. Moranvillé, *Inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis Ier, duc d'Anjou*, Daupeley-Gouverneur, Paris 1903, p. 589, n. 3574: «Uns très petis tableaux d'or, bienbeaus, de vi petites pieces quarrées tenans ensemble à charnieres, lesquelles se ploient et assemblent toutes l'une sur l'autre comme en fourme d'un livret quarré».

³⁰ Sulla diffusione del termine «email blanc» mi chiedo se esso non possa riferirsi alla prima fase dell'elaborazione dell'opera, quando tutta la superficie veniva coperta da uno strato di smalto bianco prima di procedere alla stesura dei colori e ai molteplici inserimenti nel forno.

³¹ Danielle Gaborit-Chopin (Baron *Les Fastes du Gothique* cit., p. 262) ricorda inoltre che nel 1368 Carlo V aveva prelevato un frammento della *Vera Croce* dalla Sainte-Chapelle di Parigi, per la Sainte-Chapelle di Viviers-en-Brie: C. Billot, *La Sainte-Chapelle du Vivier-en-Brie*, in «Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France», 1990, pp. 106-112, in part. p. 110.

³² Kovács, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois* cit., p. 179, n. 51.

³³ Della corposa bibliografia in proposito, mi limito a citare: J.-M. Matz, *La reine Jeanne I^{re} de Naples, le pape Clément VII et l'adoption de Louis Ier d'Anjou*, in «Schola salernitana», 19, 2014 [2015], pp. 41-58; J.-M. Matz, N.-Y. Tonnerre, *L'Anjou des princes, fin IX^e-fin XV^e siècle*, Picard, Paris 2017.

³⁴ Forse questa stessa fu la funzione del reliquiario analogo donato da Carlo V al fratello duca di Borgogna.

³⁵ Soltanto Mario Scalini avanza l'ipotesi che l'opera sia stata donata da Luigi XII a Piero di Cosimo, quando concesse a quest'ultimo di introdurre nell'arme di famiglia il bisante azzurro caricato di tre gigli d'oro (M. Scalini, *La formazione del tesoro quattrocentesco, la sua dispersione e il ritorno a Firenze dei preziosi medicei*, in C. Acidini Luchinat, a cura di, *Tesori dalle collezioni medicee*, Octavo, Firenze 1997, pp. 29-50).

Summary

The Reliquary of the Libretto preserved in the Museo dell'Opera del Duomo in Florence consists of two elements: the Reliquary in its own right and the little "Temple" that contains it. The first, as indicated by the elegant inscription drawn above one of the gold lame in the verse, is a gift from King Charles V of France to his younger brother Louis of Anjou; the second was commissioned by the Art of Calimala in Florence to contain, protect and enhance it, in view of its destination at the Baptistry of San Giovanni.

The article focuses on the Parisian work, critically analyzing both the goldsmith part, and the two miniatures with the Crucifixion and the Trinity accompanied by portraits of the recipients, covering the recto and the verse of the upper lame.

For the first, it identifies links with works such as the Reliquary of St. Catherine of Victoria and Albert Museum in London; for the second, with some miniatures belonging to the Great Chronicles of France by Charles V, ms Fr. 2813 of the BnF.

It further highlights how the Reliquaries commissioned by Charles V and similar to that of the Libretto were three: the one preserved today in Florence, a second donated to the Duke of

Burgundy and lost by Charles the Bold in the Battle of Grandson against the Swiss, a third preserved among himself and confiscated in the Battle of Fornovo against Charles VIII by the Venetians: these latter kept it until the sixteenth century in the Treasury of St. Mark's Basilica.

It then identifies at the moment when Louis of Angiò was adopted by the Queen of Naples Giovanna, becoming his heir, the probable occasion for which the french king could have given his brother such a prestigious gift. This was done in 1380, shortly before the death of Charles V on 16 September of the same year.

The presence on Neapolitan soil of relics taken from the Holy Chapel of the Royal Palace and the Abbey of Saint-Denis, could have witnessed the close relationship with the French monarchy and further affirmed the power of the latter in the European political chessboard.

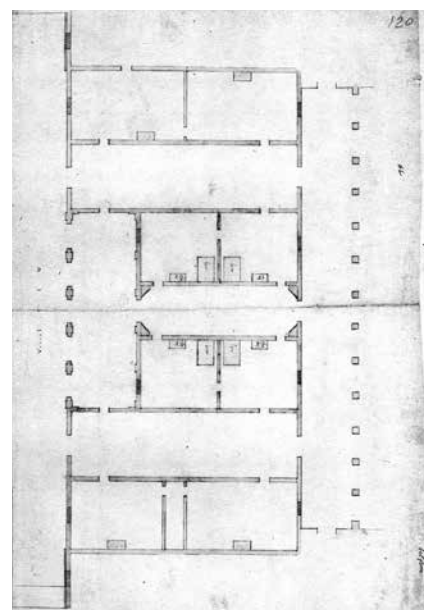
La decorazione trecentesca a carattere venatorio della loggia della delizia di Belfiore e gli albori del tardogotico estense*

Chiara Guerzi

Il presente lavoro è focalizzato sulla decorazione pittorica del portico d'ingresso dell'obliata villa estense di Belfiore, che vedeva protagonista il marchese Alberto V d'Este (1388-1393); ciclo che apre a un nuovo capitolo della decorazione a carattere profano in città, nuovo rispetto a quello, per così dire, decorativo o araldico-allegorico di pieno Trecento incarnato al sommo dagli affreschi visibili in quella che fu la sontuosa residenza della nobile famiglia Dal Sale (meglio nota come Casa Minerbi), nella contrada di Santa Maria di Bocche.¹ Malgrado i non pochi studi recenti e chiarificanti sulle delizie estensi,² quindi sul palazzo di Belfiore in particolare,³ vale la pena ribadire che le vicende iniziali di questo determinante cantiere della Ferrara estense rimangono misteriose e la stessa data di avvio dei lavori edili (tra il 1391 e il 1392) viene per acquisizione di dati riportati in seno all'erudizione locale.⁴ Alla pari di Schifanoia, innalzata nel 1385 entro le mura nel cosiddetto Borgo di Sotto dallo stesso marchese,⁵ Belfiore andava a incidere su un'area periferica della città, una zona prativa nell'appartato borgo di San Leonardo, sita a nord rispetto a Castelvecchio. Il progetto del palazzo – già in parte demolito nel 1634⁶ ma in rovina sin dai tempi della Devoluzione – si deve forse all'ingegnere di corte Bartolino di Giovanni da Novara, che le fonti restituiscono operativo per gli Este dal 1368 sino alla morte, e al quale si deve dal 1385 l'edificazione del Castello Estense;⁷ la fabbrica la si ipotizza con una fisionomia edile non molto differente da quella del primo nucleo di Schifanoia,⁸ ossia un parallelepipedo dall'andamento orizzontale forse coronato da merlatura perimetrale e preceduto da una loggia di pari estensione, posta non già quindi sul giardino retrostante (nord) come appunto si ebbe a Schifanoia. Una fisionomia che sembra non contrastare con la planimetria, relativa al solo piano terra, contenuta nell'*Album Borromeo*, che, per quanto posteriore come realizzazione, viene ritenuta attendibile ai fini della comprensione di tale parte della fabbrica⁹ (fig. 1).

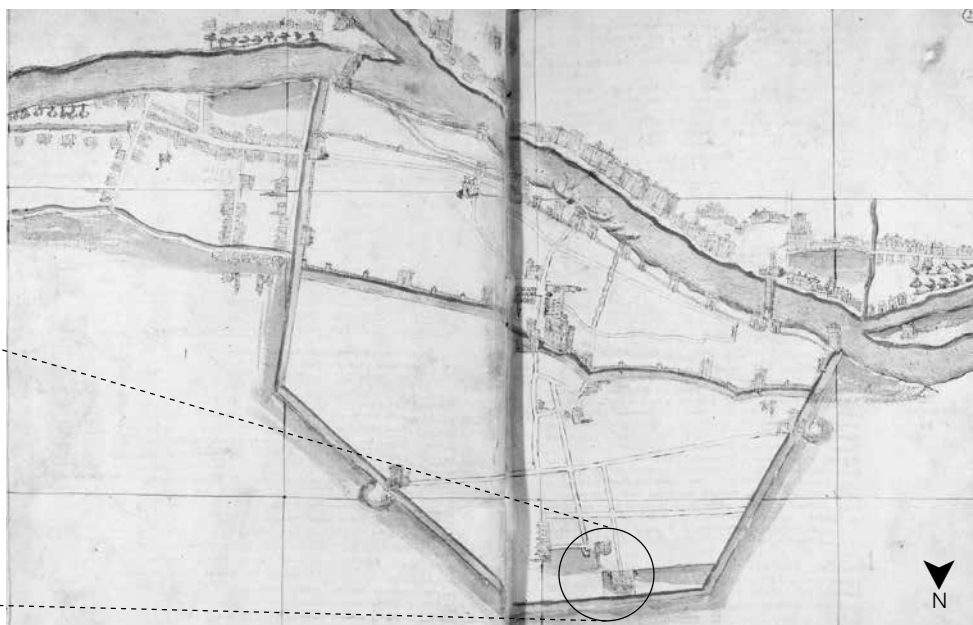
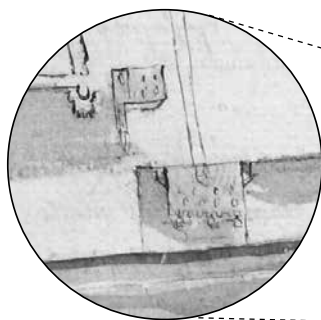
Accluso infatti alla città ai tempi dell'Addizione Erculea e divenuto quindi villa urbana, il complesso di Belfiore è indubbiamente la fabbrica «più magnifica, e più celebrata»¹⁰ tra le cosiddette delizie, non ultimo per il connubio con lo spazio verde circostante. Di recente è stato anche rilevato come tali caratteristiche possano far pensare, piuttosto che a una villa di campagna, al genere edilizio dell'*ortum suburbanum* di cui tratterà in seguito Alberti.¹¹ Da parte dei signori di Ferrara con l'edificazione di questa delizia, avamposto per la caccia e luogo di rappresentanza per eccellenza, che non a caso farà da cornice a molti degli eventi di casa d'Este,¹² si avvia un programma di *restyling* urbanistico-paesaggistico della città dalla valenza altamente simbolica e ideologica, con il quale la corte si autorappresenta nella realtà contemporanea. Belfiore si trovava collegata all'antica residenza della famiglia – Castelvecchio – dal rettilineo della via di Belfiore, secondo quanto trasposto dalla pianta di Pellegrino Prisciani (1494-1495; fig. 2), che mostra il complesso accluso al perimetro urbano dalla cinta muraria dell'Addizione¹³ con l'attigua chiesa di Santa Maria degli Angeli; edificata di fronte al palazzo a partire dal 1403 per volere del marchese Nicolò III, quale nuovo mausoleo della dinastia, e consacrata solo nel 1440.¹⁴

Nel 1671 Alberto Penna – pur deprecando l'avvenuta perdita del comples-



1. Giovan Battista Aleotti, *Pianta del piano terra della delizia di Belfiore*, XVI secolo, *Album Borromeo*, carta 120 (da C. Cavigli, a cura di, *Giovan Battista Aleotti architetto. I disegni dell'album Borromeo*, Comune di Argenta, Argenta 1997)

2. Pellegrino Prisciani, *Proportionalibus et commensurata designatio urbis Ferrariae* [...], particolare, *delizia di Belfiore e chiesa di Santa Maria degli Angeli*, in *Historiarum Ferrariae*, liber IV, 1495 circa, ASMo, Manoscritti della Biblioteca, n. 130, cc. 20v-21r.



so – delinea ancora una vivida descrizione di quella propaggine di città nella quale era inserito il palazzo «nel quale, oltre le bellezze della fabbrica si vedevano parimente, Giardini, Vigne, Boschi, Peschiere, Fruttari et altre simili vaghezze con ordine bellissimo disposte»;¹⁵ immagine che rinvia agli ampliamenti subiti dal viridario trecentesco sin dai tempi di Nicolò III¹⁶ e conclusi con l'annessione, avviata dal 1469 e portata a termine nel 1472 al tempo di Ercole, del cosiddetto Barco: operazione lodata da Ludovico Carbone nel suo *De amoenitate, utilitate, magnificentia Herculei Barci* (1474).¹⁷ Tralasciando il noto passo relativo ai lavori patrocinati da Leonello e Borso nel palazzo, il Carbone annota come le gesta venatorie che animavano il portico vedessero il marchese (del quale si rimarca la somiglianza con Ercole I) in procinto di partire per la caccia seguito da fanciulle su carri trionfali:

Is fuit Albertus marchio laetissimae procul dubio et securissimae vitae princeps, ut picta haec porticus aperte demonstrat in qua viva eius apparet effigies, cunctaque illius exercitia describuntur. Aspice ut hiliaris venatum in silvas cum gregibus etiam puellarum, quae in curribus veluti triumphalibus gestantur. Talis prefecto esse debet italorum principem vita, ut cives suos delibutos gaudio reddant, eosque in altissima et iucundissima pace contineant.¹⁸

Passaggio questo che farà ipotizzare ad Alfonso Lazzari¹⁹ un'ispirazione del ciclo di Schifanoia da questo di Belfiore, malgrado il particolare dei carri (su cui ovviamente puntava lo studioso) non abbia trovato riscontro nelle fonti posteriori; a tal proposito vale la pena di ricordare – quantomeno in relazione al discorso che si sta cercando di appuntare in questa sede – come le pratiche venatorie potessero prevedere anche la presenza di carri coperti di foglie, sui quali stavano mimetizzati gli arcieri, al fine di sorprendere la selvaggina.²⁰

In particolare a tale dettaglio non si fa cenno nella vivida descrizione che del ciclo rende l'umanista bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti nel suo *De triumphis religionis* (1497),²¹ del quale sono noti il rigore descrittivo, profuso nella restituzione di dati e materiali tecnici, così come l'oggettività dei resoconti.²² Stando a tale descrizione si giungeva al palazzo dopo aver attraversato un grande cortile circondato da un muro con merlatura continua decorata con insegne e divise di Ercole; mentre la loggia di facciata (est) emergeva su sedici colonne in laterizio ma intonacate a imitazione del marmo.²³ La discrepanza tra le sedici colonne rilevate da Sabadino e i quattordici sostegni restituiti dal più tardo disegno dell'*Album Borromeo* (fig. 1) potrebbe

essere spiegata ponderando nel conteggio i due sostegni laterali addossati al muro, forse semicolonne, sulle quali dovevano impostarsi le campate terminali della loggia; questa recava una copertura lignea piana decorata con righe colorate, forse dal valore araldico (bianco, rosso e verde), su fondo bianco, («tabule bianche ornate gentilmente de righe pincte»), secondo una prassi decorativa anomala. Sulla continuità della parete di fondo – vero fulcro di tale corpo architettonico – muoveva il ciclo narrativo suddiviso in tre riquadri principali²⁴ (enucleati, senza possibilità di fraintendimenti, dal racconto dell'Ariente), aventi come protagonista il marchese Alberto V e incentrati sul tema della caccia qual era intesa nel novero della società di corte del basso Medioevo; ossia come una festa mondana e un momento solo apparentemente ludico in quanto strumento politico di ostentazione della regalità (forse non già più, visti i tempi, attività di preparazione alla guerra).²⁵ In una parte di queste pitture viene ritratta infatti la cosiddetta caccia grossa, al cervo e al cinghiale, praticata a cavallo con le mute dei cani e con l'arco. La *vénèrie* del cervo, ben conosciuta anche in ambito padano,²⁶ era appannaggio, ancorché non esclusivo, dell'aristocrazia, vista la forte carica simbolica sottesa all'animale, cui corrispose la messa a punto di un cerimoniale estremamente definito e complesso, con apice presso le corti francese e sabauda. Non è un caso che la maggior parte dei cicli pittorici dedicati alla 'venagione' – in particolare quelli superstiti nelle zone oggi comprese tra Trentino Alto-Adige, Piemonte e soprattutto Lombardia (cui peraltro si demanda ruolo cardine nel rinnovamento della cosiddetta pittura di palazzo nel corso del Trecento)²⁷ – incentrino le imprese venatorie dei prodi cacciatori attorno alla caccia al cervo, non diversamente da quanto messo in opera attorno al 1342-1343 nella camera della Guardaroba del Palazzo dei Papi di Avignone ad opera di una bottega di origine italiana operativa per volere di Clemente VI (1342-1352), cui come noto si deve una delle fasi più alte del mecenatismo papale avignonese (fig. 3).

A tale ciclo, che incarnerebbe l'adesione incondizionata all'idea petrarchesca di natura e civiltà, perciò di una vita silvestre in perfetta armonia col flusso naturale in voga presso la corte pontificia, secondo quanto definito in sede critica, si assegna un ruolo cardine nella determinazione dei «dati più apparenti per tipizzare l'immagine di una nuova *ars venandi*»²⁸ e per la diffusione, nelle corti europee della seconda metà del Trecento, del gusto per soggetti ambientati *en plein air*, della pesca e della caccia. Soggetti, quindi, eminentemente profani le cui radici risiederebbero nelle scelte decorative dei cicli già nelle dimore signorili del nord Europa della fine del XIII secolo e da quelli delle livree cardinalizie provenzali del primo Trecento, dove oltre ai più consueti temi araldici e a soggetto mostruoso-teratologico spiccavano fregi con scene cortesi e di arte venatoria; si pensi per esempio ai frammenti del ciclo già nel palazzo papale di Sorgues (Avignone, Musée du Petit Palais), databile al settimo decennio del Trecento, ma anche alla camera dipinta attorno al 1342 dal pittore Jean de Grandson nel castello di Chillon del conte di Savoia.²⁹ Al clima internazionale della curia provenzale del XIV secolo, frequentata appunto da sovrani e delegazioni che vi si recavano in missione,³⁰ si riconosce un ruolo preminente nella diffusione di un gusto decorativo eminentemente secolare. Proscenio questo nel quale dovrà essere inserita di diritto la corte ferrarese e del quale il ciclo di Belfiore diventa spia inequivocabile, soprattutto se si pensa ai contatti dell'ambiente estense con il mondo della curia oltralpina sin dai tempi di Aldobrandino III. È poi noto come Nicolò II, fratello di Alberto, si rechi ad Avignone nel 1366 (19 maggio), assieme ad altri principi italiani per organizzare la lega contro Bernabò Visconti; e alla sua capacità diplomatica viene riconosciuto un concorso nel rientro di Urbano V a Roma.³¹ Forse più determinante ai fini del presente discorso è il fatto che, nell'occasione, la comitiva alloggerà proprio nel Castello di Sorgues, residenza deputata ai ricevimenti.³² Altri dati indiziari

3. Pittore italiano del 1343, *Scene di caccia al cervo e di pesca*, 1343 circa, Avignone, Palazzo dei Papi, camera della Guardaroba.



vengono poi dalla presenza, attestata tra 1357 e 1378, di presuli francesi in città:³³ dal cistercense Bernard de la Bussière (ossia Bernardo di Duroforte), che arriverà a Ferrara nel 1356 (27 febbraio) e vi rimarrà sino al 1378 avendo come vicario il fratello Raimondo di Duraforte, al canonico Simone Vige, già vicario generale del vescovo Bernardo e, quindi, dal 13 ottobre 1371 al 1374, governatore generale e amministratore della diocesi; fino al più noto Pierre d'Estaing (Petrus de Stagno), ben studiato committente di Nicolò di Giacomo,³⁴ che però, da quanto è dato sapere, agì sempre tramite procuratori senza mai mettere piede in città. Insomma un momento in cui Ferrara, grazie al governo illuminato di Nicolò II e di Alberto V d'Este, non solo è proiettata sullo scacchiere italiano in posizione di assoluto prestigio, ma sta

definendo le basi di un solido potere grazie alle alleanze politiche istituite dal primo, come noto elogiato da Giovanni Conversino per avere trasformato Ferrara «da luogo pantanoso e maleodorante in una delle città più pulite, più salubri, più popolate e più belle»,³⁵ ed è su questa linea di continuità che si porrà il governo dello stesso Alberto, non ultimo con l'edificazione di Belfiore e Schifanoia.

Il ciclo di Belfiore si pone quindi, per contenuti iconografici, su una linea di sviluppo che lega la «salla grande dele caze» del Castello Visconteo di Pavia (con Gian Galeazzo Visconti a cavallo esattamente come a Ferrara figurava Alberto e dipinta nel corso del nono decennio)³⁶ al ciclo del Castello di Brianza³⁷ (fig. 4), quindi alla Sala del Torneo di Castel Roncolo, dipinta entro il 1395 per volere di Niklaus Vintler³⁸ (fig. 5), per citare i cicli più noti che via via si richiameranno per tentare di capire quello ferrarese. Sono alcune particolarità iconografiche a imporli quale opzione al fine della messa a fuoco di quanto Alberto d'Este volle venisse realizzato nella sua dimora, perché, appunto, i cicli dedicati alla caccia non sono certo sporadici nel contesto della decorazione delle dimore nobiliari tra Tre e Quattrocento; incidenza che, si ricorda, sembrerebbe andare di pari passo con il fenomeno che vede le riserve di caccia esasperare «la loro valenza di prolungamenti della corte»,³⁹ e Belfiore parrebbe rientrare di diritto in questo contesto stando a quanto comunica la memoria del ciclo della loggia,⁴⁰ ma soprattutto l'uso che la famiglia ne fece sin dall'origine. L'aumento dei parchi signorili con funzione venatoria era andato sempre più diffondendosi a livello europeo sin dal XIII secolo, di pari passo con l'assecondarsi di ideali che vedevano la caccia quale *modus vivendi* per eccellenza appannaggio del ceto aristocratico, in particolare la falconeria (ben noti sono i casi di Federico II ma anche di Edoardo I, le cui lettere scritte tra il 1302 e il 1305 «about the royal hawks and problems of venarie»),⁴¹ che a Ferrara sarà prediletta da Nicolò III.⁴²

Tant'è che, in questo lungo porticato d'ingresso, la «loza» appunto, dove gli episodi si susseguivano senza soluzione di continuità, si trova la messa in opera dei tre momenti salienti propri dei cicli a carattere venatorio-cortese, dei quali peraltro il citato testo di Sabadino definisce successione temporale e coordinazione iconografica: dalla battuta di caccia *in fieri* («se li vede effigiata la memoria») al momento del convitto post battuta («finita la venatione»), sino all'illustrazione delle attività ludiche susseguenti quest'ultimo



4. Pittore lombardo della fine del Trecento, *Scena venatoria con dame*, particolare, Castello di Brianza, ex Palazzo Porro, Sala delle Cacce.



5. Pittore atesino della metà degli anni Novanta del Trecento, *Caccia al cervo*, particolare, Bolzano, Castel Roncolo, Sala del Torneo.

(«mangiato che hano»). Solo i primi due episodi possono dirsi tangenti con le situazioni proprie dei manuali cinegetici, primo tra tutti *Le livre de la chasse* di Gaston de Fébus (1331-1391). Composto tra il 1387-1388 e diffusissimo nel contesto aristocratico oltralpino, e non solo,⁴³ tale testo, sul quale avevo già richiamato l'attenzione per la comprensione del ciclo ferrarese,⁴⁴ ha nel codice (Ms. Fr. 616) della Bibliothèque Nationale de France di Parigi l'esemplare *princeps* per sontuosità dell'apparato illustrativo (figg. 6, 9).⁴⁵ Nel primo riquadro, stando al racconto di Sabadino,

se li vede effigiata la illustre memoria del prelibato principe Alberto Estense con molti gentilhomini e dame a cavallo, ad venatione con pardi e veltri a lepore, a caprioli, a cervi et ad ursi, dove se li vede la fiera preda deli caciati animali et le saete uscite deli suriani archi tirati dale mane dele dame con degni e forti acti. Che se li vede due dame tirante fuori della valle uno cervo per le corna per governarlo in la loro cymba.⁴⁶

La compagnia degli invitati alla battuta, uomini e donne con innanzi il marchese, figurava nel pieno dell'incursione venatoria, attornata dagli animali deputati alla caccia – pardi e veltri – e dalla molteplicità delle prede incalzate: lepri, caprioli, cervi, orsi. Le dame della compagnia brandivano «archi suriani» (archi da trarre di tipo siriano)⁴⁷ con atti alteri ed energici, dando origine a un copioso saettare di dardi, mentre altre due dame, in un episodio liminare, erano occupate a tirare fuori dalla valle un cervo, afferrato per le corna, per condurlo nella loro imbarcazione («cymba»). Brano, quest'ultimo, enigmatico per il quale si potrebbe azzardare sia l'ipotesi di una connessione con la specificità della caccia al cervo, che in alcuni frangenti vedeva l'animale spinto verso un corso d'acqua in modo da renderlo bersaglio sicuro di un secondo gruppo di cacciatori stanti sulla riva opposta, così come mostrato, per esempio, nelle opere di Lucas Cranach il Vecchio;⁴⁸ ma anche quella di una possibile trasposizione di un episodio mitologico connesso, magari, alle gesta di Diana. A tale altezza cronologica, infatti, non è difficile reperire la dea raffigurata nel pieno dell'azione venatoria, abbigliata come una dama del tempo, per esempio sulla miniatura (f. 30v) del codice parigino dell'*Épître d'Othéa* di Christine de Pizan (fig. 7). In questa una vigorosa Diana, con lunghi e scarmigliati capelli biondi e abito rosa-ciclamino, figura nell'atto di scoccare una freccia verso un cervo che inutilmente cerca scampo nella boscaglia,⁴⁹ mentre una delle ancelle del seguito suona il corno per aizzare la muta all'inseguimento, secondo l'iconografia tipica della caccia al grande mammifero quale si rinviene nelle illustrazioni a corredo dei trattati di caccia coevi. Non diversamente nella parete meridionale della Sala delle Cacce del Castello di Brianza, sempre in Lombardia, troviamo una dama nell'atto di scagliare il dardo contro una preda (ora illeggibile), che contestualmente viene braccata da due dei levrieri della muta, mentre una compagna a braccia conserte la osserva standole alle spalle;⁵⁰ sulla parete orientale, all'interno di una radura costellata da alberetti, altri tre cani infieriscono su un placido capriolo, mentre, discosto, un quarto segugio figura placidamente intento a fregarsi. Certo è che la presenza delle dame alla battuta di caccia permette un'interpretazione del fatto venatorio in senso allegorico, così come suggerito per il ciclo di Castel Roncolo⁵¹ (fig. 5) in virtù della presenza della coppia a cavallo, che favorisce una lettura in relazione alla caccia d'amore: tema dalla lunga e ben assestata tradizione letteraria.⁵² Al di là della cronologia seriore propria dell'esempio di Cranach, e in fondo pure di quello tratto dal codice della Pizan di Parigi, evidentemente dettati dalla difficoltà di trovare confronti anteriori, sono altri i particolari che impongono di leggere il ciclo di Belfiore in linea con le imprese decorative tardogotiche dell'Italia settentrionale, basti il riferimento ai «pardi», quindi alle pratiche venatorie mediante animali selvatici, come il ghepardo;⁵³ pratiche – ma sarebbe meglio dire vera e propria moda – che vanno di pari passo con la gestione nelle



6. Bottega del Maître de Bedford, *Caccia al cervo*, 1400 circa, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Gaston Phébus, *Le Livre de la chasse*, Fr. 616, c. 68r.

7. Bottega del Maître de l'Épître d'Othéa, *La caccia al cervo di Diana e compagne*, 1407-1409 circa, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, *Épître d'Othéa*, Fr. 606, f. 30r.

tenute nobiliari del tempo di recinti destinati al ricovero di questi animali rari, oltretutto di canili per il rifugio dei veltri del signore, come noto detenuti in numeri ingentissimi e oggetto quasi di venerazione. Una voga questa che aveva visto lo zoo e il recinto per leoni del palazzo di Avignone fare da apripista verso quella che sarebbe diventata una presenza diffusa nei giardini nobiliari europei, primo tra tutti quello del castello dei Visconti a Pavia.⁵⁴ Di queste prassi illustra la miniatura (5v) del cosiddetto *Mandeville* di Londra⁵⁵ (fig. 8), testo la cui circolazione in ambito europeo si concretizzò tra sesto e settimo decennio del Trecento; ivi viene raffigurato il momento in cui, sull'isola di Cipro, la comitiva venatoria a cavallo è lanciata all'inseguimento di una coppia di cervi che invano cerca scampo nella boscaglia, mentre due «papioni»⁵⁶ atterrano il maschio azzannandolo al dorso. Ma a tal proposito vale la pena di ricordare che Nicolò III, nel corso del viaggio di ritorno dal pellegrinaggio del 1413 al Santo Sepolcro, si fermerà diversi giorni sull'isola di Cipro,⁵⁷ dove appunto – in un susseguirsi di banchetti, giostre, giochi e omaggi cortesi nelle varie residenze dei notabili del luogo – l'ultimo giorno lo si rievoca impegnato «per campagna per provare il liopardo et levrieri e, ritrovando più lepore, ni pigliassero circa otto».⁵⁸

Venendo al riquadro susseguente, il secondo appunto, Sabadino lo descrive incentrato sulla consumazione di un banchetto all'aperto, destinato dal marchese Alberto agli illustri partecipanti alla caccia:

finita la venatione se vedono poi, posti in uno fiorito prato, le mense parate et intorno a quelle li scombenti [57v] sopra l'herba, con li servitori genuflessi per comodo servire, che saporoso invito duona la pictura a chi vede li discombenti mangiare, existendo da uno canto in sedia il principe Alberto vestito di brocato d'oro, havendo in capo una purpurea bireta lunga sino al dorso, ala fogia de quel tempo.⁵⁹

Nel racconto il momento conviviale sembra sancire la chiusura del rito, alla pari di quanto traposto sulla miniatura (5v) del codice londinese, dove nella parte inferiore della pagina viene ritratta la comitiva attorno a una mensa imbandita con gli inservienti affacciati nel servizio. Dal momento in cui la raffigurazione corrispettiva (c. 67; fig. 9) del citato codice parigino del testo di Gaston de Fébus la mensa parrebbe aprire alla battuta di caccia,⁶⁰ possiamo forse supporre, data appunto la centralità dell'episodio nel ciclo ferrarese, che sia intercorsa la perdita della specificità iconografica originaria (per così dire più tecnica) avuta dall'episodio nei trattati venatori, quindi una sua trasposizione in un'ottica cortese e mondana.⁶¹ Di certo, alla pari di quanto si vede sulla miniatura con il banchetto presieduto dal Fébus, l'affresco ferrarese doveva apparire – appunto come sottolinea Sabadino («che saporoso invito duona la pictura a chi vede li discombenti mangiare») – molto invitante e «realistica», come dire un ottimo spaccato della socialità del tempo. Il marchese in posizione preminente (era il solo a stare seduto su una sedia) e i suoi ospiti stavano accomodati attorno a mense imbandite su un parato fiorito, mentre venivano serviti da servi genuflessi. La foggia del vestiario per quanto sontuosa appare all'umanista palesemente demodé («ala fogia de quel tempo»), perché Alberto vestiva abiti di broccato d'oro e aveva un copricapo purpureo («purpurea bireta lunga sino al dorso»), forse un cappuccio dal lungo becchetto: un particolare questo variamente commentato che, più di tutti, porta a escludere una realizzazione del ciclo in un momento successivo rispetto a quello che vide il compiersi del governo dell'estense. Di ciò esplicita la terza porzione dove trovava posto la raffigurazione del dopo colazione, con l'enucleazione di tutte quelle attività ludiche intraprese dall'allegria compagnia nei pressi di una fonte:

mangiato che hano si vedeno ad uno limpido fonte reducti et alcuni pelegriini gioveni e dame danzare al suono de cythare e tibie et al suono de una arpa sonata



8. Maestro dei Viaggi di Mandeville, *La caccia e il banchetto della comitiva venatoria sull'isola di Cipro*, Londra, British Library, Sir John Mandeville, *Voyages d'outre mer*, Add. Ms. 24189, c. 5v.

9. Bottega del Maître de Bedford, *Banchetto venatorio*, 1400 circa, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Gaston Phébus, *Le Livre de la chasse*, Fr. 616, c. 67r.

da una dama, et altre donne e donzelle che tessono girlande de fiori et de herbette per ornarse le bianche trezze. Et ivi presso si è uno fiero leone mordente in la gula uno grande cervo, che cum le artiglie li tiene reversato in terra.

Si dilettavano i nostri, quindi, in danze al suono «di liuti, flauti e arpa»,⁶² così come nella creazione di ghirlande con fiori e fuscilli d'erba con cui le fanciulle si ornavano il capo: attività, idilliaci passatempi quasi di prassi nel contesto della raffigurazione profana, ai quali la nobiltà demandava la propria autorappresentazione. In particolare il motivo delle fanciulle intente a raccogliere fiori per farne serti o mazzolini è un *topos* nei cicli di almanacchi e calendari, esemplificativo delle attività dei mesi di aprile o maggio, si pensi al ciclo di Torre Aquila a Trento, come noto dipinto attorno al 1400 dal presunto Maestro Venceslao, dove le ghirlande floreali servono alle fanciulle per ornare il capo dei giovani compagni nel mese di maggio.⁶³ Allo stesso modo potrà essere evinta la sezione precedente connessa al tema della musica e del ballo. Diversi potrebbero essere gli esempi riferibili: dalla ridda visibile sulla parete sud della Sala del Torneo di Castel Roncolo, alla camera della caccia di Montromio, dove troviamo il particolare della *Dama suonatrice di liuto*, in sintonia, come già notato, con quanto messo in opera nei cicli decorativi viscontei,⁶⁴ fino al ben noto foglio (3v) del *Taccuino* di Bergamo con due dame, una delle quali intenta ad arpeggiare, di mano del de' Grassi.⁶⁵ Poco lontano – ma sempre sulla stessa parete da quanto è dato capire (stando appunto al «et ivi presso») – si andava compiendo la cruenta cattura di un cervo da parte di un leone: motivo dalla ben nota fortuna iconografica, ma che, nel presente contesto, risulta arduo non immaginare senza l'ausilio del disegno, di stesso soggetto, che compare a c. 31r dello stesso *Taccuino*, foglio riferito però alla bottega dell'artista.⁶⁶ Seppur cautamente, si potrebbe aggiungere, che il contrasto tra la brutalità di quest'ultimo brano e la letizia esibita nella scena principale porta a non escludere una sua funzione da *exempla* nel contesto della caccia d'amore, così come, ma meno probabilmente, una connessione con la virtù della Fortezza e/o con qualche soggetto letterario dell'antichità. I dettagli della descrizione non lasciano alcun dubbio circa lo sfarzo cromatico e «il gusto sontuosamente descrittivo del gotico cortese»⁶⁷ che doveva caratterizzare gli affreschi, dispiegati sulla continuità della parete probabilmente senza diaframmi di partizione e sfruttando lo spazio da cima a fondo, ammettendo forse uno zoccolo d'imposta. Ancora meno è dato sapere dello stile e, per quanto stimolante e compatibile con le date del cantiere di Belfiore ai suoi inizi, rimane misteriosa la notizia riferita da Giorgio Vasari, nell'edizione *Torrentiniana* delle *Vite*, di un Pace da Faenza – forse Pace di Ottone da Faenza che nel Quattrocento risulta stabilito in città – «molto pratico e valente pittore, il quale dipinse in Ferrara molte cose et a Belfiore similmente».⁶⁸

In conclusione un ciclo dal carattere eminentemente profano incentrato sul tema della caccia intesa come sontuosa *parade* di corte, mediante la quale veniva proiettata l'eccellenza cinegetica di Alberto V e lo si qualificava nello *status* di signore della città, secondo la ben nota modalità proiettiva associata a tale attività. In linea con gli ideali artistici e i nobili passatempi condivisi dall'aristocrazia europea del Medioevo – come dimostra la presenza di ben noti *topoi* iconografici propri delle *camerae pictae* databili tra l'ultimo decennio del XIV secolo e il primo decennio del seguente – gli affreschi della loggia di Belfiore, poi, forse non secondariamente, «provide a kind of precedent, or prototype, for the lower panels of the Schifanoia frescoes: secular, courtly, elegant, and decorative»; quindi, ancora più esplicitamente, «the same concept of a worldly *magnificentia* which emerges so clearly in the patronage of Borso and Ercole appears here at Belfiore more than half a century earlier».⁶⁹ Certo è che la presenza dell'illustre avo dei signori di Ferrara, con cui veniva sancita la linea dinastica *in fieri* stante la successione

di Nicolò III, deve essere stata determinante per la sopravvivenza del ciclo, che venne preservato da ognuno dei successori di Alberto come una sorta di *vademecum* della giusta linea dinastica della famiglia; non diversamente, si potrebbe aggiungere, da quanto accaduto nella Sala Grande della Caccia nel Castello Visconteo di Pavia, dove, appunto, la raffigurazione di Gian Galeazzo Visconti a cavallo venne serbata dai rifacimenti che in seguito interessarono il piano nobile del palazzo.⁷⁰ In sede critica la circostanza della lunga sopravvivenza del ciclo di Belfiore ha creato perplessità. Si è propeso per una sua realizzazione tarda da scalarsi ai tempi di Ercole e dettata da motivazioni di apparato e continuità dinastica,⁷¹ così come per un risarcimento/ridipintura del ciclo trecentesco nel corso del regno di quest'ultimo e nel contesto di lavori di abbellimento degli ambienti del pianoterra, alla pari descritti da Sabadino.⁷² Certo è che la valenza proiettiva – politica e sociale – del ciclo per la casa d'Este, su cui per primo ha attirato l'attenzione Werner L Gundersheimer,⁷³ appare indiscutibile e, di certo, dovette rivelarsi determinante ai fini della sopravvivenza dell'insieme, le cui caratteristiche di contenuto sin qui discusse continuano a sembrare pertinenti con l'ipotesi di una realizzazione entro il 1393 (data di morte del marchese) o, al limite (ma meno probabilmente), da scalarsi negli anni immediatamente susseguenti, allorquando era operativo il Consiglio di Reggenza (istituito dallo stesso marchese per affiancare il minorenne Nicolò nel governo della città);⁷⁴ è plausibile infatti che tale organo di governo potesse mandare avanti opere già iniziate.

In definitiva, il ciclo commissionato da Alberto, con la sua contiguità con le idee e con i valori condivisi dell'aristocrazia europea del momento, tra le cui fila si era andata propagando quell'idea del mondo naturale forgiata nel contesto avignone di quegli anni Quaranta del Trecento, sembrerebbe mostrare un contesto di corte allineato con quanto propalato nelle coeve *camerae pictae* a soggetto venatorio del nord Italia, ove appunto la *venarie* e i suoi valori divengono l'*habitus* denotativo per eccellenza del gruppo sociale dominante; ma soprattutto esso parrebbe porsi come una specie di *startup* di un sistema decorativo dal carattere assolutamente profano, che troverà giusta chiosa e nei cicli tardo trecenteschi di Palazzo Schifanoia e in quelli, leggermente più inoltrati, di Palazzo del Paradiso.⁷⁵ Insomma pitture senza le quali sarebbe forse più difficile giustificare l'*en plein air* di quelle che ancora si vedono nella Sala dei Falconi al piano nobile di quest'ultimo palazzo, dove i fatti venatori, questa volta per volere di Nicolò III, declinano tra primo e secondo decennio del Quattrocento nella storia della falconeria occidentale, che vede l'uccello da preda quale simbolo di assoluta nobiltà. Ma questo sarà appunto un altro capitolo.

Note

* Diverse riflessioni, avviate nel contesto delle ricerche di dottorato, sono state riprese nell'ambito del convegno di studi umanistici (Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, 26 maggio 2017) curato da L. Scanu – *Inclusioni culturali. L'Italia e le culture del Mediterraneo* – con il titolo *Tra Parigi, Avignone e Ferrara: svaghi di corte nella decorazione più antica della delizia di Belfiore*. Non è stato possibile consegnare la versione definitiva del testo per gli atti nel frattempo pubblicati; ciò che qui si licenzia è frutto di una rielaborazione ulteriore, ma soprattutto è solo una parte di ricerche più compiute cui si darà seguito. Ricerche che, in tutti i casi, hanno

una tappa ulteriore nel contributo citato a nota 12 (cfr. *infra*). Mi sia concesso ringraziare alcuni colleghi che a vario titolo hanno contribuito al presente lavoro: Igor Bianco, Andrei Bliznikov, Mirna Bonazza, Costanza Cavicchi, Franco Cazzola, Roberta Delmoro, Florian Hofer, Corinna Mezzetti, Mara Nerbano.

¹ Non sono gli unici lacerti araldico-allegorici che si conservano in città, ma di certo per estensione tale decorazione si configura come un *unicum* a livello nazionale. Il restauro degli anni Novanta ha messo in luce porzioni inedite di decorazioni, al di là delle più note stanze degli Stemmi e dei Vizi e

delle Virtù, secondo quanto rilevato dalle ricerche di laurea di Luisa Marocchi e Francesca Pozzi, che ringrazio per avermi fatto consultare il loro lavoro inedito. Queste ricerche sembrano confermare una datazione dei cicli al settimo decennio del XIV secolo e, forse, anche una loro giusta connessione con il problema critico di Stefano da Ferrara secondo quanto suggerito dagli studi di Miklós Boskovits (*Per Stefano da Ferrara pittore trecentesco*, in P. Rosenberg, a cura di, *Hommage a Michel Laclotte. Études sur la peinture du moyen Âge et de la Renaissance*, Electa, Milano-Parigi 1994, pp. 56-67), seguiti anche da chi scrive nel corso della stesura della tesi di specializzazione: *Problemi di pittura ferrarese del secondo Trecento*, Università degli Studi di Udine, relatore A. De Marchi, a.a. 2007-2008, pp. 30-36. Per completezza si segnala che gli affreschi del 'palazzetto borghese' di Ferrara vengono citati in: V. Baradel, *A fianco di Luigi il Grande d'Ungheria: la celebrazione del potere e delle alleanze politiche nel castello Carrarese*, in G. Valenzano, a cura di, *Un Castello per la signoria Carrarese, un castello per la città*, Padova University Press, Padova 2019, p. 71.

² M. Folin, *Le residenze di corte e il sistema delle delizie fra Medioevo ed Età Moderna*, in F. Ceccarelli, M. Folin, a cura di, *Delizie estensi. Architettura di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, L.S. Olschki, Firenze 2009, pp. 79-135; M.T. Sambin De Norcen, *Le ville di Leonello d'Este. Ferrara e le sue campagne agli albori dell'età moderna*, Marsilio, Venezia 2012.

³ M.T. Sambin De Norcen, *Belfiore da villa extra moenia a lacuna urbana*, in R. Dalla Negra, A. Ippoliti, a cura di, *Le lacune urbane. Giornate di studio tra Ferrara e Pescara*, atti del convegno (Ferrara, Università, 2014), Arbor Sapientiae, Roma 2017, pp. 139-152. Io stessa mi sono occupata della decorazione pittorica della loggia (C. Guerzi, *Pittori e cantieri della Ferrara tardogotica, da Alberto (1388-1393) a Nicolò III d'Este (1393-1441)*, 2 voll., tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, relatore A. De Marchi, a.a. 2007-2008, vol. I, pp. 279-284; vol. II, fig. VII, 9-16, in part. pp. 283-284; vol. II, fig. VII, 9-11) facendo leva sui fatti avignonesi, secondo la linea di ricerca qui approfondita.

⁴ Sambin De Norcen, *Le ville di Leonello d'Este* cit., p. 118 e nota 146, in part. M. Guarini, *Compendio Historico dell'origine, accrescimento e prerogative delle Chiese e Luoghi Pii della Città, e Diocesi di Ferrara [...]*, Ferrara 1621, p. 120 (riporta 1391); G.A. Scalabrini, *Memorie storiche delle Chiese di Ferrara e de' suoi borghi*, Ferrara 1773, p. 113 (riporta 1392); A. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, Ferrara 1850, vol. III, p. 387 (riporta 1392).

⁵ Sulla delizia di Alberto cfr. C. Di Francesco, *Schifanoia. Delizia, 'Fabbrica', Palazzo, Museo*, in S. Settis, W. Cupperi, a cura di, *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, Panini, Modena 2007, pp. 51-58.

⁶ Scalabrini, *Memorie storiche delle Chiese di Ferrara e de' suoi borghi* cit., p. 121; come specificato da Cazzola, *L'orto di Belfiore, la villa,*

il barco: una campagna per diletto, in A. Motto-la Molfino, M. Natale, a cura di, *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre – 1 dicembre 1991), 2 voll., Franco Cosimo Panini, Milano 1991, vol. II (saggi), p. 203 – con la Devoluzione tutto il complesso passa in mano a privati; si tentò addirittura di impiantarvi una conceria.

⁷ Come asserisce Frizzi (*Memorie per la storia di Ferrara* cit., vol. III, p. 387). La notizia la si trova avallata in: M. Montanari, *Bartolino da Novara*, in «Arte Lombarda», 92/93 (1-2), 1990, p. 24. L'ingegnere dal 1368 risulta al servizio di Nicolò II e in seguito attivo per il fratello Alberto, quindi, sino alla morte (Ferrara, tra il 1406 e il 1410), del figlio di quest'ultimo, Nicolò III. Nel 1368 viene autorizzato da Nicolò II a recarsi presso la corte di Mantova: S. L'Occaso, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, G. Arcari Ed., Mantova 2005, p. 14; 63-65 e sub indice.

⁸ Sull'edificio del Trecento rimane fondamentale – purché integrato con la bibliografia più recente (cfr. *supra* nota 5) – lo studio di S. Ghironi, F. Baroni, *Note storiche su palazzo Schifanoia*, in «Atti e Memorie. Deputazione ferrarese di storia patria», (terza serie) XXI, 1975, pp. 97-109; la ricostruzione avallata da quest'ultimo lavoro viene ripresa in: Folin, *Le residenze di corte e il sistema delle delizie fra Medioevo ed Età Moderna* cit., p. 92, fig. 4.

⁹ C. Cavicchi, *Giovan Battista Aleotti e l'architettura disegnata nell'album borromeo*, in C. Cavicchi, a cura di, *Giovan Battista Aleotti architetto. I disegni dell'Album Borromeo*, Comune di Argenta, Argenta 1997, pp. 27, 67 (n. 120) e fig. 120 p. 208. Il disegno viene ritenuto attendibile, da Folin (*Le residenze di corte e il sistema delle delizie fra Medioevo ed Età Moderna* cit., p. 123, fig. 12), non da Sambin De Norcen (*Belfiore da villa extra moenia a lacuna urbana* cit., p. 145).

¹⁰ Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara* cit., vol. III, p. 387.

¹¹ Sambin De Norcen, *Le ville di Leonello d'Este* cit., p. 121.

¹² G. Pazzi, *Le "Delizie estensi" e l'Ariosto. Fatti e piaceri di Ferrara nella Rinascenza*, Jecco ed., Pescara 1933, pp. 77-119. L'autrice, nel capitolo V dedicato a Belfiore, elabora molte notizie già raccolte da Antonio Frizzi (*Memorie per la storia di Ferrara* cit., vol. III, p. 387), ove la delizia fungeva da cornice agli eventi della famiglia; per esempio il palazzo sarà il punto di partenza per i festeggi nuziali, davvero sontuosi del 6 giugno 1397, di Nicolò III con Gigliola da Carrara, cfr. in ultimo con bibliografia precedente: C. Guerzi, *La caccia tra rito e mirabile rappresentazione nel tardo Medioevo estense*, in F. Mosetti Casaretto, a cura di, *"Effectus mirabilis". Medioevo e cinepoetica dello stupore* Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021, in. c.s.

¹³ Acclusa nel IV libro delle *Historiae Ferrarienses*: ARCHIVIO DI STATO DI MODENA

(ASMo), *Manoscritti della Biblioteca*, n. 130, cc. 20v-21r; il particolare è stato di recente preso in considerazione e commentato da Sambin De Norcen, *Belfiore da villa extra moenia a lacuna urbana cit.*, pp. 141, 146, 150, figg. 4-5 (a tale testo si rinvia anche per la bibliografia precedente).

¹⁴ M. Folin, *Modelli internazionali tradizioni signorili: mausolei estensi tra tardo Medioevo e prima età Moderna*, in L. Bartolini, A. Calzona, G.M. Cantarella, S. Caroti, a cura di, *Il principe invisibile. La rappresentazione e la riflessione sul potere tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 27-30 novembre 2013), Turnhout, Brepols 2015, pp. 173-178.

¹⁵ A. Penna, *Descrittione della porta di San Benedetto della città di Ferrara, De' luoghi delitiosi, che erano attorno le mura di essa, E del residuo de' Giardini Ducali*, Matteo Cadorin, Padova 1671, pp. 8, 11-13; la fonte è ben nota e sempre citata in relazione alla delizia: Pazzi, *Le "Delizie estensi" e l'Ariosto cit.*, p. 23; Cazzola, *L'orto di Belfiore cit.*, p. 203; Sambin De Norcen, *Belfiore da villa extra moenia a lacuna urbana cit.*, pp. 139-152 (si indaga la descrizione che lo stesso Penna fa poco oltre [pp. 12-13] rendicontando la distruzione del Palazzo).

¹⁶ Sambin De Norcen, *Le ville di Leonello d'Este cit.*, p. 121.

¹⁷ Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara cit.*, vol. III, p. 388; A. Lazzari, *Il "Barco" di Ludovico Carbone*, in «Atti della ferrarese Deputazione di storia patria», 24, 1 (1919), p. 34.

¹⁸ Lazzari, *Il "Barco" di Ludovico Carbone cit.*, pp. 32-33.

¹⁹ Lazzari, *Il "Barco" di Ludovico Carbone cit.*, p. 12; W.L. Gundersheimer, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Panini, Modena 1988 [ed. orig. 1972], p. 180.

²⁰ Così infatti si vede nel *Libro della caccia* di Gaston de Fébus, per il quale vedi *infra*.

²¹ W.L. Gundersheimer, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este. The "De triumphis religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Droz, Genève 1972, pp. 22-23, 63-73 (per Belfiore e per la chiesa di Santa Maria degli Angeli).

²² M. Collareta, *Le Delizie estensi nel De triumphis religionis di Giovanni Sabadino degli Arienti*, in Ceccarelli, Folin, *Delizie estensi cit.*, p. 141.

²³ Gundersheimer, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este cit.*, pp. 67-68: «In questo dunque iocundiale palazzo entrai in uno cortile longo passi trenta et sei e lato vintiduo, coronato intorno de merli pincti ale tue divise et insigne, et quindi passai in una loggia posta a domane, longa passi cinquanta e larga sei, con sexdece colonne de pietra cotta colorate de bianco con gratia molta, havendo il cielo de tabule bianche ornate gentilmente de righe picte».

²⁴ Il ciclo viene ripartito in quattro scene da Gundersheimer (*Art and Life at the Court of Ercole I d'Este cit.*, p. 23) propenso a dividere la prima in due momenti: «the hunt» e «the collection of the game».

²⁵ Tale ultimo aspetto va scemando dal XV secolo: P. Galloni, *Il cervo e il lupo. Caccia e*

cultura nobiliare nel Medioevo, Laterza, Bari 1993, pp. 65-72; G. Lorenzoni, *Pratica e simbologia della caccia presso le aristocrazie nobiliari tra Medioevo ed Età moderna*, in «Schifanoia», 26/27, 2004, pp. 179-188; E. Guerra, *La caccia nel territorio estense tra pratica e legislazione nel XV secolo*, in P. Bianchi, P. Passerin d'Entrèves, a cura di, *La caccia nello Stato sabaudo. 2. Pratiche e spazi (secc. XVI-XIX)*, S. Zamorani, Torino 2011, p. 138.

²⁶ B. Andreolli, *Le cacce dei Pico. Pratiche venatorie, paesaggio e società a Mirandola tra Medioevo ed Età Moderna*, Gruppo Studi Bassa Modenese, San Felice sul Panaro (MO) 1988, pp. 90-97.

²⁷ Come ha ribadito di recente Andrea De Marchi, *La percezione panottica delle camerae pictae profane di età gotica in Italia superiore*, in S. Romano, D. Zaru, a cura di, *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Viella, Roma 2013, p. 438.

²⁸ E. Castelnovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Einaudi, Torino 1992, p. 41.

²⁹ Entrambi i cicli sono citati in Castelnovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone cit.*, pp. 44-45; inoltre sulla camera domini di Chillon: S. Castronovo, *Il mondo cavalleresco. L'Italia nord-occidentale*, in E. Castelnovo, F. de Gramatica, a cura di, *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento, 2002), Provincia autonoma, Trento 2002, p. 224, fig. 1, p. 226. Sul palazzo di Sorgues e sulle altre dimore cardinalizie, E. Aliquot, *Montfavet, Le Pontet, Sorgues, Avignon. Les palais gothiques aux XIV^e et XV^e siècles*, Editions Equinoxe, Marguerittes 1993, pp. 75-83, in part. pp. 82-83.

³⁰ Castelnovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone cit.*, pp. 50-51.

³¹ L.A. Muratori, *Annali d'Italia ed altre opere varie. Volume IV. Dall'anno 1358 all'anno 1687*, Tipografia de' Fratelli Ubicini, Milano 1838, coll. 14-15; L. Chiappini, *La vicenda estense a Ferrara nel Trecento. La vita cittadina, l'ambiente di corte, la cultura*, in *Storia di Ferrara, V, Il basso Medioevo. XII-XIV*, Corbo, Ferrara 1987, pp. 206-207, 212, 217-218; A.M. Ippolito, s.v. Este, Nicolò d', in *Dizionario Biografico degli italiani*, 43, Ist. dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1993, pp. 294-296.

³² B. Guillemain, *La cour pontificale d'Avignon (1309-1376): étude d'une société*, E. de Boccard, Paris 1962, p. 571.

³³ A. Samaritani, *Il vescovo Bernardo de la Busière e il card. Pietro d'Estaing presuli francesi a Ferrara (1356-1378) durante il papato avignonese*, in «Bollettino di notizie e ricerche da Archivi e Biblioteche», 2, 1980, pp. 7-29.

³⁴ Commissionerà a Nicolò di Giacomo, appunto negli anni della sua permanenza emiliana, il sontuoso *Messale*, datato 1374, della Bayerischen Staatsbibliothek di Monaco (Clm. 10072): E. Remak-Honnef, H. Hauke, *Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1991, pp. 43-45.

³⁵ H. Lanneau Eaker, B.G. Kohl, a cura di, *Giovanni Di Conversino da Ravenna. Dragmalogia de Eligibili Vite Genere*, Associated University Presses, Cranbury (NJ), 1980, pp. 130-131; M. Folin, *Il castello come emblema del potere: architettura, politica alla Corte degli Estensi*, in M. Borella, a cura di, *Il castello per la città*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2004, pp. 58-59. Sul ruolo politico di Nicolò II, cfr. Gundersheimer, *Ferrara estense* cit., pp. 30-37.

³⁶ La realizzazione di questo ciclo viene di solito connessa alla ben nota lettera del 25 dicembre 1380 con la quale il Visconti chiedeva a Ludovico Gonzaga l'invio di pittori per la realizzazione, tra le altre cose, di scene di caccia, figure e animali, ma si veda (anche per la discussione della molta bibliografia precedente sull'argomento): R. Delmoro, *Per gli affreschi perduti della «salla grande dele caze» del Castello Visconteo di Pavia: modelli decorativi del tardo Trecento*, in «Arte Lombarda», 146-148, 2006, pp. 63-72, in part. p. 70, nota 35 (per la fonte); ivi si propende per una datazione del ciclo da scalarsi nel corso dell'ultimo decennio del XIV secolo. Id., *La bottega degli Zavattari. Una bottega di pittori milanesi tra età viscontea ed età sforzesca*, Aracne editrice, Canterano (RM) 2019, pp. 27-28, in part. nota 19. Il ciclo qui studiato viene ricordato da Andrea De Marchi (*Gentile da Fabriano, un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Motta, Milano 2006, pp. 14-16, in part. note 22 e 40) in coda alla nota 40 di commento al citato documento del 1380, mentre per il punto sulla raffigurazione del Visconti si veda la nota 22.

³⁷ S. Bandera, *Il Tardogotico*, in M. Gregori, a cura di, *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'alto Medioevo al Neoclassicismo*, Cariplo, Milano 1993, p. 18; O. Zastrow, *Affreschi gotici nel territorio di Lecco*, Banca Popolare di Lecco, Lecco 1990, vol. II, pp. 229-232, figg. 122-127; Delmoro, *Per gli affreschi perduti...* cit., pp. 68-69.

³⁸ K. Domanski, M. Krenn, *Le pitture murali profane di Castel Roncolo*, in A. Bechtold, *Castel Roncolo. Il maniero illustrato*, catalogo della mostra (Bolzano, 2000), Athesia, Bolzano 2000, pp. 51-98; M. Beato, F. Hofer, *Amore per la caccia o caccia d'amore? Le raffigurazioni venatorie nella Sala del Torneo di Castel Roncolo*, in *L'uomo e la caccia nel Tirolo*, Athesia, Bolzano 2020, pp. 93-113.

³⁹ Galloni, *Il cervo e il lupo* cit., pp. 83, 99. Per il contesto normanno: D. Dodier, *Les parcs seigneuriaux de la Manche au Moyen Age*, in «Revue de l'Avranchin e du Pays de Grenville», 86, XLV, 257, 1968, pp. 241-84.

⁴⁰ Motivo per il quale Gundersheimer (*Ferrara estense* cit., pp. 190-191, nota 54) propende per riservare ad Alberto un ruolo cardine per la diffusione di quegli ideali a corte.

⁴¹ F.M. Powicke, *King Edward I in Fact and Fiction*, in D.L. Gordon, a cura di, *Fritz Saxl, 1890-1948. A Volume of Memorial Essays from his friends in England*, Londra 1957, pp. 132-133; per le lettere di Edoardo I: F.J. Tanqueray,

Lettres du roi Edward I à Robert de Bavent, King's yeoman, sur de questions de vènarie, in «Bulletin of the John Rylands Library Manchester», 23, 1939, pp. 487-503.

⁴² Cfr. *infra* nota 75.

⁴³ B. Van Den Abeele, *Texte et image dans les manuscrits de chasse médiévaux*, Bibliothèque Nationale de France, Paris 2013, pp. 80-88.

⁴⁴ Guerzi, *Pittori e cantieri della Ferrara tardogotica...* cit., in part. pp. 283-284; vol. II, figg. VII, 9-11.

⁴⁵ M.-H. Tesnière, cat. 98, in S. Lagabrielle, P. Mironneau, M.-H. Tesnière, a cura di, *Gaston Fébus. Prince Soleil (1331-1391)*, catalogo della mostra (Paris, Musée de Cluny - Musée national du Moyen Age, 30 novembre 2011 - 5 marzo 2012; Musée national du Château de Pau, 17 marzo - 17 giugno 2012), Editions de la RmN, Paris 2011, p. 159.

⁴⁶ Gundersheimer, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este* cit., p. 68.

⁴⁷ W. Schweickard, *Deonomasticom Italicum. Dizionario storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona*, IV. *Derivati dai nomi geografici: R-Z*, De Gruyter, Berlin-Boston 2013, pp. 379-381 (s.v. soriano), in part. p. 379, nota 5 (dove si specifica che erano archi celebri per la fattura e l'elasticità squisitissima).

⁴⁸ Per esempio compare un'imbarcazione con dame spettatrici nel dipinto *Caccia al cervo dell'imperatore Federico il saggio* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) del 1529. Altresì sulla miniatura a piena pagina del *Tyroler Jagdbuch* di Massimiliano d'Asburgo, dipinto attorno al 1500 da Jörg Kölderer (Bruxelles, Bibliothèque Royale, 5751-52, f. 2v): Van Den Abeele, *Texte et image dans les manuscrits de chasse médiévaux* cit., p. 22, fig. 16.

⁴⁹ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 606, f. 30v. Per il codice viene oggi avallata una datazione tra il 1407-1409. La miniatura di f. 30v viene ascritta all'atelier dell'anonimo Maître de l'Épître d'Othéa; cfr. la scheda di Ines Villela-Petit, in E. Taburet-Delahaye, F. Avril, a cura di, *Paris 1400. Les artes sous Charles VI*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 22 mars - 12 juillet 2004), Librairie Arthème Fayard, Paris 2004, pp. 133-134 (scheda 62B).

⁵⁰ Zastrow, *Affreschi gotici nel territorio di Lecco* cit., p. 102, fig. 123.

⁵¹ Domanski, Krenn, *Le pitture murali profane di Castel Roncolo* cit., pp. 77-78.

⁵² G. Barberi Squarotti, *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 101-211.

⁵³ Era l'isola di Cipro il più noto luogo per il rifornimento di questi animali esotici destinati alle *menagerie* delle corti europee; sulla caccia con animali selvatici: P. Galloni, *Storia e cultura della caccia. Dalla preistoria ad oggi*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 147-148.

⁵⁴ C. Magenta, *I Visconti e gli Sforza nel castello di Pavia e le loro attinenze con la Certosa e la storia cittadina*, Milano 1883, vol. I, pp. 117-118; sulla conoscenza di animali esotici da parte di Giovannino de' Grassi grazie al giardino zoologico visconteo, cfr. O. Pächt, *La scoperta*

della natura. *I primi studi italiani*, Giulio Einaudi editore, Torino 2011, p. 24 [ed. orig. München 1950]. Per Avignone: D. Vigtain, *Avignone. Il Palazzo dei papi*, Jaka Book, Milano 1999, pp. 175-177.

⁵⁵ Il manoscritto (Londra, British Library, add. ms. 24189) recante l'illustrazione di una parte della versione ceca dei *Voyages d'outre mer* attribuiti a Sir John Mandeville, venne realizzato attorno al 1410-1415 dell'eponimo Maestro dei viaggi di Mandeville; cfr. J. Krása, *The Travels of Sir John Mandeville. A Manuscript in the British Library*, G. Braziller, New York 1983, pp. 14-15, plate 24.

⁵⁶ Così il racconto (cap. V) dato dalla traduzione inglese del testo: «a Cipro si va a caccia con i papioni, animali simili ai leopardi, molto adatti a catturare le bestie selvatiche: forse ancor meglio dei leoni azzannano la preda, e la riportano meglio dei cani»: J. Mandeville, *Viaggi. Ovvero trattato delle cose più meravigliose e più notabili che si trovano al mondo*, E. Barisone, a cura di, Il Saggiatore, Milano 1982, pp. 20, 216, nota 21 (dove si specifica che tali erano «specie di pantere addestrate alla caccia, importate in Europa dall'Oriente agli inizi del XIII secolo»).

⁵⁷ La sosta sull'isola di Cipro, presso la corte di re Giano di Lusignano, si svolge dal 25 maggio al primo di giugno. L. dal Campo, *Viaggio del marchese Nicolò d'Este al Santo Sepolcro (1413)*, C. Brandoli, a cura di, L.S. Olschki, Firenze 2011, pp. 17, 209-243.

⁵⁸ *Ibi*, p. 243.

⁵⁹ Gundersheimer, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este* cit., p. 68.

⁶⁰ Nell'occasione si decide quale animale cacciare sulla base delle prove fornite dai conduttori dei cani da limiere che stanno posando «sulla tovaglia gli escrementi del selvatico che hanno individuato»; sarà il capocaccia a scegliere l'animale che sarà cacciato: C. d'Anthénaise, *Il libro della Caccia di Gaston Phébus*, ed. BnF, Paris 2002, p. 47.

⁶¹ Per questo motivo riferirsi a esso quale fonte per il ciclo ferrarese risulta forse azzardato, così come: Folin, *Le residenze di corte e il sistema delle delizie fra Medioevo ed Età Moderna* cit., p. 94 e fig. 5.

⁶² Particolare, questo della danza accompagnata dai detti strumenti, giudicato significativo da Adriano Cavicchi, *Sacro e profano: documenti e note su Bartolomeo da Bologna e gli organisiti della Cattedrale di Ferrara nel primo Quattrocento*, in «Rivista italiana di musicologia», X, 1975, p. 66, nota 42 (poco prima, a p. 65, si fa pure riferimento a una danza, composta in onore del palazzo tra il 1400-1420, dal titolo *Belfiore dança*).

⁶³ F. de Gramatica, *Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila*, in Castelnovo, de Gramatica, *Il Gotico nelle Alpi* cit., pp. 352-357, fig. 7. Più spesso la raccolta dei fiori sta nel mese di aprile a indicare la primavera e il risveglio della natura, così per esempio nel mese di aprile del calendario delle *Très Riches Heures* del duca

di Berry, dove il soggetto è associato a una scena di fidanzamento.

⁶⁴ Così come già notato da Roberta Delmoro, *Per gli affreschi perduti...* cit., pp. 65, 66, fig. 7; ivi si è avallata pure, credo giustamente, una datazione del ciclo di Montromio tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento. Delmoro, *La bottega degli Zavattari* cit., p. 28, nota 19.

⁶⁵ Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Cassaf. 1.21., *Taccuino di disegni*, f. 3v; M. Rossi, *Giovannino de Grassi. La corte e la cattedrale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 1995, p. 50 e fig. 48; Id., s.v. Grassi, *Giovannino de'*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 58, Ist. dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2002, pp. 640-647.

⁶⁶ *Ibi*, f. 31r; Rossi, *Giovannino de Grassi* cit., p. 52 (circa il f. 31r).

⁶⁷ D. Benati, *La pittura a Ferrara nel Quattrocento*, in F. Bocchi, a cura di, *Storia illustrata di Ferrara*, Milano 1987, vol. I, p. 306.

⁶⁸ L'Occaso, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova...* cit., p. 136; Id., s.v. Pace di Ottone da Faenza, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 80, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2014, p. 67; G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, P. Barocchi, R. Bettarini, a cura di, Sansoni, Firenze 1967, vol. II, p. 295.

⁶⁹ Gundersheimer, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este* cit., p. 23. Già Alfonso Lazzari (*Il "Barco" di Ludovico Carbone* cit., p. 12), aveva suggerito che le pitture di Schifanoia del tempo di Borso potevano essere state ispirate dal ciclo del portico di Belfiore.

⁷⁰ Delmoro, *Per gli affreschi perduti...* cit., p. 63.

⁷¹ R. Varese, *Il sistema delle "delizie" e lo "studiolo" di Belfiore*, in Mottola Molino, Natale, *Le muse e il principe* cit., vol. II (Saggi), pp. 195-198; non concorda circa l'ipotesi Vincenzo Farinella, *I pittori, gli umanisti, il committente: problemi di ruolo a Schifanoia*, in S. Settis, W. Cupperi, a cura di, *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, Panini, Modena 2007, p. 119, nota 35.

⁷² T. Tuohy, *Herculean Ferrara: Ercole d'Este, 1471-1505, and the invention of a ducal capital*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 217, 342-352. Inoltre sulle stanze decorate al tempo di Ercole cfr. Gundersheimer, *Ferrara estense* cit., pp. 180-182; Farinella, *I pittori, gli umanisti* cit., pp. 87-89 e note.

⁷³ Gundersheimer, *Ferrara estense* cit., p. 182.

⁷⁴ A. Manni, *L'età minore di Nicolò III d'Este marchese di Ferrara (1393-1402)*, Società Anonima di Arti Grafiche, Reggio Emilia 1910, pp. 1-2. Nicolò si emancipa da tale organo nel 1401.

⁷⁵ A breve vedrà la luce un lavoro su questo capitolo della decorazione profana ferrarese, nel mentre, quantomeno per la bibliografia precedente, cfr. Guerzi, *Pittori e cantieri della Ferrara tardogotica...* cit., pp. 302-322; ma anche De Marchi, *La percezione panottica delle camerae pictae profane di età gotica in Italia superiore* cit., pp. 444, 446 e nota 22.

Summary

*The delizia of Belfiore – no longer existing but originally located in the northern suburbs of Ferrara – represented one of the most relevant chapters of patronage the Este family between the fourteenth and fifteenth centuries. Famous above all for having hosted the famous studiolo delle muse of Leonello, Belfiore was the subject of an important decorative campaign in the years immediately following its foundation by the Marquis Alberto V d'Este (1388-1393). According to what was reported by Giovanni Sabadino degli Arienti in the *De Triumphis religionis*, the cycle embellished the back wall of the loggia on the main façade of the building, and had as the protagonist the Marquis Alberto. Re-reading the source allowed the identification of three main narrative episodes and their interpretation on the basis of what has been postponed in the hunting *camerae pictae* of the XIV century from Avignon and Transalpine areas, so with that realized in the northern Italian court between the eighties and nineties of the fourteenth century. One of the central ideas of the paper is that the fourteenth century fresco cycle (probably focused on the *caccia d'amore* theme) was not only fundamental for the beginnings of the late gothic painting in Ferrara, but especially its execution is clear expression of the precocious and intense relation between the court of Ferrara and the cultural milieu of the papal curia in the years of the reigns of Nicolò II and of succeeded to him his brother Alberto V.*

Un disegno all'Ambrosiana e altre copie dall'antico di Giovan Ambrogio Figino tra modelli ritrovati e nuove ipotesi di relazione

Chatia Cicero

L'interesse per l'antico è un tratto distintivo della cospicua produzione grafica di Giovan Ambrogio Figino (Milano, 1553-1608).¹ Un chiaro esempio viene offerto da un foglio conservato all'interno del cosiddetto *Libro dei Disegni* (inv. F245 inf.),² uno dei più antichi codici entrati nella Biblioteca Ambrosiana,³ assemblato verosimilmente su indicazione di Giovan Battista Clarici.⁴ Diversamente da un primo riferimento al togato del Museo Archeologico di Milano,⁵ il disegno di Figino restituisce in realtà un esemplare antico assai noto nel Rinascimento⁶ ma di cui si sarebbe più avanti persa traccia (fig. 1); la sua fortuna è, difatti, attestata dall'incisione di Giovan Battista Cavalieri nell'*Antiquarum Statuarum urbis Romae*⁷ del 1585, in cui si precisa: «Consulis statua», seppure senza riportarne il cippo alla base (fig. 2). Lanciani e Hülsen⁸ hanno riconosciuto in questa descrizione la statua vista da Ulisse Aldrovandi nella collezione appartenuta a Federico Cesi.⁹ Qui, uscendo dall'Antiquario lungo la via principale del palazzo non lontano da San Pietro, all'interno di un «appartamento del giardino» era possibile osservare «la statua di Heliogabalo intiera, vestita» poggiante sopra un rilievo con scena di sacrificio;¹⁰ l'«iconismus statue togatae» – altrimenti definita «Togatus» – è presente colà ancora nei primi anni del secolo seguente, come dimostra un'incisione di Cornelis Galle derivata da disegni autografi di Rubens (fig. 3),¹¹ che tra il 1606 e il 1608 se ne sarebbe servito per l'elaborazione delle figure di san Nereo e sant'Achilleo nella *Vergine col bambino e santi* della chiesa di Santa Maria in Vallicella.¹²

La statua appartiene a una tipologia ampiamente diffusa in età giulio-claudia attraverso un esteso numero di repliche; guardando ai particolari della resa del panneggio che forma un *sinus* sotto al ginocchio, dei segni delle fratture e dello *scrinium* su cui è accennato il manico di cuoio alla base, pare del tutto convincente il raffronto con il *Togato* del I secolo d.C. oggi nel vestibolo della Scala del Bramante dei Musei Vaticani (fig. 4),¹³ una delle sei statue di togati

1. Giovan Ambrogio Figino, *Studio da una antica statua di togato*, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. © Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

2. Giovan Battista Cavalieri, *Consulis statua marmorea*, in *Antiquarum statuarum urbis Romae*, Roma 1585, tav. 23.

3. Cornelis Galle, *Iconismus statue togatae* (da un disegno di P.P. Rubens), particolare, in P. Rubens, *Electorum Libri duo*, Anversa 1608, p. 21.

4. Arte romana, *Statua di uomo togato*, fine I secolo d.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, atrio della Scala di Bramante. Foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei.





che fino al 1956 si trovavano all'esterno della Sala Rotonda, acquistata da papa Pio VI nel 1781 e già esistente nella Villa Estense di Tivoli, ma di cui resta purtroppo sconosciuta la provenienza.

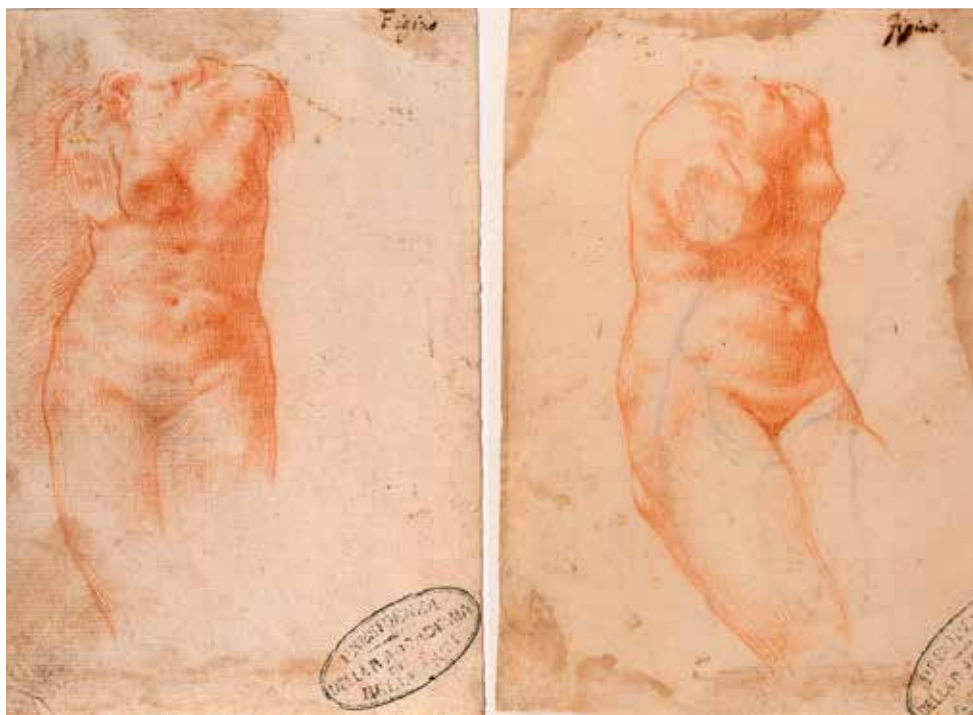
Il fascino esercitato dall'arte antica e la complessità dei rimandi continui che ne derivano, a oggi non del tutto svelati, offrono lo spunto per compiere un ulteriore passo verso un'indagine più approfondita estesa anche ad altre copie dall'antico realizzate da Figino e custodite presso il Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Da un'attenta analisi emerge una netta rispondenza tra il disegno a matita nera su carta azzurra genericamente definito *Profilo maschile barbato* (o *Studio di volto antico*)¹⁴ e il bassorilievo che presenta a pieno campo la *Testa di sileno o centauro*, conservato presso la Galleria delle Statue del Museo Pio Clementino.¹⁵ Anche i segni grafici vigorosi sembrano richiamare i tratti somatici accentuati e 'selvatici' della figura scolpita, con riferimento in particolare al naso, all'ampia arcata sopraccigliare e al susseguirsi delle ciocche che inquadrano il volto; vengono restituite anche le tracce di foglie e bacche che ne coronano più in alto la chioma (figg. 5-6). È probabile che il rilievo in origine facesse parte di un grande sarcofago della prima metà del III secolo d.C. con *thiasos* dionisiaco. L'unica notizia documentaria utile si riferisce alla vendita ai Musei Vaticani nel 1772 da parte dello scultore, restauratore, collezionista e mercante Bartolomeo Cavaceppi;¹⁶ la copia del Figino testimonia comunque come tale modello fosse già conosciuto nel corso del XVI secolo.

Assai significativi sono anche i due fogli con *Studi dalla statua di Venere*,¹⁷ che ripropongono un modello documentato attraverso numerose copie e derivazioni, solo apparentemente perduto (fig. 7). Oltre ai fogli già individuati di Girolamo da Carpi presso la Biblioteca di Torino,¹⁸ si presta al confronto un gruppo di testimonianze cinque-seicentesche mai poste in relazione tra loro, riferibili a collezioni e ambiti di produzione differenti, tra cui i cinque disegni agli Uffizi attribuiti a Francesco Morandini detto il Poppi¹⁹ e colti da molteplici punti di vista (fig. 11); si aggiungono il foglio di scuola bolognese riferito alla cerchia di Passarotti al Louvre (fig. 12),²⁰ quello attribuito a Livio Agresti (da Forlì) presso la Biblioteca Comunale di Palermo – all'interno del *Libro d'Arabeschi* composto da padre Sebastiano Resta²¹ – e le copie di autori anonimi del XVI-XVII secolo al Castello Sforzesco di Milano²² e nelle colle-

5. Giovan Ambrogio Figino, *Studio da un rilievo con testa di sileno*, Venezia, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. © G.A.VE Archivio fotografico, su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia.

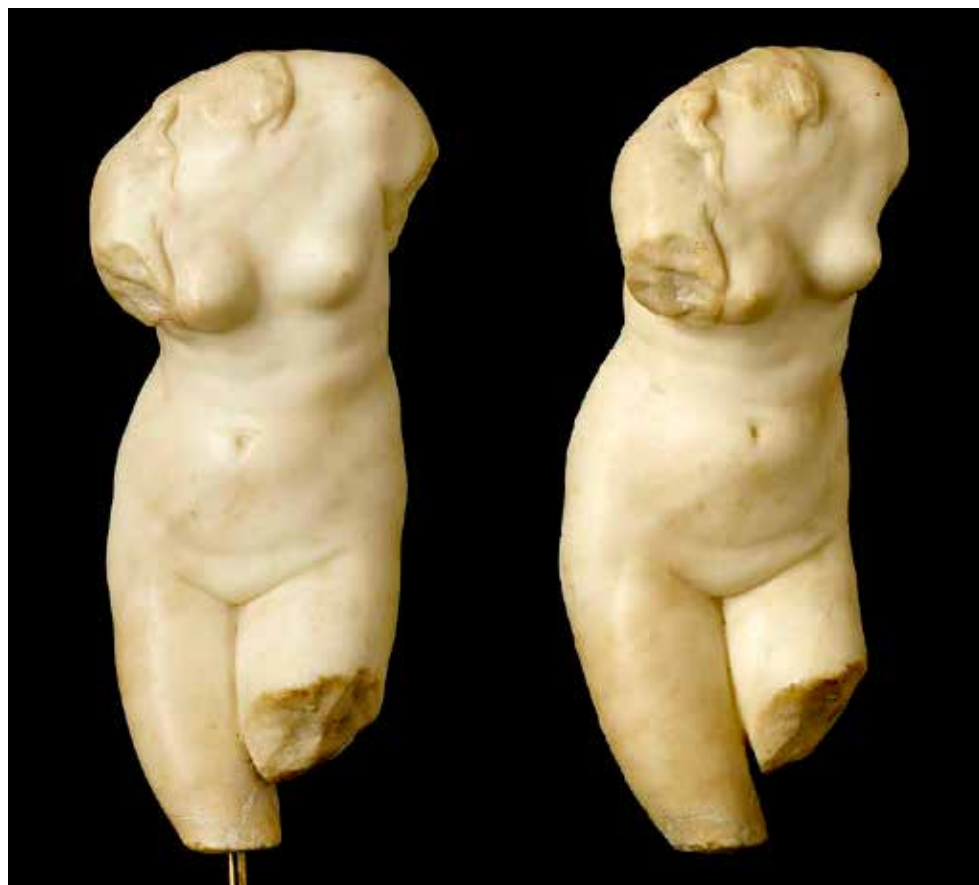
6. Arte romana, *Testa di sileno o centauro* (già parte di un sarcofago), prima metà III secolo d.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Galleria delle Statue. Foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei.

7. Giovan Ambrogio Figino, *Studi da un torso femminile*, Venezia, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. © G.A.VE Archivio fotografico, su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia.



zioni reali di Windsor.²³ S'individua come aspetto costante l'inconfondibile ciocca di capelli sfuggita all'acconciatura sulla spalla destra, il caratteristico movimento sinuoso del corpo, che si avvolge in una leggera doppia torsione con spalle girate verso sinistra e il bacino verso destra, il torace lievemente inclinato, i segni della frammentarietà del torso acefalo e privo degli arti. In aggiunta, colpisce ancor più la notevole rassomiglianza con il piccolo *Torso* di bronzo conservato nel Castello del Buonconsiglio a Trento (fig. 8),²⁴ replica di fattura moderna da una scultura antica, che presuppone la circolazione di riproduzioni in materiali diversi e di scala ridotta dello stesso prototipo. L'originale sarebbe da identificarsi secondo Irene Favaretto con la *Statuetta frammentaria di Afrodite*, o altrimenti *Torsetto femminile* del II secolo a.C., oggi nel Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte presso l'Università degli Studi di Padova,²⁵ un tempo parte della raccolta cinquecentesca del giurista padovano Marco Mantova Benavides (fig. 9); secondo gli ultimi studi la stessa statuetta doveva far parte di un gruppo raffigurante *Leda*, schema iconografico meno affermato ma diventato un modello per composizioni pittoriche e repliche scultoree rinascimentali.²⁶

In realtà, una pertinenza calzante è riscontrabile nel torso di marmo, anch'esso mutilo e quasi di pari dimensioni, sorprendentemente apparso sul mercato antiquario internazionale nei tempi più recenti. Proveniente dalla collezione di Howard Barnett, la statua è stata venduta all'asta prima da Sotheby's nel 1991 e poi da Chiswick Auctions nel 2017 (fig. 10).²⁷ Certi dunque della fortuna di questo modello, dato che presumibilmente una figura simile per schema e dinamismo compare anche in due disegni di Michelangelo al British Museum,²⁸ rimangono però ancora oscure l'originaria collocazione e le vicende che avrebbero portato alla sua dispersione sul mercato. Si può offrire diversa lettura anche di un disegno identificato come copia dal *Laocoonte* (fig. 13);²⁹ piuttosto che i particolari tratti da uno dei figli che compone il famoso gruppo statuario, maggiori analogie si individuano nella



8. Bottega veneta, *Torso di Venere*, XVI secolo, Trento, Castello del Buonconsiglio. R. Michelotti, 2011 © Castello del Buonconsiglio, Trento.

9. Ambito greco insulare/rodio, *Torsetto femminile*, metà II secolo a.C., Padova, Università degli Studi, Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte, su concessione dell'Università degli Studi di Padova.

10. *Torsetto femminile* o *Statua frammentaria di Afrodite*, datazione incerta, Chiswick Auctions, *Antiquities and Tribal Art*, asta del 14 giugno 2017, lotto n. 148.



11. Francesco Morandini detto il Poppi, *Studio di statue antiche*, particolare, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, su concessione del Ministero della Cultura.

12. Bartolomeo Passarotti (?), *Studi da un torso femminile antico*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques.

13. Giovan Ambrogio Figino, *Studio dalla testa cosiddetta Alessandro Morente*, Venezia, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. © G.A.V.E Archivio fotografico, su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Testa di Tritone cosiddetta Alessandro Morente oggi agli Uffizi³⁰ (fig. 14), come l'anastole dei capelli, la bocca socchiusa che lascia intravedere i denti, la prominente del naso, la carnosità del sottomento e la torsione del collo. La celebre scultura dal carattere patetico³¹ è stata ritenuta a lungo opera dello scultore Lisippo, come ricorda sullo scorcio del XVI secolo il maestro Lomazzo:

scolpì maggiore assai del naturale, Alessandro Macedone ferito [...]. In questa statova egli esprime con singolar magistero la gran concavità degli occhi, la quadratura del naso e di tutti gli altri membri [...], le quali quadrature hanno poi imitato i moderni Polidoro, Michelangelo e Raffaello [...].³²

Documentata intorno al 1550 da Ulisse Aldrovandi nella collezione del cardinale Rodolfo Pio da Carpi,³³ sulle modalità dell'arrivo a Firenze i pareri rimangono però discordanti. Una prima ipotesi vede la statua «con il petto maggiore due volte del naturale» giungere a Firenze il 26 febbraio 1577, insieme a «epitaffi diversi che erano dell'illustrissimo Carpi» tramite l'orefice e antiquario veneziano Cesare Targone, per finire poi nelle collezioni dei Medici con l'acquisizione da parte di Francesco I.³⁴ Più di recente, si è passati a sostenere invece che l'uscita dalla collezione del cardinale risalirebbe a prima del 1564, dato che non se ne fa menzione nell'inventario stilato alla sua morte, presupponendo la donazione nel 1560 al neoletto papa Pio IV e, solo più avanti, il passaggio al duca di Toscana.³⁵ A ogni modo, Figino avrebbe eseguito la copia durante la permanenza della statua a Roma, prima degli anni Ottanta; mancano infatti le integrazioni aggiunte nel 1586 da Giovanni Battista Caccini, come il pesante busto loricato con la metà inferiore del collo, la parte posteriore della calotta cranica corrispondente a gran parte della capigliatura e porzioni di alcuni riccioli sul lato sinistro,³⁶ aspetto evidenziabile anche nei disegni di Girolamo da Carpi realizzati tra il 1549-1554 (fig. 15).³⁷

Quanto al passaggio del Figino a Roma, le proposte di datazione da parte della critica oscillano tra gli anni Settanta e la fine degli anni Ottanta del XVI secolo.³⁸ In assenza di dipinti e documenti certi riferibili al soggiorno romano, a parte le vaghe allusioni di Luigi Scaramuccia e Sebastiano Resta,³⁹ pare assai più verosimile l'eventualità di un viaggio intrapreso in giovane età e di breve durata, prima del raggiungimento della piena maturità.⁴⁰ Prova inequivocabile rimane pur sempre la considerevole serie di copie, colte dai più disparati punti di vista e con ricchezza di particolari, che implicano una conoscenza diretta degli originali.⁴¹ L'artista si misura soprattutto al cospetto dei marmi della grande statuaria, con predilezione per i capolavori del cortile Ottagono del Belvedere, sempre interessato alle posture scorciate e ai sottinsù, esercitandosi assai più sporadicamente sui rilievi.⁴²

A comprova del viaggio romano sono anche le numerose copie dai capolavori di Raffaello e Michelangelo. È difficile ipotizzare la derivazione da stampe per simili risultati; tuttavia, in alcuni casi i disegni tratti dall'affresco michelangiolesco del *Giudizio* appaiono privi del riferimento agli interventi censori post-conciliari, apposti dopo il 1564. In particolare, quello raffigurante il gruppo di martiri e beati con anche le figure di *San Biagio* e *Santa Caterina*,⁴³ ma senza le ridipinture 'a fresco' di Daniele da Volterra,⁴⁴ ne restituisce la versione originale accessibile a quei tempi grazie alla circolazione di riproduzioni e stampe anteriori alla morte del Buonarroti⁴⁵, senza escludere che Figino già negli anni giovanili potesse disporre di simili testimonianze tra i materiali della bottega del maestro Lomazzo.⁴⁶

Tra le opere d'arte coeva romana, anche i fregi moderni ispirati a episodi della storia antica e dipinti da Polidoro da Caravaggio sulle facciate di diversi palazzi hanno costituito un repertorio di esercitazione tanto quanto l'antico;⁴⁷ sempre nel fondo di Venezia si annovera infatti anche il disegno che riproduce fedelmente uno dei *Profeti*⁴⁸ realizzati a monocromo da Polidoro



14. Arte greca/bottega pergamena, *Testa di Tritone* c.d. *Alessandro morente*, fine II secolo a.C., Firenze, Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, su concessione del Ministero della Cultura.

15. Girolamo da Carpi, *Studi dalla testa cosiddetta Alessandro Morente*, particolare, Torino, Biblioteca Reale, *Contraffrazioni*, fol. 27A r, su concessione del © MiC – Musei Reali, Biblioteca Reale di Torino.

sulla facciata della chiesa di San Pietro in Vincoli, opera purtroppo andata perduta ma di cui rimane testimonianza grazie al racconto di Vasari e alle copie di Cherubino Alberti a Colonia e di Prospero Fontana agli Uffizi.⁴⁹ Figino sembra dunque adattare il suo iter formativo all'ideale percorso di educazione artistica indicato dal maestro Lomazzo, che nei suoi scritti rivela una grande attenzione verso la statuaria antica e l'eredità buonarrotiana,⁵⁰ tra l'altro mediata e nutrita anche grazie all'arrivo a Milano di Tibaldi nel 1564.⁵¹ A proposito del gusto per l'antico diffuso nella cultura artistica milanese del XVI secolo, è opportuno ricordare la collezione di Leone Leoni, costituita già a partire dalla metà del Cinquecento presso la dimora 'degli Omenoni' e arricchita con calchi in gesso tratti dai più celebri marmi romani antichi e moderni.⁵² Lo stesso Lomazzo, come pure Vasari, riporta notizia dell'erezione nel cortile di un calco di Marco Aurelio;⁵³ Giovan Battista Armenini⁵⁴ invece pare raccomandasse agli allievi di esercitarsi a disegnare proprio quei gessi appartenenti allo scultore aretino, derivati dagli stampi del Primaticcio per la residenza di Fontainebleau di Francesco I,⁵⁵ grazie alla concessione di papa Pio IV.

Si tratta in parte dei «marmi e modelli» che poi giungeranno progressivamente presso l'Accademia Ambrosiana:⁵⁶ dapprincípio grazie all'acquisizione da parte di Federico Borromeo e poi tramite la donazione tra 1674-1678 di Bartolomeo Calchi.⁵⁷ Tra questi si distinguono i calchi dalle statue di *Apollo*, *Antinoo*, *Pasquino* e dai rilievi della *Colonna Traiana*,⁵⁸ cui si aggiungono le copie del *Laocoonte* e dell'*Ercole Farnese*.⁵⁹ Negli inventari del 1661 e del 1685 l'elenco continua con il *Torso*, il *Marsia*, la *Venere medicea*, la *Minerva* capitolina e la *Testa di cavallo* del Marco Aurelio;⁶⁰ in aggiunta, è attestata la presenza di una copia della testa di *Alessandro morente*, anch'essa già probabilmente in possesso del Leoni, come presumibile dalla notizia della prova accademica del 1622, che riporta la richiesta alla terza classe di disegnare «la testa di Laocoonte ovvero del ferito Alessandro».⁶¹

La raccolta del Leoni, ritenuta il punto d'origine del nuovo collezionismo milanese, con ogni probabilità ha sortito un fascino nel giovane Figino,⁶² uno stimolo cruciale – teoricamente coltivato anche dal maestro Lomazzo – nel muovere i primi passi della propria formazione artistica. In più, sarebbero diverse le fonti sulla propensione collezionistica dello stesso Figino, secondo cui pare che nella casa dell'artista fossero esposti disegni e «molte anticherie». ⁶³ È pur vero però che gli studi sinora condotti sugli aspetti legati all'attività di copista si sono fermati al solo riscontro tipologico, talvolta senza fornire indicazioni precise sui soggetti raffigurati o sulle questioni antiquarie a essi correlate; solo la puntuale identificazione e ricognizione di tutte le opere prese a modello consentirà di colmare le lacune e ipotizzare l'originaria sequenza dei disegni tracciando così i possibili spostamenti dell'artista.

Note

¹ Si tratta di oltre quattrocento fogli custoditi principalmente presso le collezioni reali di Windsor e il fondo bossiano delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, cfr. A. Perissa Torrin, *Disegni del Figino*, in *Galleria dell'Accademia di Venezia: catalogo dei disegni antichi*, Electa, Milano 1987; A.E. Popham, J. Wilde, *The italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection on His Majesty the King at Windsor Castle*, Phaidon Press, Londra 1949, pp. 222-231; D. Laurenza, *Figino and the lost drawing's of Leonardo's comparative anatomy*, in «The Burlington Magazine», 148, 2006, pp. 173-179; N. Zimmer, *The Codex Smith: an*

album of drawings by Giovanni Ambrogio Figino at Windsor Castle, in V. Segreto, a cura di, *Libri e album di disegni 1550-1800*, De Luca Editori, Roma 2018, pp. 213-222; C. Colzani, *Una "cornice" per i disegni dall'antico di Ambrogio Figino*, in S. Ferrari, A. Pattanaro, a cura di, *Disegnare l'antico, riproporre l'antico nel Cinquecento. Taccuini, copie e studi intorno a Girolamo da Carpi*, atti del convegno (Padova, 21-23 giugno 2018), Padova UP, Padova 2019, pp. 61-67. Si aggiunge un piccolo album composto da padre Sebastiano Resta che si trova presso la Pierpont Morgan Library di New York dal 1964, cfr. A.E.

Popham, *On a book of drawings by Ambrogio Figino*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 20, 1958, pp. 266-267, n. 20; J.B.F. Stampfle, a cura di, *Drawings from New York collection. The Italian Renaissance*, catalogo della mostra (New York, 8 novembre – 9 gennaio 1965), New York Graphic Soc., New York 1965, pp. 80-81; R.P. Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino*, Marchi & Bertolli, Firenze 1968, p. 138. Si conservano altri fogli sparsi presso la Biblioteca Ambrosiana, la Christ Church di Oxford e altre sedi, cfr. G. Bora, a cura di, *Disegni di manieristi lombardi*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1971, pp. 48-56; J. Byam Shaw, *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*, Clarendon Press, Oxford 1976, vol. I, pp. 292-296; Perissa Torrini, *Disegni del Figino* cit., p. 13; F. Frangi, A. Morandotti, *Il ritratto in Lombardia*, Skira, Milano 2002, pp. 88-89; S. Prosperi Valenti Rodinò, «Bagatelle» sparse d'Ambrogio Figino nella raccolta di Sebastiano Resta, in «Paragone», 64, 2013, pp. 64-89.

² Contenente disegni di mano dei più importanti artisti del Cinquecento, il Codice ha subito nel corso dei secoli asportazioni e manipolazioni a più riprese per consentire l'esposizione dei singoli fogli nella Galleria delle Pitture. G. Bora, a cura di, *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, catalogo della mostra (Milano, 27 novembre 1987 – 31 gennaio 1988), Electa, Milano 1987, pp. 139-182; G. Bora, *I disegni dei leonardeschi e il collezionismo milanese: consistenza, fortuna, dispersione*, in M.T. Fiorio, P.C. Marani, a cura di, *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, atti del convegno di studi (Milano, 25-26 settembre 1990), Electa, Milano 1991, pp. 206-217; A. Rovetta, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana. Da Federico Borromeo alla fine del Settecento*, in L. Caramel, S. Coppa, a cura di, *Pinacoteca Ambrosiana*, Electa, Milano 2005-2010, vol. I, pp. 24-29; S. Mara, *Il Libro di Disegni*, in «Arte Lombarda», 158-159, 2010, p. 113. Più di recente, il codice è stato oggetto di un restauro, cfr. G. Bora, L. Tarantola, *Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati*, Marsilio Editore, Venezia 2018, pp. 506-528. È probabile che appartenessero allo stesso *Libro* molti fogli oggi sciolti, riconoscendo nelle iscrizioni antiche la mano del calligrafo che ha operato su indicazione del Clarici durante l'assemblaggio del *Libro*; tra questi forse anche lo *Studio dalle statue di Ganimede e Bacco*, tratto dal *Ganimede con l'aquila* degli Uffizi e dal *Bacco con Cane*, oggi presso Palazzo Medici-Riccardi a Firenze (Cod. F271 inf. n. 111: Mara, *Il Libro di Disegni* cit., p. 114; C. Cicero, *A proposito di due disegni cinquecenteschi della Biblioteca Ambrosiana: alcune tracce sulla collezione di antichità del cardinale Andrea della Valle*, in «Pegasus», 20, 2020, pp. 15-19, nota 43). Quanto alla presenza di copie dall'antico all'interno del volume si ricorda l'impronta di un piccolo disegno «Dal Anticho» sul verso della pagina 70; secondo la testimonianza di Felice Monti – scrittore e custode attivo in Biblioteca Ambrosiana nella seconda metà del Settecento – anche ai

fogli 73 e 79 dovevano trovarsi alcune figure tratte dall'antico, tra cui un Ercole, si veda Mara, *Il Libro di Disegni* cit., p. 107.

³ Al 1661 risale la menzione nel primo degli inventari redatti nel XVII secolo, dove è specificata la sua ubicazione insieme ad altri sei volumi consimili in uno dei due «gabinetti della Libreria». Rovetta, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana* cit., pp. 15-45; S. Vecchio, *Inventari seicenteschi della Pinacoteca Ambrosiana*, Edizioni di Pagina, Bari 2009, p. 137, n. 909; G. Bora, *Per la collezione di disegni di Federico Borromeo*, in «Studia Borromaica», 32, 2019, pp. 324-327; S. Mara, *Il collezionismo di disegni nel tardo Cinquecento a Milano e le origini della raccolta grafica dell'Ambrosiana: il caso di Giovanni Battista Clarici*, in «Studia Borromaica», 32, 2019, p. 347.

⁴ Gaetano Cattaneo, direttore del Gabinetto numismatico di Milano dal 1818, offre chiarimenti sul suo verosimile compilatore: «Claricio» ovvero Giovan Battista Clarici, grande intenditore d'arte di origine urbinata trasferitosi a Milano nel 1570 e qui operante in qualità di ingegnere di corte, si veda Mara, *Il Libro di Disegni* cit., pp. 77-81, note 28 e 46; Id., *Il collezionismo di disegni nel tardo Cinquecento...* cit., pp. 346-351; Id., *Arte e scienza tra Urbino e Milano: pittura, cartografia e ingegneria nell'opera di Giovanni Battista Clarici*, Il Poligrafo, Padova 2020, pp. 218-227.

⁵ Bora, *Disegni di manieristi lombardi* cit., pp. 53-54, n. 86.

⁶ Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, *Libro dei Disegni*, fol. 37, F245 inf. n. 55, carboncino su carta bianca ingiallita, mm 223×159: Bora, *Disegni di manieristi lombardi* cit., pp. 54-55, n. 86. Nello stesso codice sono conservati altri disegni riconducibili al Figino, tra cui studi d'anatomia e copie da opere d'arte moderna, *ibi*, pp. 48-55, nn. 62-88 (salvo il n. 82, più di recente assegnato a Tibaldi); Perissa Torrini, *Disegni del Figino* cit., pp. 15, 18, 31-32, nota 37; Bora, Tarantola, *Restituzioni 2018* cit., pp. 518-519.

⁷ G.B. Cavalieri, G. Felice, *Antiquarium statuarum urbis Romae primus et secundus liber*, Roma 1585, tav. 23; T. Ashby, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Oxford University Press, London 1929, p. 146; H. Wrede, *Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts*, in M. Winner, B. Andreae, a cura di, *Il Cortile delle Statue*, atti del convegno (Roma, 21-23 ottobre 1992), P. von Zabern, Mainz 1998, pp. 87-90. L'edizione del primo tra i quattro libri pubblicati da Giovan Battista Cavalieri è stata copiata e stampata a Venezia nel 1570 e nel 1576, G. Porro, *Statue antiche che sono poste in diversi luoghi della città di Roma: novamente stampate*, Venezia 1576, tav. 7.

⁸ C.C.F. Hülsen, *Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts*, Winter Verlag, Heidelberg 1917, pp. 1-35, 39; C. Franzoni, «Rimembranze d'infinita cose», in S. Settis, a cura di, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1984, pp. 304-360, 329-330; R. Lanciani, L. Malvezzi Campeggi, P. Liverani, a cura di, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le*

collezioni romane di antichità, Quasar, Roma 1989-2002, vol. III, pp. 117-119.

⁹ La raccolta è andata disperdendosi a partire dal 1622, con il passaggio della maggior parte dei marmi al cardinale Ludovico Ludovisi, cfr. F. Rausa, *La collezione del cardinale Paolo Emilio Cesi*, in A. Cavallaro, a cura di, *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2007, pp. 214-217.

¹⁰ U. Aldrovandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, & case si veggono [...]*, in L. Mauro, a cura di, *Le antichità de la città di Roma: brevissimamente raccolte da chiunque ne ha scritto, d'antico d' moderno [...]*, Ziletti, Venezia 1562, p. 205.

¹¹ P. Rubens, *Electorum Libri duo*, Anversa 1608, p. 21; M. Van Der Meulen, *Rubens: copies after the antique*, Harvey Miller Publishers, London 1995, vol. I, p. 50, fig. 57.

¹² M. Jaffé, *Rubens e l'Italia*, Palombi Editori, Roma 1984, p. 88, fig. 303.

¹³ Roma, Museo Pio Clementino, inv. n. 15040. Il rilievo quasi piatto del retro suggerisce l'antica collocazione della statua entro una nicchia, probabilmente parte di un monumento funerario. C. Pietrangeli, *La provenienza delle sculture dei Musei Vaticani*, in «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie pontificie», 8, 1988, pp. 146-147; Wrede, *Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts* cit., p. 155; G. Spinola, *Il museo Pio-Clementino*, Tipografia Vaticana, Città del Vaticano 1996-2004, vol. I, p. 28, n. 1. Simile per impostazione è la statua di *Togato* al Quirinale, con ritratto di Tiberio non pertinente (inv. n. DP 1157: C. Gasparri, L. Guerrini, *Il Palazzo del Quirinale: studi preliminari sulle collezioni di antichità*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1985, pp. 103-106, n. 36), e quella presso il Museo Gregoriano Profano (inv. n. 10473: P. Liverani, *Rilavorazioni antiche e moderne su sculture dei Musei Vaticani*, in «Rend. Pont. Acc.», 63, 1990/1991, p. 176, fig. 7). Desidero ringraziare sentitamente il dottor Giandomenico Spinola, curatore del reparto di antichità greche e romane dei Musei Vaticani, per la disponibilità e le gentili indicazioni fornite nel corso di questa ricerca.

¹⁴ Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1058, matita nera su carta grigio-cerulea, mm 280×210. R.P. Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino e la cultura artistica milanese tra 1550 e il 1580*, in «Arte Lombarda», 2, 1962, p. 81, fig. 19; Perissa Torrini, *Disegni del Figino* cit., p. 92, n. 65; Colzani, *Una "cornice" per i disegni dall'antico di Ambrogio Figino* cit., p. 67, fig. 11.

¹⁵ Roma, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Gallerie delle statue, inv. n. 751. Oggi il rilievo è parte del basamento su cui poggia la statua dell'*Apollo sauroctono*. P. Massi, *Indicazione antiquaria del Museo Pio Clementino*, Lazzarini, Roma 1792, p. 50, n. XII; W. Amelung, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, Reimer Verlag, Berlin 1908, vol. II, p. 453, n. 264, tav. 52; Spinola, *Il museo Pio-Clementino* cit., vol. II, p. 50, n. 63, fig. 9.

¹⁶ Il rilievo è documentato anche in un di-

segno molto più tardo, di autore anonimo del XVIII secolo, conservato presso il Gabinetto delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (Catalogo generale dei Beni Culturali, n. cod. 0500248044, <https://www.catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500248044>). Invece, per l'attività di restauratore e collezionista del Cavaceppi, cfr. C. Piva, *La casa-bottega di Bartolomeo Cavaceppi: un laboratorio di restauro delle antichità che voleva diventare un'accademia*, in «Ricerche di storia dell'arte», 70, 2020, pp. 5-20; P. Coen, *Copie a disegno da pezzi classici sul mercato romano del diciottesimo secolo: un nuovo album di Nicolas Mosman e una proposta per Bartolomeo Cavaceppi*, in Segreto, *Libri e album di disegni 1550-1800* cit., pp. 192-194.

¹⁷ Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. nn. 990 recto, 991, matita rossa su carta bianca mm 140×105 e 140×98; Perissa Torrini, *Disegni del Figino* cit., nn. 75-76; G. Agosti, V. Farinella, *Michelangelo: studi di antichità dal Codice Coner*, UTET, Torino 1987, fig. 16. Sul verso del primo foglio è rappresentato un nudo virile, soltanto abbozzato, tratto da una statua antica priva di testa e arti raffrontabile con il *Torso maschile* presso il portico nord del Cortile Ottagono, cfr. Amelung, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums* cit., vol. II, p. 72, n. 24; Spinola, *Il museo Pio-Clementino* cit., p. 96.

¹⁸ Torino, Biblioteca Reale, *Contraffazioni*, fol. 10B recto. N.M. Canedy, *The roman sketch-book of Girolamo da Carpi*, The Warburg Institute, London 1976, p. 93, T73; Agosti, Farinella, *Michelangelo: studi di antichità dal Codice Coner* cit., pp. 11-15.

¹⁹ Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. GDSU nn. 4273 F-4275 F, 4277 F, 14797 F: A. Giovannetti, *Francesco Morandini detto il Poppi*, Edifir Edizioni, Firenze 1995, pp. 214-215, nn. D15, D32-D33, D35, figg. 135, 149-150, 152; M. Di Giampaolo, *Disegno italiano antico. Artisti e opere dal Quattrocento al Settecento*, Fenice, Milano 2000, p. 35; V. Krahn, *Kleinbronzen als Medium archäologischer Rekonstruktion*, in M. Kunze, *Wiedererstandenen Antike*, Biering & Brinkmann, München 2003, pp. 53-60.

²⁰ Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n. 8482r: J. Labbé, L. Bicar Sée, *La collection saint Morys au Cabinet du Musée du Louvre. Répertoire des dessins*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1987, vol. II, p. 185; C. Höper, *Passarotti (1529-1592)*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1987, p. 275.

²¹ S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Silvana Editoriale, Cini-sello Balsamo 2007, pp. 288-290, n. 208.

²² Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. n. Sc.A.53.

²³ Windsor Castle, Royal Library, *Dal Pozzo Albums*, vol. VII, fol. 8, inv. n. 8636v. Il foglio di attribuzione discussa, che da ultimo è stato ricondotto a un seguace di Girolamo da Carpi, sul verso presenta anche particolari tratti dagli affreschi raffaelleschi della Far-

nesina, cfr. E. Shilling, A. Blunt, *The German drawings at Windsor Castle: and supplements to the catalogues of Italian and French drawings*, Phaidon Press, London 1973, p. 89, n. 217; A. Pattanaro, *Girolamo da Carpi: scoperta, uso, funzione dei modelli antichi*, in Ferrari, Pattanaro, *Disegnare l'antico, riproporre l'antico nel Cinquecento* cit., p. 182, nota 44.

²⁴ Inv. MUN 3458, bronzo cavo, alt. cm 25,5: L. Dal Prà, a cura di, *I Madruzzo e l'Europa. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, catalogo della mostra (Trento, 10 luglio – 31 ottobre 1993), Charta, Milano 1993, n. 122, pp. 379-380; I. Favaretto, *Di un torsetto femminile della raccolta Mantova Benavides e il gusto per l'antico nella cultura artistica veneta del XVI secolo*, in M. Ceriana, a cura di, *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, 4-6 aprile 2006), Cierre Edizioni, Verona 2007, pp. 369-376; M. Leithe-Jasper, F. de Gramatica, a cura di, *Bagliori d'antico: Bronzetti al Castello del Buonconsiglio*, Publistampa Arti grafiche, Pergine Valsugana 2013, pp. 112-113, n. 15.

²⁵ Inv. n. 5973, alt. cm 28, larg. cm 13,5: F. Ghedini, *Un torsetto femminile ellenistico e l'iconografia di Leda*, in I. Favaretto, a cura di, *Marco Mantova Benavides il suo museo e la cultura padovana del Cinquecento*, atti della giornata di studio (Padova, 12 novembre 1983), Accademia Patavina, Padova 1984, pp. 59-91; M.C. Monaco, R. Nanni, a cura di, *Leda: storia di un mito dalle origini a Leonardo*, Zeta Scorpini, Firenze 2007, pp. 149-150, fig. 65; E. Soccal, *Statuetta frammentaria di Afrodite*, in I. Favaretto, A. Menegazzi, a cura di, *Un Museo di antichità nella Padova del Cinquecento. La raccolta di Marco Mantova Benavides all'Università di Padova*, Bretschneider, Roma 2013, p. 29; E. Soccal, *Leda*, in C. Marani, M.T. Fiorio, a cura di, *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, 16 aprile – 19 luglio 2015), Skira, Milano 2015, p. 544, n. 7, tav. XII.

²⁶ Gli studi hanno evidenziato anche le convergenze iconografiche con la figura di Leda stante di creazione leonardesca; per pose simili al tipo di Leda si può richiamare la *Venere pudica*, come quella Medici e Capitolina, ma anche il modello dell'*Afrodite Cnidia*, documentata a Roma in una copia romana della collezione Santacroce, ora a Monaco, cfr. P.P. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance artist & antique sculpture: a handbook of sources*, Harvey Miller Publishers, London 1986, p. 61, n. 14; Monaco, Nanni, *Leda: storia di un mito dalle origini a Leonardo* cit., pp. 214-223; Soccal, *Leda* cit., p. 544, n. 7.

²⁷ Sotheby's London, 3 dicembre 1991, lotto n. 376; Chiswick Auctions, *Antiquities and Tribal Art*, 14 giugno 2017, lotto n. 148.

²⁸ Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. nn. 1859.6.25.570-571. Cfr. C. de Tolnay, *Sur des Venus dessinées par Michel Ange, à propos d'un dessin oublié du Musée du Louvre*, in «Gazette des Beaux-Arts», 69, 1967, p. 196; Agosti, Farinella, Mi-

chelangelo: studi di antichità dal Codice Coner cit., pp. 11-15. Si associano altri due fogli presso Casa Buonarroti, ugualmente a matita nera (inv. nn. 16F, 41F), cfr. P. Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola*, Olshki, Firenze 1962-1964, vol. I, pp. 91-92, n. 69; P. Joannides, *Michelangelo Buonarroti*, in F. Falletti, J. Nelson, a cura di, *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, catalogo della mostra (Firenze, 26 giugno – 3 novembre 2002), Giunti Editore, Firenze 2002, pp. 150-151, n. 4. Secondo Wilde e de Tolnay, anche un disegno al Musée Condé di Chantilly (Cabinet d'Arts Graphiques, inv. n. 29r) sembra riportare il medesimo prototipo, per alcuni da riconoscersi in un torso antico un tempo conservato nella collezione della famiglia Sassi a Roma (J. Wilde, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio*, BMP, London 1953, pp. 79-80, n. 43; D. Ekserdjian, *Parmigianino and Michelangelo*, in «Master Drawings», 31, 1993, pp. 390-394).

²⁹ Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 956, matita nera e rossa su carta bianca, mm 280×205: Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino e la cultura artistica milanese tra 1550 e il 1580* cit., p. 84, fig. 26; Perissa Torrin, *Disegni del Figino* cit., p. 95, n. 69.

³⁰ Firenze, Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. Sculture n. 338: G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1958-1961, vol. I, pp. 94-96, n. 62; F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto: La seduzione della scultura classica, 1500-1900*, Einaudi, Torino 1984, pp. 169-171, n. 3; M.C. Monaco, *Testa di arte pergamena cosiddetta Alessandro morente*, in A. Natali, A. Cecchi, a cura di, *L'officina della maniera: varietà e fierezza nell'arte del Cinquecento fra le due Repubbliche (1494-1530)*, catalogo della mostra (Firenze, 28 settembre 1996 – 6 gennaio 1997), Marsilio, Venezia 1997, p. 142, n. 35.

³¹ L'esemplare ha conosciuto notevole fama anche grazie alla diffusione di repliche plastiche in diversi materiali, M.C. Monaco, *Ancora sull'«Alessandro morente» della Galleria degli Uffizi*, in «Buletto dell'Istituto Archeologico Germanico. Sezione romana», 113, 2007, pp. 179-181. Sulla fortuna riscontrata dal modello, cfr. E. Mandovsky, *The bust of Dying Alexander*, in «The Burlington magazine», 92, 1950, pp. 231-232; E. Schwarzenberg, *From the Alessandro morente to the Alexandre Richelieu: the portraiture of Alexander the Great in seventeenth century Italy and France*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 32, 1969, pp. 398-405; Bober, Rubinstein, *Renaissance artist & antique sculpture...* cit., p. 146, n. 125; Van Der Meulen, *Rubens: copies after the antique* cit., vol. III, tavv. 240-243.

³² G.P. Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, Milano 1590, vol. I, p. 43; Haskell, Penny, *L'antico nella storia del gusto...* cit., p. 170.

³³ Cfr. Hülsen, *Römische Antikengärten des*

XVI. Jahrhunderts cit., pp. 77-81; C. Franzoni, G. Mancini, *Gli inventari dell'eredità del cardinale Rodolfo Pio da Carpi*, Edizioni ETS, Pisa 2002, p. 94, n. 45.

³⁴ P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo: Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando; documenti 1540-1587*, Panini, Modena 1993, p. 124; V. Saladino, *Sculture antiche per la Reggia Pitti*, in M. Sframeli, a cura di, *Magnificenza alla corte dei Medici*, Electa, Milano 1997, p. 316; G. Capecchi, M.G. Marzi, V. Saladino, *I Granduchi di Toscana e l'antico: acquisti, restauri, allestimenti*, Olschki, Firenze 2008, p. 24.

³⁵ C. Franzoni, *Quindici anni di una collezione*, in M. Rossi, a cura di, *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*, atti del convegno (Carpi, 22-23 novembre 2002), Arti Grafiche Friulane, Udine 2004, p. 66; Monaco, *Ancora sull'«Alessandro morente» della Galleria degli Uffizi* cit., pp. 183-186.

³⁶ Monaco, *Ancora sull'«Alessandro morente» della Galleria degli Uffizi* cit., 2007, pp. 189-190.

³⁷ Torino, Biblioteca Reale, *Contraffazioni*, fol. 27A recto, inv. S.M. 14760. Girolamo da Carpi annovera nel suo taccuino almeno tre fogli raffiguranti la stessa opera ripresa da molteplici punti di vista, cfr. Canedy, *The roman sketchbook of Girolamo da Carpi* cit., pp. 102, 115-118, T 109, T 161, T 173; Monaco, *Ancora sull'«Alessandro morente» della Galleria degli Uffizi* cit., pp. 182-183, figg. 7-9.

³⁸ J.H. Turnure, *The late style of Ambrogio Figino*, in «The Art Bulletin», 47, 1965, p. 50; Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino* cit., pp. 46-47; Perissa Torrini, *Disegni del Figino* cit., pp. 17-18. Studi più recenti ritengono plausibile che Figino abbia intrapreso almeno due o più viaggi di aggiornamento a Roma e in Italia centrale, cfr. M. Pavesi, *Giovan Ambrogio Figino Pittore*, Aracne Editrice, Canterano 2017, pp. 127-133; Colzani, *Una «cornice» per i disegni dall'antico di Ambrogio Figino* cit., pp. 67-70.

³⁹ L. Scaramuccia, *Le finenze de' pennelli italiani, ammirate e studiate da Giurupeno sotto la scorta e la disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*, Pavia 1674 (rist. anast., G. Giubbini, a cura di, Edizione Labor, Milano 1965), pp. 139, 144. La menzione da parte del padre filippino, riportata sul fol. 119 della *Galleria Portatile*, è stata resa nota da Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino* cit., pp. 46-47, nota 34; G. Bora, *I disegni del Codice Resta*, Arti grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1976, p. 276; Pavesi, *Giovan Ambrogio Figino Pittore* cit., p. 128; Colzani, *Una «cornice» per i disegni dall'antico di Ambrogio Figino* cit., pp. 67-68.

⁴⁰ In effetti, poco si conosce della fase giovanile dell'artista, specie degli anni intercorsi tra il 1570 e il 1577; è possibile che la mancanza di tracce sia dovuta a un'assenza da Milano per i soggiorni a Roma e in Italia centrale, cfr. Pavesi, *Giovan Ambrogio Figino Pittore* cit., pp. 127-128. Per motivazioni diverse anche Perissa Torrini, *Disegni del Figino* cit., pp. 17-18 ha proposto una datazione precoce del viaggio romano.

⁴¹ Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino* cit., p. 36;

Pavesi, *Giovan Ambrogio Figino Pittore* cit., pp. 130-131.

⁴² Come il disegno di Windsor con nereidi e centauri (RCIN 906973, Popham, Wilde, *The italian drawings of the XV and XVI centuries...* cit., p. 230, n. 326/105; Colzani, *Una «cornice» per i disegni dall'antico di Ambrogio Figino* cit., p. 65, fig. 2) che evidentemente è tratto dal sarcofago del II secolo d.C. cosiddetto *Tomba delle Nereidi* oggi al Louvre (MA 342) ma proveniente dai Musei Capitolini, documentato dalle copie di Aspertini, Battista Franco e nei codici *Escorialensis* e *Coburgensis*, cfr. Bober, Rubinstein, *Renaissance artist & antique sculpture...* cit., p. 134, n. 103.

⁴³ Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1086, matita rossa su carta bianca, mm 273×208. Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino* cit., p. 152; Perissa Torrini, *Disegni del Figino* cit., p. 62, n. 23; Pavesi, *Giovan Ambrogio Figino Pittore* cit., p. 131, nota 63. Sono raffrontabili due disegni nel *Codex Smith* a Windsor (inv. nn. RCIN 906916-17: Zimmer, *The Codex Smith...* cit., p. 217, nota 36) che riproducono la stessa porzione di affresco con le nudità originali, ma di cui è stata esclusa la riconducibilità a Figino per evidenti differenze nello stile.

⁴⁴ Sull'intervento censorio a fresco, seguito alle accuse di oscenità per la 'pozione minacciosa' del santo coi pettini del martirio sopra il corpo nudo di santa Caterina d'Alessandria, cfr. G. Colalucci, *Il restauro*, in P. De Vecchi, a cura di, *La Cappella Sistina: il restauro degli affreschi di Michelangelo*, Rizzoli, Milano 1999, p. 267; F. Mancinelli, *Il Giudizio Universale. La storia, la tecnica esecutiva, gli interventi di restauro e la censura*, in F. Buranelli, A.M. De Strobel, G. Gentili, a cura di, *La Sistina e Michelangelo: storia e fortuna di un capolavoro*, catalogo della mostra (Rimini, 24 agosto - 16 novembre 2003), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003, pp. 43-54.

⁴⁵ Sulle diverse ipotesi riguardanti le copie dal Giudizio precedenti e successive agli interventi censori, si veda P. Joannides, *Michelangelo and his influence: drawings from Windsor Castle*, catalogo della mostra (Washington, 17 ottobre 1996 - 5 gennaio 1997), Lund Humphries Publisher, London 1996, p. 180; J. Brooks, *Copying in Rome in the Sixteenth Century*, in *Taddeo e Federico Zuccaro: artist-brothers Renaissance Rome*, catalogo della mostra (Los Angeles, 2 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2007, pp. 81-82; P.M. Lukehart, *Nuda Veritas: the afterlife Michelangelo's indecorous figures in the Last Judgement*, in M.S. Bolzoni, F. Rinaldi, P. Tosini, a cura di, *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2016, pp. 42-43; Pavesi, *Giovan Ambrogio Figino Pittore* cit., pp. 131-132; Zimmer, *The Codex Smith...* cit., p. 217. Quanto alla fortuna dell'affresco michelangiolesco attraverso riproduzioni in scala ridotta o stampe, cfr. E. Borea, *Stampe da modelli fiorentini del Cinquecento*, in C. Beltramo Ceppi, a cura di, *Il primato del disegno*.

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, catalogo della mostra (Firenze 1980), Electa, Milano 1980, pp. 276-278; G. Agosti, *Un Giudizio universale in miniatura*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 19, 1989, pp. 1291-1297; F. Manzari, *Giorgio Ghisi: Giudizio Universale*, in F. Mancinelli, G. Morello, A.M. De Strobel, a cura di, *Michelangelo e la Sistina la tecnica, il restauro, il mito*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 25 marzo – 30 giugno 1990), Palombi Editori, Roma 1990, pp. 247-249; F. Parrilla, a cura di, *Michelangelo a colori. Marcello Venusti, Lelio Orsi, Marco Pino, Jacopino del Conte*, catalogo della mostra (Roma, 11 ottobre 2019 – 6 gennaio 2020), De Luca Editori, Roma 2019, pp. 17-36.

⁴⁶ In merito alla possibilità di una precoce esercitazione su disegni e stampe appartenenti alla bottega del Lomazzo, si veda Pavesi, *Giovan Ambrogio Figino Pittore* cit., pp. 131-132, nota 64; M. Pavesi, *Tra mercato, collezionismo e accademia: il caso della Lombardia di Cinque-Seicento*, in F. Parrilla, M. Borchia, a cura di, *Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, Artemide, Roma 2020, p. 142.

⁴⁷ Figino ha attinto in ripetute occasioni dalle composizioni di Polidoro (presso i Palazzi Ricci, Barberini, Milesi e di Montecavallo vicino a Sant'Agata), come nei disegni del British Museum, inv. nn. 1870.0813.895-898, cfr. P. Pouncey, J.A. Gere, *Italian drawings in the British Museum: Raphael and his circle*, Trustees of the British Museum, London 1962, vol. I, pp. 127-129, 193, nn. 200, 219, 221-222; L. Ravelli, *Polidoro Caldara da Caravaggio*, Monumenta Bergomensia, Bergamo 1978, pp. 278-282, nn. 443-446; Pavesi, *Giovan Ambrogio Figino Pittore* cit., p. 131, nota 63.

⁴⁸ Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1096, carboncino su carta cerulea, mm 420×278. Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino* cit., p. 169; Perissa Torriani, *Disegni del Figino* cit., p. 59, n. 19.

⁴⁹ A. Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1969, tav. CXXVI, figg. 1-4; Ravelli, *Polidoro Caldara da Caravaggio* cit., pp. 295-297; A. Pellicciari, *L'intervento di Prospero Fontana nella Sala di David di Palazzo Poggi a Bologna*, in «Bollettino d'Arte», 70, 1985, p. 143, fig. 19.

⁵⁰ G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano 1585, vol. II, pp. 51, 55, 185, 187, 250-251; E. Spina Barelli, *Il Lomazzo o il ruolo delle personalità psicologiche nell'estetica dell'ultimo manierismo lombardo*, in «Arte Lombarda», 2, 1958, pp. 119-124; A. Rovetta, *Federico Borromeo, Raffaello, Michelangelo e l'antico*, in «Studia borromaica», 18, 2004, p. 202; A. Squizzato, *Michelangelo negli scritti d'arte di Giovan Paolo Lomazzo*, in A. Rovetta, a cura di, *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, Edizioni di Pagina, Milano 2004, pp. 95-96; F. Cavalieri, M. Pavesi, *Lomazzo's two pupils: 'first is Figino, and then Ciocca'*, in L. Tantarini, R. Norris, a cura di, *Lomazzo's Aesthetic*

Principles Reflected in the Art of this Time, Brill, Boston 2020, pp. 134-138.

⁵¹ G. Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Cosmopolita, Roma 1945, pp. 83-96; Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino e la cultura artistica milanese tra 1550 e il 1580* cit., pp. 73-76; M. Pavesi, *Una flagellazione di Ambrogio Figino al Museo del Prado*, in «Nuovi studi», 15, 2009-2010, pp. 193-194; Colzani, *Una "cornice" per i disegni dall'antico di Ambrogio Figino* cit., p. 70.

⁵² Della raccolta formata dal Leoni sarebbe rimasta traccia oggi nella *Testa di cavallo*: presumibilmente una matrice parziale approntata a Roma dallo scultore aretino per poi replicare l'intero gruppo capitolino del *Marco Aurelio* nella sua bottega milanese. A. Rovetta, *Calchi in gesso dell'Accademia di scultura*, in L. Caramel, S. Coppa, a cura di, *Pinacoteca Ambrosiana. Raccolte archeologiche-Sculture*, Electa, Milano 2009, pp. 368-375; K. Helmstutler Di Dio, *Federico Borromeo and the collections of Leone and Pompeo Leoni*, in «Journal of the History of Collections», 21, 2009, pp. 1-15; K. Helmstutler Di Dio, *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance*, Ashgate Publishing, Farnham 2011, pp. 133-141, 209-213.

⁵³ Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura* cit., p. 158; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. Bettarini, P. Barocchi, a cura di, Sansoni, Firenze 1966-1987, vol. VI, p. 203; Haskell, Penny, *L'antico nella storia del gusto...* cit., pp. 23-24; A. Squizzato, *Michelangelo negli scritti d'arte di Giovan Paolo Lomazzo*, in Rovetta, *Tracce di letteratura artistica in Lombardia* cit., pp. 90-91, figg. 1-5; Pavesi, *Tra mercato, collezionismo e accademia...* cit., pp. 144-146.

⁵⁴ G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, pp. 61-63; C. Parisi Presicce, G. Accardo, *Il Marco Aurelio e la sua copia*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1997, p. 27.

⁵⁵ Rimasti inutilizzati, in parte sono stati recuperati dallo scultore cesareo nel corso della sua attività per Maria d'Ungheria, cfr. G. Borsieri, *Il supplimento della nobiltà di Milano*, Milano 1619, p. 67; B. Boucher, *Leone Leoni and Primaticcio's moulds of antique sculpture*, in «The Burlington Magazine», 123, 1981, pp. 23-26; Haskell, Penny, *L'antico nella storia del gusto...* cit., pp. 23-24.

⁵⁶ La ricostruzione storica della raccolta di gessi dell'Ambrosiana risulta difficoltosa a causa della perdita di gran parte del materiale, cfr. B. Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Jaca Book, Milano 1996, pp. 150-154; Rovetta, *Federico Borromeo, Raffaello, Michelangelo e l'antico* cit., pp. 198-204; Vecchio, *Inventari seicenteschi della Pinacoteca Ambrosiana* cit., p. XVII; M. Cadario, *Galeazzo Arconati, un collezionista di antichità nella Milano di Federico Borromeo*, in «Studia borromaica», 22, 2008, pp. 336-337; Helmstutler Di Dio, *Leone Leoni and the*

Status of the Artist at the End of the Renaissance cit., pp. 1-15.

⁵⁷ A quel tempo proprietario della casa-museo di Leone Leoni, cfr. P. Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Vita e Pensiero, Milano 1997, pp. 282-284; Vecchio, *Inventari seicenteschi della Pinacoteca Ambrosiana* cit., nota 30.

⁵⁸ Dell'importanza accademica di questi pezzi si fa menzione nel *Musaeum* federiciano pubblicato nel 1625, dove è citata la presenza anche dei due calchi michelangioleschi dell'*Aurora* e del *Crepuscolo*, oggi dispersi, e di altre opere per lo più frammentarie. Cfr. F. Borromeo, *Musaeum Bibliothecae Ambrosianae*, Milano 1625, pp. 54-60.

⁵⁹ Giunti presso l'Ambrosiana dopo la morte del cardinale, insieme alla *Pietà* romana di Michelangelo, come donazione da parte del Calchi, cfr. Rovetta, *Federico Borromeo, Raffaello, Michelangelo e l'antico* cit., p. 199, nota 34.

⁶⁰ Un elenco completo dei calchi è fornito anche nel testo del Bosca risalente al 1671, che riporta un numero molto più elevato di copie da sculture antiche, cfr. Rovetta, *Federico Borromeo, Raffaello, Michelangelo e l'antico* cit., p. 201, nota 41.

⁶¹ G. Bora, *L'Accademia Ambrosiana*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Cariplo, Milano 1992, p. 360; Jones, *Federico Borromeo* cit., p. 283, nota 9; Rovetta, *Federico Borromeo, Raffaello, Michelangelo e l'antico* cit., p. 201, nota 41.

⁶² Cfr. Pavesi, *Una flagellazione di Ambrogio Figino al Museo del Prado* cit., nota 49; Pavesi, *Tra mercato, collezionismo e accademia...* cit., pp. 144-146; Colzani, *Una "cornice" per i disegni dall'antico di Ambrogio Figino* cit., pp. 65-66.

⁶³ Pavesi, *Tra mercato, collezionismo e accademia...* cit., pp. 146-147; Colzani, *Una "cornice" per i disegni dall'antico di Ambrogio Figino* cit., p. 66.

Summary

This paper investigates one of the most distinctive aspects of the graphic production of Giovan Ambrogio Figino, namely the interest in Antiquity, and aims to reconsider it under a new light.

The graphic corpus of Figino consists of more than 400 sheets in the collections of Windsor, Venice, New York, and other international Institutions, and includes studies after both antique and modern works. One drawing in the Libro dei Disegni at the Biblioteca Ambrosiana is a relevant case study concerning this activity: it shows a togate statue, which was well-known in the Renaissance but apparently lost in the following centuries.

The allure of ancient art and the complexity of cross-references, which are not totally clarified yet, lead to extend the research to the sheets held in the Cabinet of Drawings and Prints of the Gallerie dell'Accademia in Venice. For example, the drawing of a Bearded profile is a copy of a relief in the Vatican Museums from the home-workshop of Bartolomeo Cavaceppi, as well as two Studies after the statue of Venus show a model never traced before but documented in the 16th century through many copies and derivations. Moreover, a drawing generally identified as a copy of the Laocoön is more likely interpreted as a copy after the so-called Dying Alexander head in the Uffizi in Florence. Each case study is analysed through comparisons with materials and documents tied to different cultural contexts and collections. The research leads to rediscover little-known or just apparently lost ancient works, such as the Little female torso traced in the international antiques market in the more recent times. In the future, the accurate exploration and identification of all the works copied by Figino will allow to hypothesise the original sequence of the drawings and to shed light on the possible transfers and travels of the artist.

La collezione di stampe di Giacomo del Po (1652-1726) nella Napoli del secondo Seicento*

Giuliano Colicino

1. La famiglia del Po tra Roma e Napoli

Le pubblicazioni di Gérard Labrot e Antonio Delfino negli anni Novanta del secolo scorso di numerosi testamenti e inventari di nobili e artisti redatti a Napoli hanno contribuito a migliorare la conoscenza del collezionismo cittadino tra XVII e XVIII secolo, dando il via a una lunga serie di studi. Scopo del presente contributo è apportare nuove considerazioni in merito al testamento e all'inventario della raccolta del pittore e incisore Giacomo del Po,¹ concentrando l'attenzione sulla parte dell'inventario, relativo alle *Stampe, Gessi e Rilievi, e Disegni* e identificando qui per la prima volta un nucleo di incisioni, al fine di definire l'aspetto complessivo della collezione.

Giacomo del Po nacque a Roma il 26 dicembre 1652 dall'incisore Pietro del Po e da Porsia Compagno. Trasferitisi da Napoli a Roma intorno al 1647, Pietro e Porsia abitarono con i figli dapprima in via Margutta,² dove era radicata una colonia di artisti francesi, e poi nell'attigua via del Babuino, dove convissero con il pittore Ignazio Compagno, fratello di Porsia, e dal 1649 al 1653 con il piemontese Giovanni Battista Beinaschi, intenzionato a perfezionarsi sotto la guida di Pietro.

Per quanto concerne la formazione di Giacomo, è molto probabile che, proprio come quella dei fratelli Andrea³ e Teresa, abbia avuto luogo nella bottega paterna. Bernardo De Dominici, biografo e diretto interlocutore di Giacomo a Napoli, menziona un suo alunnato presso Nicolas Poussin. Considerando che alla morte del francese nel 1665, Giacomo aveva circa dodici anni, Donald Rabiner, autore del primo studio monografico dedicato al pittore, ha ritenuto questo alunnato tutt'altro che significativo.⁴ Tuttavia, come ricordato anche da Augusto Russo,⁵ il confronto con le opere di Poussin dovette aver luogo in maniera indiretta: ossia tramite le incisioni, alcune realizzate dal padre, il quale collezionò, anche per esigenze lavorative, materiale grafico.⁶ Negli anni la raccolta di Pietro del Po, che dopo la sua morte nel 1693 sarà ereditata in parte da Giacomo, fu fondamentale nella formazione di quest'ultimo, il quale, come testimonia Bernardo De Dominici: «ebbe gran cognizione, migliore di Paolo de Matteis, delle maniere de' pittori antichi e moderni, e massimamente de' disegni di essi, de quali possedeva buona raccolta».⁷

Nel 1674 Giacomo venne accolto come membro dell'Accademia di San Luca, dove ricoprì il ruolo di 'maestro di notomia' e, successivamente, di 'cerimoniere'.⁸ Intorno al 1683 sia Giacomo che Teresa del Po lasciarono Roma alla volta di Napoli. La critica ha ancorato il trasferimento dei del Po a Napoli alla nomina di vicerè di Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, settimo marchese del Carpio. Tale dato, tuttavia, non sembra giustificare a pieno questo spostamento che potrebbe essere connesso anche a vicende familiari. La decisione di lasciare Roma, inoltre, sembrerebbe maturata già un decennio prima, come dimostrano i tentativi di Pietro di promuovere sé stesso e i figli.⁹ Già nel 1672, infatti, egli aveva tentato di introdurre la figlia Teresa presso la corte della granduchessa Vittoria della Rovere senza però riuscire nell'intento.¹⁰ Poco dopo la partenza di Giacomo e Teresa per Napoli, secondo il racconto di Lione Pascoli, Pietro del Po decise di «dar sesto a' suoi affari,

e venduto tutto ciocché non poteva facilmente portare, [...] se ne andò alla volta di Napoli per andar poscia in Sicilia».¹¹

A Napoli, Giacomo del Po si trovò ben presto a stretto contatto con artisti del calibro di Francesco di Maria e Francesco Solimena. Pur essendo incisore lui stesso, Giacomo collaborò con la sorella Teresa e con altri, attivi in quest'arte, in veste di *inventor* per stampe.¹² Inoltre, nelle pagine dedicate al pittore, Bernardo De Dominici dà più volte notizia del suo coinvolgimento nell'ambito del mercato e del collezionismo napoletano, ricordando persino la responsabilità dell'allestimento in ordine cronologico decrescente di un *cabinet* di disegni esposto nella dimora napoletana di Eleonora Picchiatti e Gregorio Menichino.¹³

Tornando alla collezione dei del Po, il testamento di Giacomo del Po, redatto dal notaio Antonio d'Errico e aperto il 30 novembre 1726, comprende due elenchi inventariali stilati per la vendita.¹⁴ Secondo Gérard Labrot, stampe, gessi e disegni erano utilizzati come un *corpus* d'invenzioni che fornivano all'artista il sapere indispensabile¹⁵ e attraverso la visita di quello che potremmo definire un 'museo cartaceo', situato all'interno del suo stesso *atelier*, il pittore poteva confrontarsi con i grandi maestri del passato e del suo tempo. La prima parte dell'inventario, intitolato *Stampe, Gessi e Rilievi, e Disegni* composta dall'elenco delle stampe, è anche la più ricca: sono catalogate quattromilaventisette incisioni e dieci libri. A sorprendere, innanzitutto, è l'assenza di una precisa organizzazione dei fogli che compongono la collezione. Questo dato, tuttavia, non esclude la possibilità che il pittore avesse originariamente disposto il materiale secondo un ordine che dalle carte non è stato possibile dedurre. Dall'inventario si evince, inoltre, che non tutti i fogli erano conservati nello stesso modo: il fatto che il compilatore specifichi «cose di Raffaele in cartera», ossia in cartella, e «stampe sciolte di diversi autori», ne è un chiaro indizio. È improbabile, dato il numero ridotto di alcuni nuclei e la disorganizzazione globale delle carte e dei libri, che tutti i fogli fossero rilegati in album e l'inventario non sembra fornire ulteriori informazioni circa la conservazione di queste stampe, probabilmente riposte in un mobile all'interno dello studio del pittore.

2. La collezione: il nucleo di Pietro del Po

Come già anticipato, parte della collezione dovette essere ereditata da Giacomo alla morte del padre nel 1693. Bernardo De Dominici ricorda che l'artista «possedeva buona raccolta [di disegni], avendone molti di mano del Domenichino, lasciatigli da Pietro del Po, che fu discepolo di quello eccellentissimo artefice, come di sopra abbiám detto. Ma molti fatti dallo stesso Pietro egli volea far credere per mano del Zampieri, e di altri eccellenti pittori, de' quali Pietro aveva fatti i compiuti disegni per intagliargli in rame; e veramente erano egregiamente disegnati da valentuomo, e forse non inferiori di bontà ad ogni altro, ma non di propria mano di quelli».¹⁶ La notizia è confermata dall'inventario: un primo nucleo, composto da quattro stampe che raffigurano gli *Angoli del Domenichino* può essere identificato con la serie realizzata proprio da Pietro del Po, tratta dalle quattro *Virtù Cardinali* affrescate dallo Zampieri nei peducci della chiesa di San Carlo ai Catinari a Roma. La serie, dedicata al cardinale Fabio Chigi, realizzata in un periodo compreso tra il 1651, quando Fabio Chigi fu ordinato cardinale da papa Innocenzo X, e il 1655, anno dell'elezione a pontefice, fu edita da Giovan Giacomo de Rossi. Altre otto stampe sono indicate nell'inventario come *Cose del Domenichino*. Probabilmente ulteriori incisioni e i disegni di Domenichino, menzionati da De Dominici, erano stati venduti prima di redigere il testamento.

Allo stesso modo, dovevano essere parte della collezione paterna anche i nuclei di stampe identificabili con opere di Carlo Cesi, con il quale Pietro

ebbe un forte legame d'amicizia.¹⁷ Tra i libri troviamo citata l'*Anatomia di Carlo Cesi* che corrisponde alla serie di diciotto tavole realizzate dall'incisore intitolata *Cognizione de muscoli del corpo umano per uso di disegno*, stampata a Roma nel 1679 presso l'editore François Collignon.¹⁸ Questo, insieme al «libro di anatomia con disegni di anatomia», forse il famoso *Corporis Fabrica* di Andrea Vesalio, dovette essere uno dei principali testi utilizzati da Pietro e, successivamente, da Giacomo per le lezioni di 'notomia' presso l'Accademia di San Luca. Sempre a Carlo Cesi è da attribuire la *suite* indicata nel documento come *Galleria di Pamfilio*. Le sedici carte corrispondono precisamente alla *Galleria dipinta nel palazzo del principe Pamfilio da Pietro Berrettini da Cortona intagliata da Carlo Cesi*, edita intorno al 1661 presso la stamperia di Giovanni Giacomo De Rossi.

Tra i materiali provenienti dall'eredità paterna possiamo inoltre identificare le ventotto carte della *Galleria Farnese*. Nel 1657 Carlo Cesi realizzò una traduzione del ciclo composta da quaranta tavole ed edita sotto il titolo *Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci* dal già citato François Collignon e che vide la partecipazione di Giovan Pietro Bellori, autore delle didascalie. Una successiva versione, a cui presero parte Bellori e Carlo Maratti, fu incisa da Pietro Aquila e stampata intorno al 1674-1677. La *Galleriae Farnesianae Icones* comprende in totale ventidue fogli, tra i quali il bellissimo frontespizio allegorico raffigurante Annibale Carracci che risolveva le sorti della pittura, ben noto anche a Bernardo De Dominici.¹⁹ Sia in quest'ultimo caso sia nella versione realizzata da Carlo Cesi, il numero di fogli non corrisponde con precisione a quelli indicati nel documento; tuttavia, va tenuto conto che le serie possedute da del Po potevano essere incomplete o presentare dei doppioni.

L'inventario comprende anche cinquantasei carte raffiguranti la *Loggia di Raffaele*. Il ciclo di affreschi eseguiti da allievi di Raffaello, su disegni del maestro, tra il 1517 e il 1518 conobbe un vasto interesse da parte degli incisori a partire dai primi anni del XVII secolo.²⁰ Anche Pietro Aquila partecipò, insieme all'incisore Cesare Fantetti, alla realizzazione di una nuova versione, stampata presso Gian Giacomo de Rossi nel 1674. Alla serie, intitolata *Imagines Veteris ac Novi Testamenti*, prese parte Carlo Maratti che disegnò l'antiporta della raccolta. Per il rapporto di discepolato che legava Pietro Aquila a Pietro del Po,²¹ è possibile che la serie in questione, pur con la ripetizione di una tavola, corrisponda a quella indicata nel testamento. Sempre a Pietro Aquila è da attribuire il nucleo di quindici carte indicate dal redattore testamentario come *Galleria di Lanfranco* e identificabile con le nove tavole,²² tratte dal soffitto della loggia di Villa Borghese affrescato da Giovanni Lanfranco intorno al 1624. Anche le quattro carte indicate come *Istorie di Lanfranco* dovevano far parte della collezione paterna, considerando che Pietro del Po è stato a lungo ritenuto suo allievo o collaboratore.²³ Sempre a Lanfranco sembrano riferibili le due *Vite di S. Bruno* raccolte con altre trecentoquattordici stampe di santi. I fogli in questione possono essere identificati con la serie di diciotto incisioni realizzate da Theodore Crüger da disegni del maestro intorno al 1621. Come ricordato, Pietro del Po ebbe l'occasione di collaborare con Nicolas Poussin, traducendo alcune sue incisioni (fig. 1). Non sorprenderebbe quindi se tra le ventitré incisioni indicate come *Cose di Pusino* vi fossero state stampe realizzate dallo stesso Pietro del Po.²⁴

Tra le 'carte' appartenenti a questo nucleo è probabile fosse presente almeno un'incisione tratta da *La Peste di Azoth* modello al quale Giacomo attinse per la realizzazione, intorno al 1687, della tela per la chiesa di Sant'Antonino di Sorrento avente per soggetto la peste di Sorrento del 1656.²⁵ Segnalo a riguardo la stampa (fig. 2) realizzata da Jean Baron intorno al 1647 su disegno di Guillaume Curtois. Sono poi ricordate in modo distinto le sette stampe raffiguranti i *Sacramenti del Poussino*, serie incisa dal cognato di Poussin, Jean Dughet, e dedicata a Carlo Antonio dal Pozzo tratta da un gruppo di dipinti che il francese aveva realizzato per Cassiano dal Pozzo.²⁶ L'interesse

1. Pietro del Po, da Nicolas Poussin, *Compianto sul Cristo Morto*, 1650-1670, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1869,0410.2408. © The Trustees of the British Museum.

2. Jean Baron, da Guillame Curtois, da Nicolas Poussin, *La Peste di Azoth*, 1647 circa, Leida, Leiden University Libraries, inv. Pk-P-126.775.



per Poussin, infine, non pare limitarsi alle stampe tanto che è presente una «Statua di cera rossa dell'anatomia, fatta dalle proprie mani di Nicolò Poussino».²⁷ Pur non essendoci pervenuti modelli in cera attribuibili al maestro il dato appare del tutto coerente con quanto scritto da Giovan Pietro Bellori nella biografia del francese:

concepita l'invention, ne segnava uno schizzo quanto gli bastava per intenderla; dopo formava modelletti di cera di tutte le figure nelle loro attitudini in bozzette di mezzo palmo, e ne componeva l'istoria, [...] per vedere gli effetti naturali del lume, e dell'ombre de' corpi. Successivamente formava altri modelli più grandi, e li vestiva.²⁸

La menzione inventariale permette dunque di riflettere sul rapporto tra Pietro del Po e Poussin, che dovette essere familiare più di quanto si è finora pensato, e del quale Bernardo De Dominici evidentemente aveva frainteso la reale portata riferendo solamente dell'alunnato presso il francese del troppo giovane Giacomo. A questo nucleo poussiniano va affiancato, per affinità stilistiche, quello di trentanove fogli citati come *Cose di Pietro Testa*. Pur non essendo possibile identificare con precisione le stampe, l'acquisizione dei fogli, anche in questo caso probabilmente già parte della collezione di Pietro, appare estremamente coerente e risente dell'orientamento classicista e antiquario di quest'ultimo. Con molta probabilità Testa e del Po *seniore* dovettero entrare in contatto tramite Nicolas Poussin, che entrambi ebbero modo di frequentare, o per mezzo di Cassiano dal Pozzo, punto di riferimento per molti artisti del periodo.²⁹ Non è da escludere, naturalmente, che la collezione di Pietro fosse molto più copiosa in origine, e che siano da includere altri casi oltre quelli fin qui trattati.

Sono poi presenti nel documento quarantaquattro stampe con *Baccanali* e le trentanove indicate come *Puttini*. La rappresentazione del tema dei putti conobbe, come noto, una vasta fortuna durante il XVII secolo anche grazie alla diffusione a stampa a partire dalle rielaborazioni pittoriche di Nicolas Poussin e quelle scultoree di François Du Quesnoy. Basti pensare alla serie di dodici fogli intitolata *Gli scherzi e giuochi di diversi putti*, incisa da Giacinto Gimignani nel 1647,³⁰ e ai *Jeux et Plaisirs de l'Enfance* nel 1657 da Claudine Bunozet Stella su disegni dello zio Jacques Stella.³¹ La serie di Gimignani, inoltre, fu acquistata e ristampata da Domenico De Rossi che la cita nel proprio indice del 1705.³² Non è possibile, naturalmente, dimostrare con certezza che Giacomo del Po fosse entrato in possesso di una delle due serie, tuttavia, vista anche la vasta diffusione che il tema ebbe a Napoli,³³ e la facile reperibilità delle ristampe, pare altamente probabile che tra le incisioni citate nell'inventario vi fossero fogli tratti da almeno una delle due.

Altrettanto interessanti sono le stampe aventi per soggetto tematiche stregonesche e voluttuose. Mi riferisco, in particolare, alle raccolte di *Fattucchiarie* e ai due nuclei a tema erotico. Le ventitré stampe connesse al tema delle stregonerie sono forse l'elemento più sorprendente all'interno della collezione, l'unico che sembra sviare dalla matrice classicista-accademica che caratterizza il gusto di Pietro. Tali temi ebbero particolare fortuna oltralpe ma, come noto, una discreta diffusione anche in alcune delle principali città italiane, in particolare a Firenze e a Napoli. A Napoli, uno dei principali artisti a trattare queste tematiche all'inizio fu Jacob Swanenburg, il quale cadde vittima del Santo Uffizio proprio a causa di una di queste rappresentazioni. Lo Swanenburg, inoltre, fece da tramite tra Salvator Rosa e l'incisore Jacques De Gheyn II, punto di riferimento per Salvator Rosa nella trattazione di questi temi.³⁴ È probabile che le stampe presenti in questo nucleo servirono come modello per la realizzazione della tela, tratta dal *Paradise Lost* di John Milton, rappresentante *La porta dell'Inferno* (Princeton, University Art Museum).³⁵ L'unico artista fiammingo citato nell'inventario di stampe è Pieter Paul Rubens, del quale sono menzionati diciassette fogli, senza indicazione dei soggetti.

Nell'inventario sono poi ricordate ottantadue carte con *Cose lascive* e altre sei con *Altre cose lascive*, facendo pensare a precise *suite* e non a insiemi tematici. Come quello dei putti, anche questo tema conobbe vasta diffusione attraverso la stampa già nel XVI secolo, quando l'incisore Marcantonio Raimondi realizzò la nota serie de *I Modi*.³⁶ Intorno agli anni Ottanta del XVII secolo,³⁷ anche Agostino Carracci si cimentò nel tema, realizzando una serie di diciassette stampe al bulino descritte da Carlo Cesare Malvasia come le *Lascivie* dei Carracci,³⁸ forse inserite tra le carte di del Po.

L'interesse per la produzione dei Carracci è ulteriormente testimoniato da altri tre nuclei. Il primo, indicato generalmente come *Cose di Carracci* e composto da cinquantadue stampe, non permette di formulare ipotesi convincenti, seppure non sia da escludere che fossero comprese stampe di Pietro del Po tratte da dipinti di Annibale Carracci come la *Pietà* o la *Cananea*.³⁹ Gli altri due nuclei, invece, sono dedicati a due cicli di affreschi: la già citata *Galleria Farnese*, e la *Galleria D'Annibale*, *D'Enea vagante*. Quest'ultima, tratta dalle decorazioni di Palazzo Fava, fu incisa da Giuseppe Maria Mitelli nel 1663 in venti acqueforti dal titolo *L'Enea Vagante*. Le stampe, dedicate a Leopoldo de' Medici, riproducono sia le dodici scene tratte dalle storie di Enea sia le figure di termini che si alternano ad esse. Particolarmente significativo appare il confronto tra una delle incisioni della *suite*, raffigurante la *Lotta tra Enea e le Arpie* (fig. 3) e un dipinto, a olio su rame, attribuito a Giacomo del Po, raffigurante *La lotta tra Enea e Turno* (fig. 4), custodito presso il Los Angeles Country Art Museum. L'opera in questione, da aggiungere alla serie di dipinti su rame tratti dall'*Eneide*,⁴⁰ è databile per motivi stilistici intorno al 1710, quando, preannunciando le soluzioni adottate nel soffitto del Belvedere di Vienna del 1722-1723, il pittore comincia sempre più ad accentuare la luminosità della scena, in chiara tendenza rococò. È interessante notare come Giacomo non citi pedissequamente il modello ma lo rielabori riprendendo soprattutto l'elmo e l'armatura.

3. Gli addenda di Giacomo

La collezione paterna ereditata da Giacomo fu accresciuta nel corso degli anni, talvolta andando a incrementare nuclei già preesistenti. Un esempio di ciò è fornito dalle quattro carte denominate *Angoli di Lanfranco*, identificabili con la *suite* incisa a Napoli tra il 1680 e il 1688 dai francesi François Louvemont e Jean Louis Rouillet, su disegni di Jerome Trudon, tratta dalla perduta decorazione dei quattro peducci della cupola del Gesù Nuovo a Napoli, rappresentanti i quattro Evangelisti affrescati da Lanfranco nel 1634.⁴¹ La serie, con molta probabilità, fu acquistata direttamente da Giacomo durante la propria permanenza a Napoli.

In altri casi non è possibile stabilire univocamente l'origine dei nuclei, in particolare con gruppi di stampe miscellanee. Mi riferisco, ad esempio, all'insieme dei centocinquantacinque *Ritratti a cavallo ed a piedi*, o alla serie di ottantotto fogli citati nell'inventario come *Libro de funerali e stampe funerali*, o a quella di cinquantacinque carte denominata *Libro di vedute e carte di vedute*. È interessante notare come opere di questo tipo rappresentino quasi la metà dell'intera collezione. Tra questi nuclei troviamo diverse incisioni tratte dall'antico come le settantanove con *Vasi e Termini*, le nove raffiguranti le *Teste d'Imperatori*, le ottantasei stampe della *Colonna Antonina in libro*. Quest'ultima è identificabile con l'opera dal titolo *Columna Antoniana Marci Aurelii Antoni Augusti*, edito a Roma nel 1676. Il volume, frutto della collaborazione tra Giovan Pietro Bellori e l'incisore Pietro Santi Bartoli, è introdotto da un frontespizio in cui l'anomala alternanza tra maiuscole e minuscole (ANTONINIANA), per nulla casuale,⁴² potrebbe aver indotto il redattore testamentario a trascrivere erroneamente colonna 'Antonina' e non 'Antoniniana'.



3. Giuseppe Maria Mitelli, da Agostino Carracci, Annibale Carracci, Ludovico Carracci, *Enea e le Arpie*, 1663, London, British Museum, Department of Print and Drawings, inv. 1871,0812.3685. © The Trustees of the British Museum.

4. Giacomo Del Po, *Enea lotta con Turno*, 1710 circa, Los Angeles, Los Angeles Country Art Museum, inv. M.2000.93.



Tra gli altri libri illustrati, presenti in collezione, ritroviamo anche il *Libretto della vita di San Antonio* identificabile con il tomo in ottavo intitolato *Vita e miracoli di Sant'Antonio di Padova* di Elia da Cortona, ricco di vignette xilografiche con gli episodi della vita del santo.⁴³ Altri testi dovevano servire soprattutto da repertori, come il *Libro di bassi rilievi antichi* o il *Libro di fiori*, identificabile probabilmente con il *De Florum Cultura* di Giovan Battista Ferrari. Scopo analogo doveva avere il testo rappresentante *Geroglifici*, del quale sono indicati trentanove fogli sciolti, che potremmo identificare con illustrazioni tratte o ispirate al *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano.⁴⁴ Sono presenti, infine, testi che fanno riferimento alla pratica artistica come le *Lezioni di prospettive*, i *Due libri di architettura*, il *Libro di Cortona con figurine*. Problematica è l'identificazione delle quarantanove stampe che compongono le *Istorie di Cortona*. Il termine plurale 'Istorie' fa pensare che ci si riferisca a un nucleo eterogeneo, comprendente più di un ciclo di immagini. Non potendo

passare in rassegna le diverse edizioni di incisioni cortonesche, mi limito in questa sede a segnalare la serie stampata da Domenico De Rossi di otto acqueforti con *David trionfante di Golia e de' filistei* della demolita Villa del Pigneto, detta anche Casino Sacchetti, incisa da Filippo Carocci e pubblicata tra il 1693 e il 1720 e dunque più facilmente reperibile sul mercato. L'interesse per Cortona è ulteriormente sottolineato dalla presenza nell'inventario di diciannove carte identificate come *Cose del Cortona* e del già citato *Libro di Cortona con figurine*. Molto più numerose sono le altre stampe di Raffaello indicate come *Cose di Raffaele in Cartera*, *Apostoli di Raffaele*, *Madonne di Guido*, *Raffaele ed altri artisti*. Quest'ultimo nucleo, composto da centocinquantaquattro stampe, è tematicamente connesso a un altro di ventiquattro *Madonne* indicate in collezione. Per quanto riguarda le venti carte raffiguranti gli *Apostoli di Raffaele* è probabile che ci si riferisca alle incisioni tratte dai cartoni, oggi parte della Royal Collection di Londra, raffiguranti le *Storie di Pietro e Paolo*, tratte dagli *Atti degli Apostoli*, che il pittore aveva realizzato come modelli per gli arazzi della Cappella Sistina. Agostino Veneziano, Ugo da Carpi e Marcantonio Raimondi⁴⁵ trassero rispettivamente stampe da questo ciclo ma fu Pietro Sante Bartoli, alla fine del XVII secolo il primo a concentrare la propria attenzione sulle figure presenti nelle bordure degli arazzi. La serie stampata presso Giovan Giacomo De Rossi, composta da quindici acqueforti, frontespizio incluso, fu dedicata a Leopoldo de' Medici, noto collezionista di disegni e materiale grafico.⁴⁶ La morte di Leopoldo, avvenuta nel 1675, indica il termine *ante quem* per datare la realizzazione della *suite*, verosimilmente acquistata da Giacomo pochi anni prima della partenza per Napoli.

Oltre a quella del maestro urbinato, anche l'opera di Michelangelo trova spazio nella collezione del Po con cinquantacinque fogli indicati generalmente come *Cose di Michelangelo Buonarroti*, con tutta probabilità tratte dalle figure della volta e del *Giudizio Universale* della Sistina. Sempre collegabile alla traduzione di cicli pittorici ad affresco, nell'inventario è menzionata la *Cupola del Correggio* del Duomo di Parma raffigurante *l'Assunzione della Vergine* (1524-1530). Fin dagli inizi del Seicento questa godette di particolare attenzione da parte degli incisori che cominciarono a riprodurla:⁴⁷ la prima traduzione a stampa della cupola fu licenziata da Sisto Badalocchio che realizzò nel 1617 un ciclo da sei particolari dell'affresco. Segue nel 1642, la *suite*, basata sulla precedente, realizzata da Giovan Battista Vanni (1599-1660) stampata a Roma presso Gian Giacomo de Rossi. Quest'ultima versione fu poi copiata e riedita nel 1697 da Domenico Bonavieri. Data la più semplice reperibilità, è probabile che Giacomo fosse entrato in possesso della versione pubblicata a Roma presso Gian Giacomo De Rossi, tuttavia, essendo presenti nell'inventario solo otto carte delle quindici totali, la serie doveva essere incompleta.

Oltre alle opere indicizzate per *inventor* vi sono nuclei dedicati ad alcuni dei principali incisori del XVII secolo. Tra questi ritroviamo Antonio Tempesta con due insiemi, indicati come *Cose di Tempesta* e *Altre cose di Tempesta*, e composti rispettivamente da centosettantotto e ventiquattro carte. Francesco Villamena è presente con altre duecentotrentotto incisioni. Jacques Callot con cento stampe. Questo altissimo numero di fogli, a cui vanno aggiunte anche le ottocento xilografie indicate come *Cose di legno e cose di Alberto Duro unite*, potrebbe fornire un'ulteriore prova dell'attività di Giacomo quale rivenditore di materiale grafico nella Napoli di fine Seicento.

A questi maestri si aggiunge nell'inventario il più raro incisore Andrea Zucchi, attivo a Venezia e Dresda, allievo dell'acquafortista Domenico Rossetti.⁴⁸ A Venezia Zucchi incise per il *Gran Teatro di Venezia* di Domenico Lovisa una quarantina di dipinti, tra i quali opere di Tintoretto, Paolo Veronese, Tiziano, Giuseppe Salviati, Palma il Giovane, Francesco Bassano.⁴⁹ Giacomo del Po possedeva sedici incisioni definite *Cose di sotto in su di Andrea Zucchi*, probabilmente riferite all'edizione di Lovisa, edita nel 1720. La data di pubblicazione appare significativa in quanto da un lato potrebbe essere individuata come



5. Giacomo del Po, *Allegoria della fama*, 1722-1723, Vienna, Belvedere Maggiore. © Belvedere, Vienna, Photo: Johannes Stoll.

6. Giacomo del Po, *Allegoria della fama*, 1722-1723, particolare. © Belvedere, Vienna, Photo: Johannes Stoll.

7. Andrea Zucchi, da Tintoretto, *Cibele coronata da Torri*, 1720 circa, Londra, British Museum, Department of Print and Drawings, inv. 1855,0609.1195. © The Trustees of the British Museum.



l'acquisizione più tarda per la collezione del pittore, dall'altro coincide con la fondamentale commissione ottenuta da del Po per il Belvedere di Vienna (fig. 5) tra 1722 e 1723. Convincente è a tal proposito il confronto tra la figura della Pace (fig. 6), all'interno della composizione dell' *Allegoria della Fama*, e la stampa di Andrea Zucchi con *Cibele coronata da Torri* (fig. 7), tratta dall'affresco realizzato da Tintoretto sulla facciata della chiesa dei Santi Cibele e Protasio di Venezia.⁵⁰ La presenza di stampe di ambito veneto, a cui si aggiunge anche il nucleo di *Cose di Palma*, da identificare con Jacopo Palma il Giovane, dal quale il già citato Andrea Zucchi tradusse il *Combattimento seguito sul Po per la presa di Cremona*, permette in questa sede di rafforzare l'idea che il pittore abbia guardato a questa specifica produzione, in particolare negli ultimi anni di vita. Nel suo fondamentale lavoro su Giacomo del Po, Donald Rabiner aveva sottolineato, riprendendo a sua volta Nicola Spinosa,⁵¹ i legami con la pittura genovese del primo Seicento, coniando il termine «genovismo».⁵² Questa interpretazione è stata recentemente rivista da Elena Fumagalli che ha proposto come principale riferimento la decorazione di ambito romano, entro cui Giacomo si formò.⁵³ A supporto di tale interpretazione, che comun-



que non esclude i rapporti tra Napoli e Genova, interviene anche la stessa collezione dell'artista, che mostra la predilezione del pittore per le grandi decorazioni di Raffaello, Pietro da Cortona, Lanfranco. Allo stesso modo non sembrano essere presenti, almeno in apparenza, riferimenti specifici ad artisti genovesi. Come sottolineato dalla studiosa «il tratto caratteristico di Del Po risiede nel fondere la parte figurativa e quella ornamentale, quest'ultima più distinta nella tradizione decorativa in auge nell'urbe [...]. Ma soprattutto il repertorio degli ornati differisce sensibilmente rispetto a quello romano».⁵⁴ Tale differenza andrebbe rintracciata nell'attenzione dell'artista per le arti decorative, mediata anche dallo stretto rapporto con Christoph Schor. Le due famiglie, in stretti rapporti già dal periodo romano,⁵⁵ giunsero a Napoli negli stessi anni. Philipp e Christoph Schor, nominati 'Regi architetti e Ingegneri' di corte, curarono gli allestimenti al teatro San Bartolomeo⁵⁶ cui partecipò anche Giacomo del Po in veste di scenografo.⁵⁷ A tal proposito è significativo che all'interno della *Nota de disegni* che chiude l'inventario siano presenti cinquanta *Disegni di Cristofaro Scor di trofei*, a oggi non ancora rintracciati.⁵⁸ Degli oltre cinquecento fogli citati in collezione, solo sessantasei sono sistemati in cornice, tredici dei quali sono indicati come *Studi di prospettiva*. Probabilmente questi fogli, di maggior pregio, dovevano essere esposti all'interno dell'abitazione dell'artista. La maggior parte dei disegni, tuttavia, non sembra essere stata raggruppata con lo stesso intento collezionistico delle stampe ma con un fine, per certi versi, didattico. I nuclei più copiosi, infatti, sono composti da fogli disegnati da allievi, centocinquanta indicati come *Copia di Carlo Maratti*, probabilmente tratti dalle stampe che il pittore aveva in collezione. Sono, invece, di mano di Giacomo i *Libri cinque piccoli e due libri grandi in fogli imperiali* e i *Disegni d'ornati di galleria fatti da Giacomo del Po num ottanta*. Il patrimonio grafico di del Po dovette assumere un ruolo di rilievo tra gli artisti a Napoli, in quanto mezzo privilegiato di conoscenza delle invenzioni dei grandi maestri, degli artisti contemporanei, e delle loro iconografie. Lo conferma un ulteriore documento che, grazie a una più approfondita lettura, ha offerto un importante termine *ante quem* per lo smembramento e la vendita tempestiva della collezione. Si tratta della divisione dei beni compiuta il 27 settembre 1727 da Anna Ricci,⁵⁹ usufruttuaria dell'eredità del Po, in favore dei tre figli. All'interno delle tre rubriche, ognuna del valore di 1995 ducati e 25 grani, non sono presenti stampe, gessi o disegni, dato che conferma la vendita di tali beni nel periodo compreso tra i due atti notarili.

Note

* Il contributo si inserisce tra i risultati del lavoro di ricerca per la tesi di dottorato in Metodi e Metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica presso l'Università di Salerno svolto in cotutela con l'Università di Amsterdam *Gli incisori e il mercato delle stampe nel Vicereame di Napoli (1656-1734)*. Tutor professoressa Loredana Loriccio (Università di Salerno), professore Frans Grijzenhout (Università di Amsterdam), professore Arnold Witte (Università di Amsterdam).

¹ L'inventario (ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI [d'ora in poi ASDN], Notai del '700, notaio Antonio d'Errico, scheda 100, protocollo 19, ff. 530r-540v) è pubblicato in G. Labrot, A. Delfino, *Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Saur, Monaco di Baviera 1992, pp. 149-365 (disegni e bozzetti), G. Labrot, *Études napolitaines. Villages, palais, collections, XVI^e-XVIII^e siècles*, Champ Vallon, Seyssel

1993, pp. 262-263 (stampe, gessi e disegni). Ai fini di questo studio è stato compulsato nuovamente dall'originale.

² La casa, in precedenza occupata da Claude Lorrain, era situata nei pressi dell'abitazione romana di Nicolas Poussin. G. Wiedmann, *Documenti sulla presenza a Roma dei Del Po, di Fanzago, Porpora e altri*, in «Ricerche sul Seicento Napoletano», 1986, pp. 251-254.

³ Sul poco noto Andrea del Po si veda R. Leardi, G. Porzio, *Una nuova prospettiva per Andrea Maffei*, in «Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna», 2016, pp. 30-51.

⁴ D. Rabiner, *The paintings of Giacomo del Po*, Ann Arbor, Londra 1980, p. 2.

⁵ A. Russo, *Giacomo del Po a Sorrento*, Longobardi, Castellammare di Stabia 2009, p. 57.

⁶ L. Pascoli, *Vite de pittori, scultori, ed architetti moderni*, Antonio De Rossi, Roma 1730, p. 97.

⁷ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed*

architetti napoletani, Napoli 1742-1745, F. Sricchia Santoro, A. Zezza, a cura di, Paparo, Napoli 2003-2014, p. 967.

⁸ D. Rabiner, *Giacomo del Po*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1990, XXXVII, online al link: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-del-po_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-del-po_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 27/11/2020).

⁹ Il primo a lasciare Roma fu Andrea del Po, trasferitosi a Napoli, dov'è documentato a partire dal 1671. Intorno al 1675 fu probabilmente lo stesso Pietro del Po a diffondere la voce del suo possibile trasferimento a Massa, come documentato dalla corrispondenza tra Alderano II duca di Massa e Carrara e il cardinale Alderano Cybo Malaspina, cfr. F. Federici, *Centri e periferie del barocco: circolazione di opere e artisti tra Massa, Carrara e Roma nel Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1, 2009, pp. 19-46. Infine, il documento del 1683, ricordato da Lione Pascoli all'interno della vita dedicata a Pietro, con il quale il principe dell'Accademia di San Luca Gianbattista Contini concedeva a Teresa e Giacomo il diritto di esercitare la professione dentro e fuori Roma andrebbe letto, secondo Donald Rabiner, come una lettera di presentazione. Rabiner, *The paintings of Giacomo del Po* cit., p. 4.

¹⁰ E. Fumagalli, *Miniatrici e miniatori alla corte dei Medici nel Seicento*, in S. Barker, a cura di, *La "grandezza dell'universo" nell'arte di Giovanna Garzoni*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 2020), Sillabe, Livorno 2020, p. 59.

¹¹ Pascoli, *Vite de pittori, scultori, ed architetti moderni* cit., p. 98.

¹² A. Leccia, *Jacobus del Po invenit: illustrazione libraria a Napoli*, in «Napoli Nobilissima», V serie, 10, 2009, pp. 81-94.

¹³ De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* cit., pp. 967-968. Il cabinet allestito con l'aiuto di Giacomo del Po sostituì quello allestito in origine da Francesco Antonio Picchiatti, ricordato da Pacicchelli, Sarnelli e Celano, cfr. L. Abetti, *Artificialia e naturalia nella casa-studio di Francesco Antonio Picchiatti*, in «Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna», 2016, pp. 52-77. Secondo Joachim Meyer l'aneddoto è inventato dal biografo allo scopo di nobilitare l'origine di alcune opere che gli erano state vendute da Giacomo del Po, cfr. J. Meyer, *Le vite di Bernardo De Dominici e il disegno napoletano*, in «Ricerche sul seicento napoletano», 1999, pp. 43-58. Sul collezionismo di disegni a Napoli si veda inoltre M. Epifani, «Bella e ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope». Il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra Sei e Settecento, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, Facoltà di Lettere, dottorato di ricerca in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, XX ciclo, relatrice professoressa Rossanna De Gennaro, aa. 2006-2007. <<http://www.fedoa.unina.it/1951/>> (consultato il 27/11/2020).

¹⁴ Labrot, *Études napolitaines* cit., pp. 262-263.

¹⁵ *Ibi*, p. 256.

¹⁶ De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* cit., p. 967.

¹⁷ Pascoli, *Vite de pittori, scultori, ed architetti moderni* cit., pp. 78, 95-98.

¹⁸ M. Calvesi, a cura di, *Carlo Cesi pittore e incisore del Seicento tra ambiente cortonesco e classicismo marattiano, 1622-1682*, catalogo della mostra (Antròdoco, 1987), Secit, Rieti 1987, p. 141.

¹⁹ De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* cit., p. 20.

²⁰ M. Mussini, *La Bibbia di Raffaello. Scienza e "scrittura" nella stampa di riproduzione dei secoli XVI e XVII*, Paideia, Brescia 1979.

²¹ A. Petrucci, *Pietro Aquila*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1961, III, <http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aquila_%28Dizionario-Biografico%29/> (consultato il 27/11/2020).

²² E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, Edizioni della Normale, Pisa 2009, p. 330.

²³ M.B. Guerrieri Borsoi, *Pietro del Po*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1990, XXXVII, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-del-po_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-del-po_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 27/11/2020).

²⁴ S. Prosperi Valenti Rodinò, *Poussin tradotto e tradito Fabrizio Chiari e Pietro del Po primi incisori italiani di Poussin*, in O. Bonfait, a cura di, *L'ideal classique*, Académie de France a Rome, Roma 2002, pp. 263-278. Pascoli, *Vite de pittori, scultori, ed architetti moderni* cit., pp. 96-98.

²⁵ A. Leccia, *Alcune riflessioni sulla formazione di Giacomo del Po*, in «Napoli Nobilissima», 3, 2012, pp. 125-138.

²⁶ Sulla serie si vedano A. Blunt, *Early falsification of Poussin*, in «The Burlington Magazine», 104, 1962, pp. 486-498; H.T. Goldfarb, *A highly important Poussin acquisition and Chantelou's Seven Sacraments series*, in «The bulletin of the Cleveland museum of Art», 71, 1984, pp. 291-299.

²⁷ Labrot, *Études napolitaines* cit., p. 263, è indicato forse per un refuso come «Nicolò Ousino». Già Adele Leccia aveva indicato correttamente il dato, cfr. Leccia, *Alcune riflessioni sulla formazione di Giacomo del Po* cit., p. 125.

²⁸ G.P. Bellori, *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Macardi, Roma 1672, p. 437.

²⁹ Sull'attività di Pietro Testa, G. Fusconi, A. Canevari, a cura di, *Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612-1650) tra Lucca e Roma*, Palombi, Roma 2014; S. Bruno, *Pietro Testa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2019, XCV, <http://www.treccani.it/enciclopedia/testa-pietro-detto-il-lucchesino_%28Dizionario-Biografico%29/> (consultato il 27/11/2020).

³⁰ Su Gimignani si veda L. Loriccio, *Un fregio "con quantità de putti" di Giacinto Gimignani per il Palazzo Pamphilj alla Fontana di Trevi*, in «Storia dell'arte», 135, 2013, pp. 89-99.

³¹ K. Dabbs, *Not mere child's play. Jacques Stella's Jeux et plaisirs de l'enfance*, in «Gazette des beaux-arts», 125, 1994 (1995), pp. 303-312.

- ³² *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino, e in acquaforte esistenti nella stamperia di Domenico de' Rossi erede di Gio. Giacomo appresso Santa Maria della Pace in Roma*, Roma 1705, p. 77.
- ³³ N. Spinosa, *Altre aggiunte a Bernardo Cavallino e qualche precisazione sui rapporti con Nicolas Poussin e la sua cerchia*, in «Paragone Arte», 41, 1990, pp. 43-61.
- ³⁴ S. Macioce, T. De Nile, *Influssi nordici nelle stregonerie di Salvator Rosa*, in S. Ebert-Schiffrer, H. Langdon, C. Volpi, a cura di, *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, Campisano, Roma 2010, pp. 139-143.
- ³⁵ N. Spinosa, *Pittura Napoletana del Settecento. Dal Barocco al Roccocò*, Electa, Napoli 1993, p. 142.
- ³⁶ J. Turner, *I "Modi" di Giulio Romano e Marcantonio Raimondi*, in B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon, a cura di, *Giulio Romano arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova, 6 ottobre 2019 – 6 gennaio 2020), Electa, Milano 2019, pp. 78-85.
- ³⁷ Sulla cronologia e sull'analisi della serie si veda M. Faietti, *Carte lascivie e disoneste di Agostino Carracci*, in M. Koshikawa, a cura di, *L'arte erotica del rinascimento*, atti del convegno di studi internazionale (Tokyo, 2008) National Museum of Western Art, Tokyo 2009.
- ³⁸ C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi. Con aggiunte correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampaetro Zanotti* (Bologna 1678), Tip. Guidi All'Ancora, Bologna, 1841, p. 81.
- ³⁹ Borea, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli cit.*, p. 295.
- ⁴⁰ Sono stati finora rintracciati un *Quos Ego* e una *Camilla in battaglia* datati intorno al 1710, cfr. Rabiner, *The paintings of Giacomo del Po' cit.*
- ⁴¹ Borea, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli cit.*, p. 345.
- ⁴² M. Modolo, *Illustrare l'istoria Romana. Caratteri e finalità della ricerca antiquaria nelle opere di Bellori e Bartoli*, 2018, pp. 24-26, <<http://www.fondazione1563.it/libri-arte-cultura-storia/collane/alti-studi-sullela-e-la-cultura-del-barocco/la-civilta-del-barocco-e-le-declinazioni-della-historia/3-1-mirco-modolo>> (consultato il 27/11/2020).
- ⁴³ E. Da Cortona, *Vita e miracoli di S. Antonio de Padoa...*, presso Nicolò Onorato, Venezia 1602.
- ⁴⁴ P. Valeriano, *Hieroglyphica Sive de Sacris Aegyptorum litteris commentarii*, presso Michael Insegrin, Basilea 1556.
- ⁴⁵ Borea, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli cit.*, p. 53.
- ⁴⁶ V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, a cura di, *Leopoldo de' Medici: principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, 7 novembre 2017 – 25 febbraio 2018), Sillabe, Livorno 2017.
- ⁴⁷ S. Fornari Schianchi, *La cupola del Duomo nella grafica di riproduzione*, in E. Riccomini, *La più bella di tutte. La cupola di Correggio nel Duomo di Parma*, Cassa di Risparmio, Parma 1983.
- ⁴⁸ Su Andrea Zucchi si veda G. Moschini, *Dell'incisione in Venezia: Memorie*, Zanezzi, Venezia 1924, pp. 54-57.
- ⁴⁹ Borea, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli cit.*, p. 499, n. 4.
- ⁵⁰ L'affresco, ricordato ma non più visibile, mostrava scene tratte da Ovidio: Giove e Semele, Apollo e Marsia, Aurora e Tritone, Cibeles coronata di torri.
- ⁵¹ N. Spinosa, *La pittura napoletana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone*, Società Editrice Storia Patria, Napoli 1971, p. 456.
- ⁵² Rabiner, *The paintings of Giacomo del Po' cit.*, pp. 155-166.
- ⁵³ E. Fumagalli, *Per la decorazione privata a Napoli fra Sei e Settecento*, in «Paragone Arte», 68, 2017, p. 14.
- ⁵⁴ *Ibidem*.
- ⁵⁵ E. Tamburini, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 317-318.
- ⁵⁶ A. Cappellieri, *Filippo e Cristoforo Schor "Regi Architetti e Ingegneri" alla corte di Napoli*, in G. Zampino, a cura di, *Capolavori in Festa. Effimero Barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, Electa, Napoli 1997, pp. 73-89.
- ⁵⁷ F. Mancini, *Scenografia Napoletana dell'età Barocca*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1964, pp. 73-78.
- ⁵⁸ Cappellieri, *Filippo e Cristoforo Schor... cit.*, p. 84. Su Christoph Schor si veda anche J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *The "buen gusto romano" of the Viceroy: II. Christoph Schor and Francesco Solimena*, in F. Solinas, S. Schütze, *Les dessin napolitain*, atti del convegno internazionale (Parigi, 6-8 Marzo 2008), De Luca, Roma 2010, pp. 221-238.
- ⁵⁹ ASDN, Notai del '700, notaio Antonio d'Er-rico, scheda 100, protocollo 20, ff. 181v-192v, reso noto da Labrot (Labrot, Delfino, *Collections of Paintings in Naples 1600-1780 cit.*)

Summary

The inventory of Giacomo del Po (1652-1726) describes, alongside paintings, a large number of prints. Part of the collection was originally owned by his father and first master Pietro del Po, who died in 1693. Since his early formation this material allowed Giacomo to look up to Raphael, Pietro da Cortona, Nicolas Poussin and others. Moreover, being so close to this material made Giacomo not only a great artist but also a connoisseur as remembered by the biographer Bernardo de Dominici. During his life and career Giacomo added numerous pieces to the collection and made a large use of these prints for his own work.

Da Van Wittel a Vanvitelli. Dal concepimento della veduta alla realizzazione architettonica

Elementi d'architettura nell'opera grafica di padre e figlio

Carolina Trupiano Kowalczyk

I Vanvitelli non furono solo una famiglia di artisti, ma una dinastia che occupò, nelle figure di Gaspar, Luigi e Carlo, quasi due secoli, lasciando una traccia perenne nel campo delle arti, il cui frutto più glorioso fu l'ideazione della Reggia di Caserta. Un'eredità che qui viene indagata da un punto di vista nuovo e inconsueto: nella produzione grafica degli anni di formazione del giovane architetto Luigi Vanvitelli in relazione agli insegnamenti paterni.¹

La generazione d'artisti Van Wittel

Gaspar van Wittel (1652/53-1736), formatosi nella bottega di Matthias Withoos nella natia Amersfoort, giunge a Roma nel 1674, poco più che ventenne, e viene ingaggiato da Cornelis Meyer per la raffigurazione delle sponde del Tevere nel percorso da Roma a Perugia.² Mostra subito gli elementi caratterizzanti del suo stile: la scrupolosa adesione al reale, la nitida delineazione dei vasti panorami, l'indagine quasi miniaturistica che contraddistingue il procedimento tecnico delle sue vedute. Lavora per un'esigente clientela aristocratica che desidera anche vedere dipinti i suoi possedimenti: i Sacchetti, Livio I Odescalchi, nipote di Innocenzo XI,³ Annibale Albani, i Colonna, il principe Caracciolo d'Avellino. A Napoli dal 1699 al 1702, chiamato dal viceré Don Luís Francisco de la Cerda, IX duca di Medinaceli (1660-1711), ottiene commissioni rilevanti e accresce la sua fama. Periodo fecondo in cui nasce Luigi (Napoli, 1700 – Caserta, 1773), che presso la bottega del padre condurrà il suo unico apprendistato, dal quale assorbirà i principi di armonia e bellezza, sublimandoli nella sua vasta produzione progettuale e costruttiva.

«L'intelligenza profonda che aveva della prospettiva, dell'architettura e dell'ottica colle cui regole sempre operava aggiunta all'ottimo gusto e savio discernimento, ci fa ben vedere nel personal suo gigantesco la mente ozianando gigantesca»:⁴ alto e con grandi lenti, Gaspar viene ritratto da Pier Leone Ghezzi⁵ in una delle sue audaci caricature; alla sua statura fa riferimento anche il biografo Lione Pascoli, oltre che al suo mestiere di maestro dell'architettura secondo i dettami della nuova scienza ottica. Ammesso alla Congregazione dei Virtuosi del Pantheon nel 1686, nel 1709 ottiene la cittadinanza romana e nel 1711 viene accolto all'Accademia di San Luca. È per questa sua abilità che viene lodato e riconosciuto fin dai contemporanei, oltre che per il merito di aver conferito un'anima alla veduta topografica, e come disse Giuliano Briganti: «una dignità artistica che, nell'ambito ristretto del genere, può dirsi sino ad allora sconosciuta».⁶

Cenni sul fecondo ambiente familiare: il debutto di Luigi

Luigi ha avuto la fortuna di vivere al fianco di un padre tenace, con un arguto spirito per gli affari e una fine mano di paesaggista, per lunghi anni di crescita e apprendistato. E accanto a un nonno di spessore, Andrea Lorenzani, artigiano di livello, fine collezionista e bibliofilo: dall'inventario

dei beni nel suo testamento risultano le cospicue collezioni accumulate di medaglie, sigilli antichi, monete – in parte ereditate dalla famiglia, ottonai da generazioni –, oltre duecento dipinti, la ricchissima biblioteca, composta da duemilacinquecento libri a stampa e circa trecentocinquanta manoscritti. Lorenzani era anche un appassionato compositore di teatro, dall'esordio nel 1675 con l'opera in onore delle nozze di Flavio Orsini, duca di Bracciano, fino all'ottenimento della fiducia del pontefice Alessandro VIII Ottoboni negli anni Novanta del secolo. Non solo un'ottima influenza, ma anche l'intero patrimonio fu trasmesso al nipote per legato testamentario.⁷ È così che Luigi cresce in un ambiente ricco di stimoli, in una famiglia che lo sostiene, colta e benestante, che può dargli un'ottima educazione artistica e assicurargli già il favore e la protezione della nobiltà.

Infatti la maggior parte della sua formazione avviene in casa: Luigi studia da autodidatta Vitruvio, Vignola, Michelangelo, Bramante, l'*Opus Architectonicum* di Borromini, i volumi di Jean-François Blondel, ma anche la filosofia e la geometria.⁸ Gaspar gli insegna che la base è il disegno, come esercizio costante, tramite studi preparatori, semplici appunti dal vero e disegni acquerellati con estrema cura: non costituisce mai solo un mezzo tecnico e mnemonico in funzione dei dipinti, ma diventa un modo espressivo personale, originale e dal valore autonomo, condotto con un'attenzione straordinaria verso la realtà visiva. Gaspar infatti va oltre la veduta ideata così come va oltre la veduta topografica, poiché ne fonde gli elementi per creare immagini esatte e allo stesso tempo immerse in un'atmosfera poetica. In questo modo Luigi viene educato alla percezione e analisi dello spazio come unico: l'incontro con Filippo Juvarra nel 1715, durante il suo soggiorno a Roma, in seguito nel 1718 e nel 1726, quando entrambi lavorano per scenografie teatrali, sarà fondamentale per la sua crescita. Luigi inizia a partecipare a concorsi d'architettura: per la Fontana di Trevi, per la facciata della basilica di San Giovanni in Laterano (la prima fu aggiudicata a Salvi, la seconda ad Alessandro Galilei). Finalmente papa Clemente XII gli commissiona la sistemazione e ampliamento del porto di Ancona per adattarlo alla funzione di scalo romano verso Oriente. Nel 1736, a Roma, muore il padre, dopo una vita lunga e ricca di successi. Non è un caso vedere nella sua dipartita il vero momento di svolta e affrancamento di Luigi che «finalmente lasciata affatto la pittura e dandosi tutto all'architettura, cominciò ad esercitarla davvero», ci dice Pascoli.⁹ Infatti, negli anni seguenti lavora alacremente tra l'Umbria, le Marche, Siena, Frascati, Roma. Presenta un progetto per la facciata del Duomo di Milano, ma la sua idea di usare elementi barocchi, come le colonne tortili, viene scartata. Nel 1751 si inaugura il periodo più fecondo e laborioso della sua esistenza: Carlo di Borbone gli affida la costruzione della nuova grandiosa residenza reale in un luogo salubre e strategicamente sicuro, come fulcro di una città basata sui dettami dell'urbanistica moderna. In vent'anni di lavori, progetti, problemi e intrighi di corte, nei quali Luigi si allontanò raramente dal cantiere, la Reggia prendeva forma. E qui morì, il 1° marzo 1773, nella vicina casa del quartiere della Santella.

Il figlio Carlo (Napoli, 1739-1821), nel succedere alla direzione del cantiere della Reggia, seguirà con rispetto le direttive paterne, lavorerà con ebanisti e decoratori per gli interni degli appartamenti reali, unendo un tardo Rococò al moderno Neoclassicismo. Fu lui l'artefice del parco, il cui disegno, databile tra il 1780 e il 1790, con l'asse delle fontane e il giardino inglese, è frutto del suo personale ingegno e della collaborazione con il botanico Graefer.

La tecnica del disegnare

I disegni di Gaspar van Wittel, numerosi schizzi e appunti provenienti da taccuini di viaggio, souvenirs dei luoghi visitati, mostrano la sua avidità nel

cogliere i particolari di un paese che era desideroso di vivere e rappresentare da quando era giunto giovanissimo dall'Olanda. L'artista accoglie e conserva, nella sua coscienza figurativa, un ampio repertorio d'immagini, variegato e rispondente a precise curiosità e interessi, al punto di poterlo usare e riutilizzare per tutta la vita.¹⁰ I disegni, a matita, penna, inchiostro e acquarello, sono quindi da considerarsi il suo apprendistato visivo e artistico, distribuito in un lungo arco di tempo. La chiarezza e acutezza della visione nella sua minuzia descrittiva deriva dalla formazione nordica, ma anticipa il vedutismo veneziano nella sua percezione atmosferica: egli cristallizza dei momenti precisi di luce come faranno solo Canaletto e Bellotto. Questo senso del vero assicura spontaneità al suo mondo di immagini, anche se alla base delle sue composizioni resta imprescindibile il disegno preparatorio.

«Le sue vedutine mostrano grande delicatezza pittorica e candido amore del vero. Non freddi studi architettonici o vuote prospettive ma vedute di città dove la vita urbana è fissata con fresca vena discorsiva, dove la verità documentaria è rassicurante e poetica», scrive Costanza Lorenzetti nel 1934.¹¹ Il figlio Luigi invece, come disegnatore, se inizialmente dimostra di essere allievo costante ma frenato da un certo schematismo, con l'apprendimento e l'esercizio evolve il suo stile con grande personalità, nell'enfatizzazione dei particolari decorativi delle strutture per creare un effetto scenografico. Fissa la prima idea in schizzi che si fanno via via più elaborati e, per fasi di auto stilizzazione, arriva al progetto. Raggiunge vertici qualitativi che suscitano meraviglia, un caso isolato nel panorama tardo-settecentesco: ha una mano sicura e veloce, a volte trasforma il segno in un *ductus* violento. Usa l'inchiostro acquerellato con grande padronanza per accentuare i contrasti chiaroscurali sulla carta preparata.¹²

In un periodo di passaggio dal Barocco al Neoclassico, Luigi infatti è orientato al vedutismo ottico-prospettico, di cui riuscirà a creare una felice sintesi unendo il gusto sobrio e maestoso dell'antico con la sinuosità e leggerezza delle linee moderne. Fu il lungo tirocinio con Gaspar ad averlo esercitato all'indagine dello spazio inteso come convivenza tra natura e architettura, affinando le capacità di cogliere con un colpo d'occhio uno scenario d'insieme.

Il confronto nel disegno d'architettura e di paesaggio tra Gaspar e Luigi

La grafia nervosa della *Veduta di Villa Lante a Bagnaia* (fig. 1) con la dedica al padre nel verso «A Monsieur / Monsieur Van»¹³ indica chiaramente la mano di Luigi in questo foglio molto giovanile, eseguito probabilmente verso il 1715, durante un'escursione con il padre nei pressi di Viterbo. Il segno è incisivo e l'ombreggiatura ad acquerello rende con forza i contrasti chiaroscurali, ma la resa dei dettagli è sommaria e incerta: il corpo del palazzo del Vignola a sinistra è indecifrabile, a destra è definito solo nei caratteri principali, le fronde degli alberi sono rese con un tratto sintetico e veloce, mentre la fontana dei quattro mori ignudi, del Giambologna, è descritta con linee sinuose e riccioli *rocaille* per restituire il movimento dell'acqua. L'importanza del disegno risiede nella sua precocità, nell'interesse che Luigi dimostra per il paesaggio architettonico, attestando la sua vicinanza alla dimensione paterna. Infatti, nella *Veduta del convento di San Paolo ad Albano*¹⁴ (fig. 2), disegno di Gaspar recentemente acquisito dagli Uffizi, troviamo tutti gli spunti a cui il giovane artista poteva guardare, ricercando l'effetto di verosimiglianza, nella creazione di una veduta ad ampio raggio. Il foglio, preparatorio al dipinto di Palazzo Pitti, commissionato dal cardinale Pietro Ottoboni, accomandatario dell'abbazia, per commemorare la visita di Clemente XI Albani nell'estate del 1710, è uno studio dal vero, su carta quadrettata, del complesso circondato dai giardini e della sua situazione luministica. La stesura



1. Luigi Vanvitelli, *Veduta di Villa Lante a Bagnaia, Viterbo (recto)*, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1659.



2. Gaspar van Wittel, *Veduta del convento di San Paolo ad Albano*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. GDSU n. 124402 (per gentile concessione del Ministero della Cultura).

ra dell'inchiostro bruno per le parti in ombra crea un sorprendente effetto chiaroscurale, mentre le sottili linee a penna delineano con precisione gli elementi architettonici, come le terminazioni sferiche e le volute ondulate del maestoso portale barocco della chiesa del convento. È sul *verso* infatti che troviamo, insieme alla raffinata veduta monocroma di una fortezza sul mare, i dettagli strutturali del portico a tre archi, come un *focus* sull'oggetto. Nel *verso* della *Veduta della Villa Lante a Bagnaia, Viterbo*, Luigi abbozza velocemente i vari elementi del complesso architettonico, colonne tortili, scaloni nei portici interni. Il *modus operandi* è lo stesso: usare il medesimo foglio per la veduta d'insieme prima, per un dettaglio poi.

Il dipinto raffigurante *Il casino del cardinal Annibale Albani sulla via Aurelia*, firmato e datato «GASPARO VAN WITEL 1719»¹⁵ – identificazione finalmente assicurata da un recente ritrovamento d'archivio¹⁶ – rappresenta la villetta che l'ecclesiastico possedette tra il 1713 e il 1746 e che desiderò raffigurata da Van Wittel (fig. 3). L'occasione era la stessa del dipinto Ottoboni, fornita dalla visita del papa Clemente XI Albani, suo zio, che qui, come nella veduta del convento, viene rappresentato affacciato a una finestra del secondo piano. La sistemazione e l'abbellimento del giardino all'italiana con *parterre* e piante da frutto a ingentilire l'elegante struttura quadrangolare della palazzina



3. Gaspar van Wittel, *Il casino del cardinal Annibale Albani sulla via Aurelia*, Roma, collezione Cesare Lampronti.

settecentesca, erano sicuri motivi di vanto del cardinale: lo stemma di famiglia (tre monti sormontati da una stella) si riconosce sulla ringhiera in ferro battuto a sinistra. Il rapporto tra il cardinale e il pittore era solido da quando, nel 1718, Gaspar si era recato a Urbino,¹⁷ occasione in cui aveva eseguito il grande studio preparatorio (fig. 4), ora al Morgan Library & Museum, per la *Veduta di Urbino dal colle dei Cappuccini*, di collezione privata.¹⁸ Gaspar disegna su tre fogli quadrettati, necessari per cogliere la visuale amplissima e riportarla nelle giuste proporzioni nel dipinto. Rende con sapienza le architetture nel gioco di luci e ombre, schizza rapidamente la vegetazione. Studi recenti dimostrano come egli lavora con l'ausilio della camera ottica, secondo un metodo ormai collaudato, un foglio alla volta, per poi incollarli tra di loro.¹⁹ È un procedimento impeccabile, usualmente mirato a creare una base compositiva da utilizzare lungo l'arco dell'intera carriera; ma in questo caso il foglio è seguito da un solo dipinto, vanto dei discendenti del committente che ancora lo conservano.

Il viaggio a Urbino sigilla il felice rapporto di mecenatismo con il cardinale Albani che in quegli anni era impegnato a proseguire la politica di recupero urbanistico della città iniziata dallo zio; ventiquattro dipinti di Van Wittel sono annoverati nel 1775 da Michelangelo Dolci nella collezione della famiglia Albani, venti sono citati nel 1931 dal conte Luigi Nardini.²⁰ Ed è nel 1719, l'anno successivo al viaggio, che il cardinale commissiona al vedutista la raffigurazione della sua villa (fig. 3). Il pittore rende fedelmente la struttura squadrata del piccolo edificio dal tetto a spioventi, fulcro della composizione, circondato dallo schematico giardino all'italiana, disegnato da Tommaso Ghinucci, dando libero sfogo alla sua vena descrittiva e poetica nel racconto del colorato corteo che fiancheggia la villa e del paesaggio in lontananza, i pini marittimi e i viali di cipressi che circondano Villa Lante sul Gianicolo e Villa Aurelia, rendendo infinite sfumature di verde che mutano gradualmente, contro il cielo di un delicato azzurro pastello, velato di rosa. Tra i monumenti che spiccano dietro il crinale del Gianicolo, si distingue la cupola della basilica di San Pietro, visibile a metà, come in un foglio del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Reggia di Caserta,²¹ possibile schizzo preparatorio, che di conseguenza va datato al 1718-1719. A conferma, nel *verso* troviamo lo schizzo di una veduta di Lisbona, eseguito dal figlio nello stesso periodo, sintomatico del rapporto tra i due nell'utilizzo dello stesso foglio, nella commistione di temi e strumenti di lavoro. Anche Luigi disegna la stessa cupola:²² si tratta di un'esercitazione tecnica, con le annotazioni latine, in cui segue l'esempio del padre nel raffigurare la mole isolata dal contesto. Molto più tardi, nel 1742, ritroviamo il soggetto nei disegni che Luigi esegue quando, nominato architetto della Fabbrica di San Pietro, viene chiamato a risolvere i problemi statici dell'opera di Michelangelo. È noto che nonostante le controversie, egli riuscì a far inserire dei cerchioni di ferro a rinforzo della struttura, lasciando una ricca testimonianza grafica: i disegni dell'alzato mostrano tutte le sue doti di fine architetto e l'evoluzione della sua professione.²³

Il viaggio nelle Marche è anche la prima testimonianza di come l'apprendistato educativo del figlio era divenuto fattiva collaborazione: Luigi, diciottenne, accompagna il padre ed esegue egli stesso disegni di architettura e paesaggio. La *Veduta del Borgo di Urbino*²⁴ (fig. 5), ripresa dal medesimo Colle dei Cappuccini scelto da Gaspar, coglie da lontano l'antica strada di accesso sormontata dal viadotto e ingloba i colli circostanti il borgo urbinato. Le dimensioni sono ridotte, la grafia fine e la resa sintetica, a mano libera, a matita, senza l'utilizzo di strumenti ottici. Nel *verso* appare invece un preciso disegno architettonico: la pianta di un palazzo rinascimentale.²⁵ Luigi dimostra, già nella sua produzione giovanile, di saper coniugare l'amore per il paesaggio trasmesso dal padre con l'interesse per il dato architettonico. L'occasione si connota inoltre come la privilegiata possibilità di entrare a



4. Gaspar van Wittel, *Veduta di Urbino dal colle del Cappuccini (recto)*, New York, The Morgan Library & Museum, inv. 1956.10.

contatto con uno dei più illustri mecenati del tempo, di cui evidentemente acquista la fiducia, se l'anno successivo partecipa all'illustrazione delle *Publii Terentii Comoediae*, iniziativa editoriale di Annibale Albani, e nel 1728 viene chiamato per il restauro del Palazzo Albani e la cappella della famiglia nella chiesa di San Francesco di Urbino.²⁶ Nel 1715 Luigi conosce Filippo Juvarra, durante il suo soggiorno a Roma di cinque mesi, chiamato per la progettazione della Sagrestia Vaticana. Lo incontra di nuovo nel 1718, al ritorno da Urbino, come ci riferisce Lione Pascoli nelle sue *Vite*:

Mostrò in tale occasione Luigi i suoi disegni al cavaliere per sentire il suo parere, ed essere da lui corretto, che glieli lodò assaissimo, e mostrò di meravigliarsi che in giovanile età oprasce da provetto. L'esortò a perseverare ne' cominciati studi dicendoli che miglior fortuna fatta avrebbe in questi, che in quelli della pittura, perché molti erano i pittori che allora con fama esercitavano l'arte, e rari gli architetti. Ritornatovi poi, dacché non guarì stette a ripartir per Torino, gli parlò diversamente consigliandolo di darsi tutto alla pittura.²⁷

È nel 1718 che Juvarra torna in rapporto con Van Wittel per fargli colorire il modello della nuova chiesa patriarcale e del Palazzo Reale di Lisbona: «Tornati a Roma Gaspar e Luigi vi trovarono il cavalier Juvarra che messo aveva in prospettiva certo disegno e modello fatto pel marchese di Fuentes ambasciatore di Portogallo».²⁸ Il legame tra i due è certamente di amicizia e fiducia se l'architetto siciliano arriva a chiedere al pittore olandese un dipinto «cavandolo dal disegno», proprio come fece per la serie di *Vedute di Messina*.²⁹ Il compito viene affidato al giovanissimo Luigi: la *Veduta della città di Lisbona*³⁰ (fig. 6) ha una grafia rapida e nervosa, meno fine e più sommaria di quella del padre, a cui erroneamente il disegno era attribuito. La delineazione delle architetture segue un certo rigore accademico, manca totalmente dell'enfasi grafica di Juvarra, così come della poesia paesaggistica di Gaspar: nessuno dei due avrebbe potuto compiere un esercizio così scolastico, perfetto nella definizione delle parti strutturali a righello e privo di personalità. Il profilo cittadino all'orizzonte è piatto, di una certa debolezza compositiva, conforme alla mano di un giovane studente di disegno. Fu con molta probabilità quest'incontro a cambiare la vita di Luigi, a indirizzarlo piuttosto verso l'architettura. Si rese probabilmente conto che non avrebbe mai raggiunto i livelli paesaggistici del padre, la cui sensibilità e formazione



5. Luigi Vanvitelli, *Veduta del Borgo di Urbino (recto)*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. 12556 (per gentile concessione del Ministero della Cultura).

nordica ne avevano fatto il primo vero vedutista. Da lui aveva appreso che lo spazio è unico, non diviso tra uno naturale e ideale, uno dell'architettura e uno della pittura, ma di completa fusione, così come da lezione di Filippo Juvarra.³¹

Il magnifico foglio raffigurante *La chiesa di Sant'Agnese in Agone, Roma*³² (fig. 7) fu eseguito da Gaspar negli anni Ottanta come disegno preparatorio per le vedute di piazza Navona e del Tevere al Porto della Legna, con diverse angolazioni della veduta. L'assoluto protagonismo dell'alzato della chiesa ha indotto in errore lo studioso che ha lasciato scritto, con grafia moderna, sul *verso*: «L. Vanvitelli. Facciata di S. Agnese a Piazza Navona / in Roma». Lo scambio attributivo si deve – molto probabilmente – riferire proprio alla maestria e perfezione che il padre dimostrava negli schizzi architettonici, al punto da confonderlo con i disegni del figlio di epoca più matura. Gaspar in questo caso rende con precisione i dettagli strutturali con un tratto a matita raffinatissimo, che delinea le ombreggiature con delicatezza, abbozza le figurine sui gradini della chiesa, già in funzione della realizzazione architettonica. Negli schizzi di architetture il segno di Luigi si evolve dalla base paterna verso il *ductus rocaillé*, influenzato certamente dall'incontro con Juvarra, morbido, ricurvo, scenografico. Nei disegni progettuali è invece estremamente tecnico e preciso.

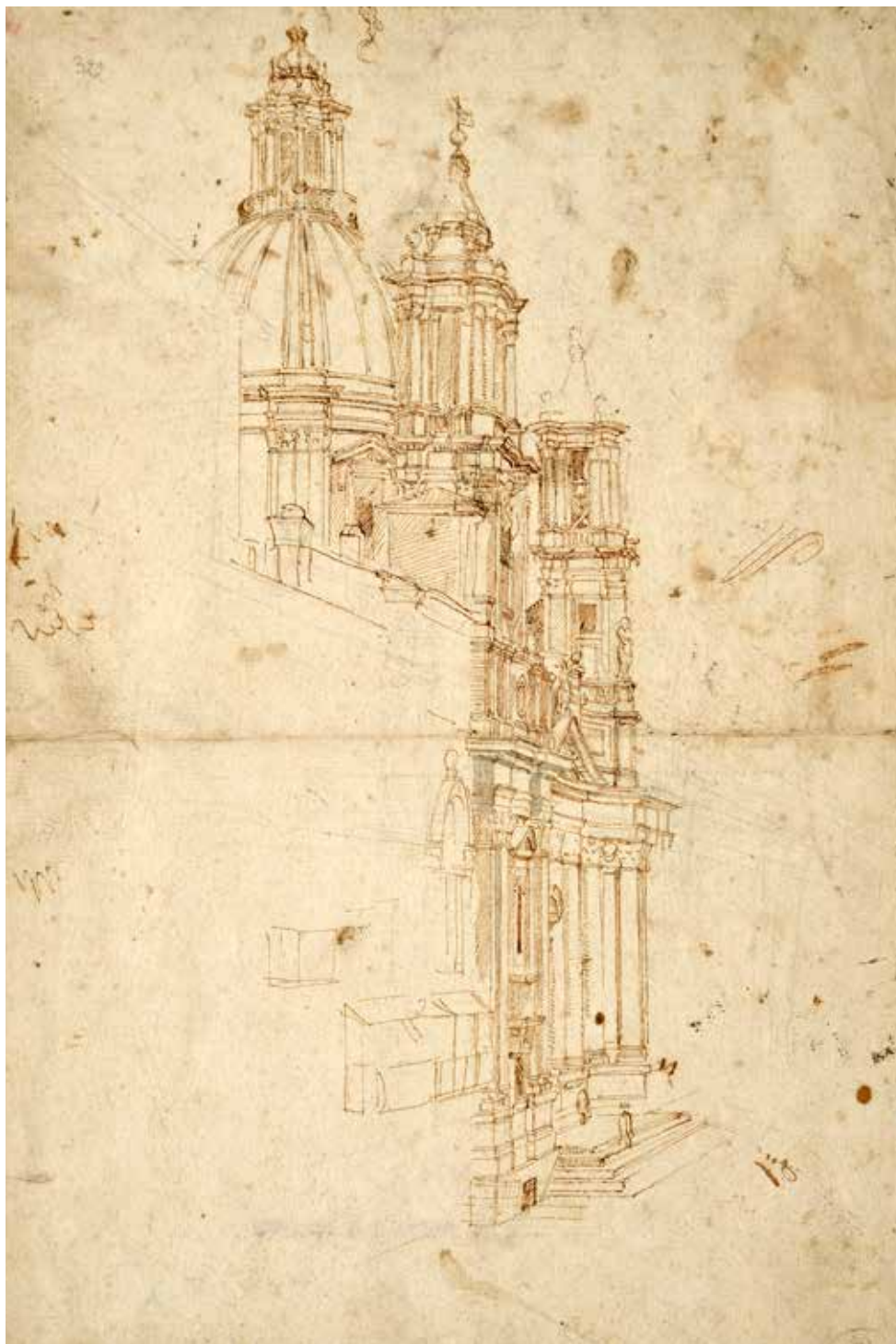
Un documento importante del loro rapporto è un album, cui si è dato finora poca rilevanza, conservato all'Istituto Centrale per la Grafica. Il titolo in copertina, *Disegni del S. Gaspare Van Wittel olandese. Tutti i Paesi di Gasp.o Pussino - Pavimenti e Prospettive di Architettura* (fig. 8) introduce ad alcuni studi del padre cui seguono pagine di abbozzi architettonici,³³ di esecuzione accurata quanto elementare e ingenua. Questi disegni, piantine e archi in sequenza, fontane ornamentali e arbusti, sono esercitazioni di prospettiva e geometria compiute da Luigi, sotto la guida di Gaspar, il quale «dopo aver riempito alcuni fogli, ha ceduto l'album al figlio», come notò per primo Roberto Pane.³⁴ Lo studioso collega la nota autografa di Gaspar *Disegni per la Vigna* con le piante e i prospetti di una casa a tre piani, deducendo che si tratti della Villa della Vigna, innalzata intorno al 1720 nel terreno ereditato dal suocero e nonno Andrea Lorenzani nella strada fuori di Porta Fabrica (San Pietro) al Pidocchio,³⁵ e configura i disegni come prima testimonianza dell'opera di Luigi architetto. *Magister* generoso del figlio, Gaspar è anche propulsore e mecenate del suo talento, quando gli affida l'incarico del progetto della loro casa di campagna.



6. Luigi Vanvitelli, *Particolari di Palazzo Reale di Lisbona (recto)*, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1787.

7. Gaspar van Wittel, *La chiesa di Sant'Agnese in Agone, Roma (recto)*, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1597.

8. Frontespizio dell'Album, *Disegni del S. Gaspare Van Wittel olandese. Tutti i Paesi di Gasp.o Pussino - Pavimenti e Prospettive di Architettura*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Col. 158. I. 18 (per gentile concessione del Ministero della Cultura).



Nei primi anni di lavoro indipendente, Luigi accetta una commissione ancor più coraggiosa e benevola dell'amico cardinale Francesco Acquaviva, per il progetto architettonico e la decorazione pittorica della Cappella delle reliquie di Santa Cecilia in Trastevere. La cappella è un *unicum* nella sua opera, inaugura una costante della sua creatività: l'unione tra la fantasia e l'estro dell'artista e la scienza esatta, necessaria all'esecuzione architettonica. È infatti nei progetti degli ambienti che Luigi dimostra tutta la sua *verve* creativa, vicina nei modi a Juvarra e Ferdinando Bibbiena: nella *Scenografia con scala e studio per un quadro*³⁶ un groviglio di segni crea una complessa elaborazione compositiva, con colonne tortili su uno scalone dalle balaustre ondulate; le linee curve dominano, l'esigenza dell'esuberanza barocca è totalizzante. La *Scenografia con sala del trono*³⁷ si distingue dall'estroso eclettismo, mescolan-



9. Luigi Vanvitelli, *Scenografia dell'androne di un palazzo con figure*, collezione privata.

do, nella composizione prospettica 'per angolo', le colonne tortili di Bernini, il baldacchino di Pozzo, le soluzioni concavo-convexe di Borromini. Il disegno raffigurante la *Scenografia dell'androne di un palazzo con figure* (fig. 9), passato a Parigi da Christie's e Sotheby's, rispettivamente nel 2007 e 2009, come *Suiveur de Gaspar van Wittel*, coniuga l'illusione prospettica con la grandiosità dell'architettura, le invenzioni decorative con la messa in scena di un dramma: nuvole scendono dal soffitto, tra gli archi ogivali sorretti dai possenti pilastri, una miriade di personaggi riempiono l'androne, appena abbozzati con il tipico tratto *rocaille*, i cui piccoli riccioli ne definiscono solo i contorni. Assoluta sicurezza e grande velocità esecutiva contraddistinguono questo schizzo, che viene qui attribuito al giovane scenografo Luigi Vanvitelli.³⁸ L'inventiva dell'artista è giustificata dalla sua duplice formazione

10. Luigi Vanvitelli, *Veduta di Palazzo Albani in Urbino (recto)*, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1816.

11. Luigi Vanvitelli, *Spaccato dell'interno di Palazzo Albani in Urbino (recto)*, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1778.



pittorico-architettonica che, nel momento di indipendenza e 'prima maturità', vede nella scenografia il mezzo espressivo più fecondo. È qui che tutta la suggestione illusionistica che esprime nei disegni si concretizza nella realizzazione in architettura. Il tratto di Luigi assume sempre più i caratteri rococò, a zig-zag, plastici, sebbene resti vivo l'insegnamento paterno: la *Veduta di Palazzo Albani in Urbino* (fig. 10), eseguita con ogni probabilità durante il suo secondo viaggio nelle Marche, nel 1728, quando l'architetto viene chiamato dal cardinale Annibale Albani per far ristrutturare il palazzo rinascimentale della famiglia, è accompagnata dal disegno dello spaccato dell'interno (fig. 11), rivelando la sensibilità al dato paesistico come necessario contorno all'elemento architettonico.³⁹

Nella *Scenografia con esterno di villa e giardino*⁴⁰ della Reggia di Caserta, Luigi

sviluppa una sua originale idea con il motivo della loggetta che si affaccia a una superficie concava con un tratto estremamente fluido e veloce, nelle *silhouettes* delle statue che sormontano la balaustra rese con tratti zigzaganti, nei contorni delle ombre e nelle chiome degli alberi. Luigi disegna in vista di una realizzazione pratica, non si sofferma sui dettagli, l'abbozzo gli è utile al concepimento dell'idea. Gaspar disegna con il fine pittorico, con grande accuratezza deve delineare i momenti e le architetture per trasporli nelle sue opere finite, oppure cogliere degli elementi figurativi e ambientali per poi riutilizzarne le forme.

La *Porta Trionfale*⁴¹ della stessa collezione è un magnifico esempio di glorioso organismo, sulla scia degli apparati effimeri di tradizione barocca, rielaborati da Luigi con elementi personalissimi, come le balaustre di raccordo nella trabeazione. Il tema dell'arco richiama il modello di veduta creato da Gaspar con *L'Arco di Tito, Roma*⁴² (fig. 12), sviluppato nel disegno preparatorio del Museo di San Martino e in una serie di dipinti.⁴³ La veduta, presa dalla parte del Colosseo, include le mura dei conventi e, al di là del fornice dell'arco, il portale degli Orti Farnesiani del Vignola, le colonne del Tempio dei Dioscuri e la torre del Campidoglio dietro al viale alberato. Diverse figure animano la strada: è un meraviglioso scorcio della Roma antica dal punto di vista non di un rovinista – come saranno attorno al tema Piranesi, Hubert Robert e Canaletto, di cui ricordiamo il dipinto del 1742 a Windsor Castle come derivato dall'invenzione vanvitelliana – ma di un acuto narratore della vita e quotidianità oltre che monumentale essenza della città. Risulta curioso che il foglio fosse attribuito, prima del giusto riferimento di Lorenzetti, a Luigi: le differenze, sia nella tecnica che negli scopi, sono palesi ai nostri occhi, e le difficoltà attributive si possono addurre alla scarsa conoscenza dell'opera di Gaspar, a una mancanza di sensibilità per il dato grafico, nella superficiale considerazione che tutto ciò che rientrava nella categoria paesaggio fosse di Gaspar, tutto ciò che apparteneva al campo dell'architettura di Luigi.

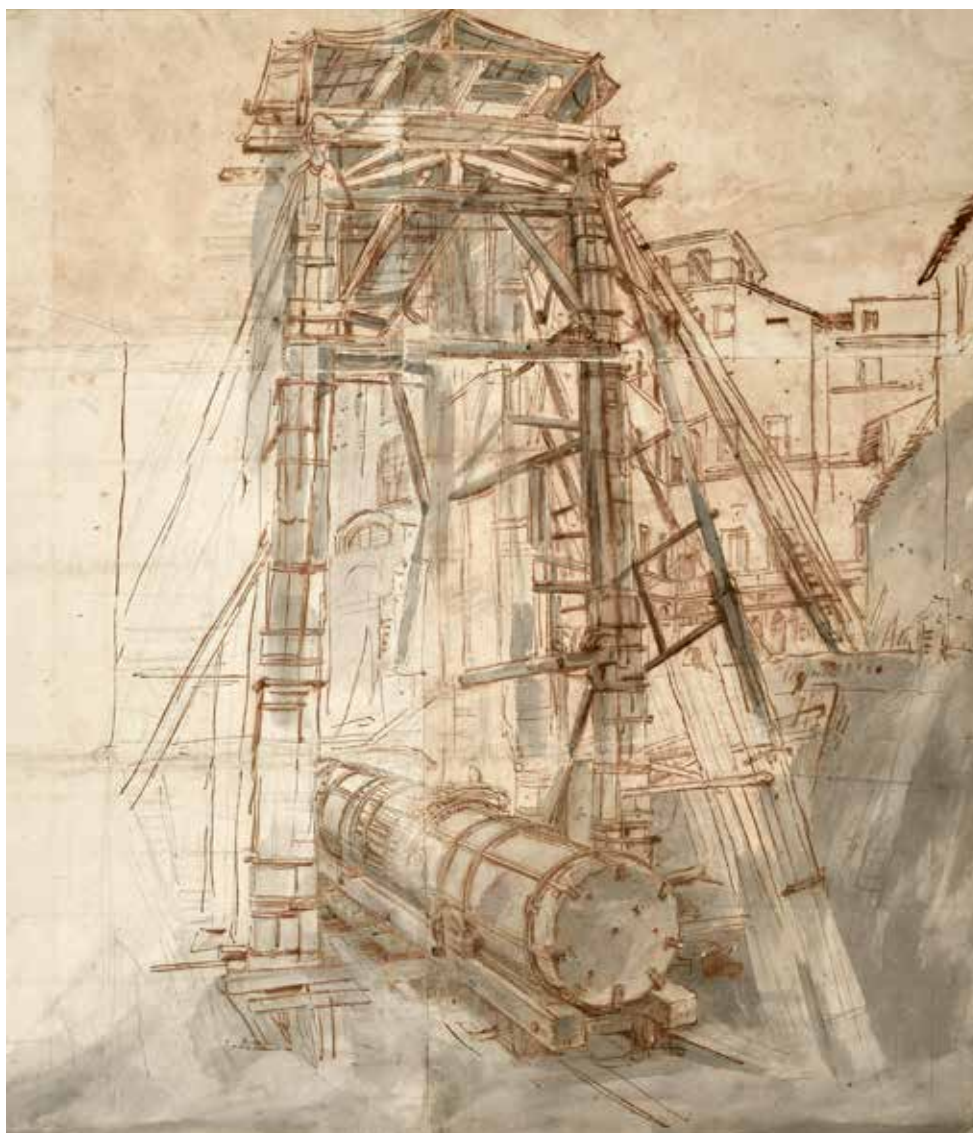
Per questo il magnifico disegno acquerellato di grandi dimensioni *Rinvenimento della Colonna Antonina, Montecitorio, Roma*⁴⁴ (fig. 13), veniva tradizionalmente attribuito a Luigi, restituito a Gaspar solo nel 1967 da Walter Vitzthum. Egli lo esegue nell'ottobre del 1705, testimone dei lavori diretti da Carlo Fontana per liberare l'enorme colonna (alta 15 m e spessa 3), parzialmente sepolta sotto il pendio del Montecitorio. Le stesse impalcature lignee e le costruzioni attigue del disegno appaiono in un'incisione di Fontana che raffigura la colonna adagiata in un angolo della piazza. Van Wittel ne esalta la grandezza raffigurandola sul foglio intero, adagiata in prospettiva all'interno dell'impalcatura, conferendo piena dignità al monumento antico.

Nella sua maturità Luigi raramente esegue disegni di paesaggio. In occasione della visita ai Feudi Abbaziali del Monastero delle Tre Fontane al seguito dell'eminentissimo cardinale Colonna di Sciarra il 18 giugno 1747, compie alcuni schizzi con una personalissima volontà descrittiva in ricordo del viaggio con l'amico e mecenate. Sicuro e veloce nell'ombreggiare ad acquerello, non si sofferma sui dettagli, ma lascia precise annotazioni sui bordi del foglio. Luigi considera i paesaggi semplici trasposizioni di ricordi: la *Veduta di Ponzano da ponente*⁴⁵ (fig. 14) coglie il borgo in lontananza sopra la collina con l'accavallarsi delle case medievali e, su di esse, lo svettare del campanile. Troviamo una similitudine d'impostazione nella *Veduta di Tivoli*⁴⁶ del padre, in cui la cittadina è colta da lontano, dalla riva sinistra del fiume Aniene, in un susseguirsi di abitazioni e tetti descritti con precisione tramite finissime linee a matita, fino al Tempio di Vesta. Non è solo una felice casualità il fatto di trovare, ancora una volta, nel verso di questo foglio lo *Studio di un padiglione*, caratterizzato da un doppio arco di trionfo affiancante una loggia a terrazza che, per stile e soggetto, è ascrivibile a Luigi. Nella splendida *Veduta di Marino*,⁴⁷ uno dei grandi studi preparatori conservati alla Biblioteca



12. Gaspar van Wittel, *L'Arco di Tito, Roma*, Napoli, Museo di San Martino, inv. 3333.

13. Gaspar van Wittel, *Rinvenimento della Colonna Antonina, Montecitorio, Roma, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 390.*



Nazionale Centrale Vittorio Emanuele di Roma, Van Wittel delinea il profilo della cittadina laziale dal privilegiato punto di vista, rialzato e in prospettiva centrale, di una finestra di Villa Colonna di Bevilacqua. Sul *verso* del foglio troviamo degli *Studi di Architettura*, per la precisione la facciata di un palazzo settecentesco e alcuni schizzi di mura e porte trionfali, di mano del figlio, eseguiti con il suo tipico stile giovanile. Possiamo ipotizzare dunque, considerando la versione dipinta conservata agli Uffizi,⁴⁸ firmata e datata «G.V.W. 1719», che l'artista, ospite dei Colonna in quella data, avesse portato



14. Luigi Vanvitelli, *Veduta di Ponzano da ponente*, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1821.

con sé, nuovamente, il figlio diciannovenne, per metterlo a contatto con gli illustri mecenati e indirizzarlo al disegno architettonico. Il disegno *La Veduta di Marino* sarebbe stato eseguito, dunque, pochi mesi prima della versione dipinta. Passi avanti nella nebulosa vita e cronologia dell'artista.

Facendo un salto alla maturità, consideriamo i due disegni di Luigi Vanvitelli raffiguranti l'*Eruzione del Vesuvio*,⁴⁹ eseguiti nel 1754, come ci dice la scritta autografa. La testimonianza dell'attività del vulcano diventa assai richiesta nella seconda metà del Settecento, per le nuove esigenze di spettacolarità e meraviglia che deve destare la Natura, bella e terribile. I due disegni sono stati identificati come documenti dei nuovi interessi di Luigi, che l'avrebbero distanziato dall'esperienza paterna. In realtà questi fogli sono perfettamente in linea con lo spirito di Gaspar, che sempre ambisce a cogliere gli aspetti più belli e monumentali della natura, rispondendo perfettamente e senza esitazioni alle esigenze della clientela. Infatti, ancora prima del 1711, egli esegue due dipinti del Vesuvio, un *Quadro de notte con el Besubio* e un *Copete de Bessuvio*, citati nell'*Inventario dei Beni del duca di Medinaceli* di quell'anno,⁵⁰ oggi dispersi. Era un soggetto caro e imprescindibile per un artista di stanza a Napoli, come confermano i due disegni del Morgan Library & Museum, *Il Golfo di Napoli con il Vesuvio e il Castello di San Nicola* e *Il Golfo di Napoli con il Vesuvio sulla Strada di Castellammare a Pimonte*, completi di annotazioni tecniche dell'artista.⁵¹ Come nelle vedute di Tivoli, le cui celebri cascate furono un soggetto proposto dall'artista in numerose versioni, riprese da diversi punti di vista,⁵² il fascino di un evento naturale attesta una sua particolare sensibilità, in anticipo al gusto del sublime, che prenderà forma dalla seconda metà del secolo.

L'esuberanza naturalistica di Gaspar si esprime anche nelle sue vedute de *La Grotta di Posillipo a Napoli*⁵³ (fig. 15). La grotta è un tunnel di circa settecento metri di lunghezza scavato nel tufo in epoca romana dall'architetto Lucius Cocceius Nerva, celebre per la tomba di Virgilio collocata in cima, incorniciata dalla lussureggiante vegetazione. Le altissime, verticali pareti di roccia sovrastano l'osservatore e guidano il suo sguardo verso il cielo. Van Wittel fu il primo a creare questa composizione pittorica di grande fama, riuscendo a rendere la bellezza e forza della natura in rapporto con l'uomo, che di fronte a essa si emoziona e ne percepisce la sconfinata grandezza: uno dei temi prediletti dall'artista del Settecento, colto anche dal figlio che guarda alla struttura in veste di architetto. L'ingresso alla grotta è stretto e allungato, con volta a botte a tutto sesto, tipica dell'architettura romana. Nel progettare la Reggia Luigi aspira al perfetto equilibrio tra i modelli di austera classicità e di esuberanza barocca. Nella facciata anteriore coniuga la potenza della struttura romana dell'arco a tutto sesto con lesene e colonne corinzie di ordine gigante a sostegno della trabeazione sormontata dal frontone timpanato. Questi elementi di chiara derivazione templare classica, si coniugano perfettamente con la sinuosità di dettagli barocchi, come la concavità della balconata del secondo livello, coperta da un'abside cassettonata, come quelle ecclesiali: è voluta la commistione del potere spirituale con quello temporale nel luogo destinato all'incontro del re con le folle. Questa del tutto particolare doppia e allungata apertura della facciata, la cui volumetria è compatta e regolare, immensa nelle dimensioni, e di cui non si intravede la reale profondità, ricorda da vicino quella di una grotta dotata di due vaste e altissime ali di pietra, che intimoriscono e accolgono il visitatore, proprio come i due enormi bracci ortogonali della facciata della Reggia, che aprono dinamicamente la struttura sugli spazi esterni e non prevedono movimentazione nella loro identica sequenza di finestre.

Gaspar van Wittel fu padre, maestro e modello per Luigi Vanvitelli. Lo aiutò, diresse, sostenne, presentò all'élite romana del primo Settecento. Grazie alla conscia volontà di apprendimento e ad una geniale intelligenza, il discepolo poté assorbire e coniugare la sua lezione con un personalissimo stile, gran-



15. Gaspar van Wittel, *La Grotta di Posillipo a Napoli*, Roma, collezione Cesare Lampronti.

de ambizione, aggiornamento ed evoluzione del gusto. L'analisi comparativa degli elementi d'architettura nell'opera grafica di entrambi, con particolare attenzione e studio dei fogli conservati presso i Gabinetti dei Disegni e delle Stampe della Reggia di Caserta, del Museo di San Martino e dell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, ha permesso la messa a fuoco di uno dei più affascinanti legami nell'arte e nella vita, quello tra un genitore e il proprio figlio.

Note

¹ Questo il tema della conferenza che ho pronunciato in occasione della mostra *Da Artemisia a Hackert. Storia di un antiquario collezionista alla Reggia* (Reggia di Caserta, Caserta, settembre 2019 – gennaio 2020). L'intenzione è stata quella di studiare e trovare il legame più stretto tra le opere di Gaspar van Wittel, di cui il promotore dell'esposizione, Cesare Lampronti, è appassionato collezionista, con Luigi Vanvitelli, architetto e ideatore del palazzo ospitante. L'occasione si è anche rivelata unica per condurre una ricerca mirata nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Reggia di Caserta, un patrimonio grafico, raramente esposto e studiato, che merita di essere diffuso tramite studi e approfondimenti.

² Si tratta di cinquanta disegni che illustrano il manoscritto corsiniano 1227: C. Meyer, *Modo di fare navigabile il fiume Tevere da Perugia a Roma, Pensieri del Meyer disegnati dal sig. Gaspar Van Wittel olandese ne' primi anni, che da giovane vi venne da Olanda*, Roma 1676, Biblioteca Corsiniana dell'Accademia Nazionale dei Lincei, ms. 1127.

³ Inventario pubblicato da Marcel Roethlisberger in *La collezione dei disegni dei Principi Odescalchi*, New York 1986; riprodotto (relativamente ai dipinti di Van Wittel) da L. Trezzani, *Gaspere Vanvitelli, il "pittore di Roma moderna"*, in F. Benzi, a cura di, *Gaspere Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante 2002-2003; Venezia, Museo Correr, 2003), Viviani Arte, Roma 2002, pp. 45-46.

⁴ L. Pascoli, *Vite di pittori, scultori ed architetti viventi, dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia* (biografia di Gaspar van Wittel a cura di G. Briganti), Libreria Editrice Canova, Treviso 1981, p. 5.

⁵ Pier Leoni Ghezzi, *Caricatura di Gaspar Van Wittel e Caricatura di Luigi Vanvitelli*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Ottoboniano Lat 3112, f. 116 / Lat 3118 f. 144.

⁶ Il volume di riferimento per gli studi vanvitelliani è certamente la monografia di Giuliano Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Ugo Bozzi editore, Roma 1966, nella nuova edizione: G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, L. Laureati, L. Trezzani, a cura di, Electa, Milano 1996; che userò qui come principale riferimento bibliografico; vedi il saggio introduttivo, pp. 17-123, e la fondamentale review di Walter Vitzthum, *Recensione a G. Briganti, Gaspar van Wittel*, Roma 1966, in «The Burlington Magazine», CIX, 770, 1967, pp. 317-319.

⁷ Lorenzani gli «lasciò quanto di più caro e di più prezioso egli possedeva»; G. Morelli, *Giovanni Andrea Lorenzani artista e letterato romano del Seicento*, in «Studi secenteschi», XIII, 1972, pp. 93-251.

⁸ L. Vanvitelli Jr., *Vita di Luigi Vanvitelli*, Mario Rotili, a cura di, Società Editrice Napoletana, Napoli 1975; C. De Seta, *Luigi Vanvitelli*, Electa Napoli, Napoli 1998.

⁹ Pascoli, *Vite di pittori, scultori ed architetti viventi...* cit., p. 14.

¹⁰ Numerosi gli schizzi raffiguranti persone, momenti, oggetti, parte di taccuini di viaggio, e i disegni colti dal vivo di paesaggi ed architetture conservati nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Reggia di Caserta, al Museo di San Martino di Napoli e all'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, dove sono state condotte le ricerche per questo studio. Il fondo più consistente di disegni preparatori di grande formato è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele di Roma. Questi cinquantadue studi sono per la maggior parte composti da più fogli incollati tra loro, su carta quadrettata, eseguiti dal vero con il probabile ausilio della camera oscura. Per la maggior parte usurati dal tempo e dall'uso, poiché utilizzati per comporre il dipinto in atelier in numerose versioni, rappresentano la fondamentale base per il lavoro dell'artista. Per primo Fabio Benzi affronta la questione e conduce un'analisi sulla tecnica della grafica di Van Wittel (F. Benzi, *Idea e metodo della pittura di Gaspere Vanvitelli "Degli Occhiali". Progetto e sistema nell'invenzione della veduta moderna*, in Id., *Gaspere Vanvitelli e le origini del vedutismo veneziano* cit., pp. 21-32).

¹¹ C. Lorenzetti, *Gaspere Vanvitelli*, Fratelli Treves, Milano 1934.

¹² J. Garms, a cura di, *Disegni di Luigi Vanvitelli nelle collezioni pubbliche di Napoli e Caserta*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 5 novembre 1973 – 13 gennaio 1974), AGEA, Napoli 1973; C. Marinelli, a cura di, *L'esercizio del disegno. I Vanvitelli. Catalogo Generale del fondo dei disegni della Reggia di Caserta*, catalogo della mostra (Roma, 23 aprile – 31 maggio 1993), Leonardo Arte, Milano 1993.

¹³ Luigi Vanvitelli, *Veduta di Villa Lante a Bagnaia, Viterbo (recto)*, penna, inchiostro bruno, acquarello grigio; schizzi scenografici (*verso*), tracce di matita, sanguigna, mm 176x256. A sinistra sul *verso*: «A Monsieur / Monsieur

Van», Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1659; Marinelli, *L'esercizio del disegno* cit., p. 70, n. 82.

¹⁴ Gaspar van Wittel, *Veduta del convento di San Paolo ad Albano*, 1710, penna e inchiostro bruno su traccia di matita, inchiostro diluito, carta quadrettata, mm 400×860, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. GDSU n. 124402; Briganti, *Gaspar van Wittel* cit., p. 430, D455.

¹⁵ Gaspar van Wittel, *Il casino del cardinal Annibale Albani sulla via Aurelia*, olio su tela, cm 74×135, firmato e datato «Gaspar van Wittel 1719», Roma, collezione Cesare Lampronti; *Da Artemisia a Hackert. La collezione di un antiquario*, catalogo della mostra (Caserta, Reggia di Caserta, 16 settembre 2019 – 16 gennaio 2020), Lampronti Gallery-Etgraphiae, Londra-Roma 2019, pp. 132-133.

¹⁶ Nell'*Inventario dei Beni Albani* stilato nel 1724 troviamo al numero [551]: «Altro simile la veduta della Villa dell'E.mo Sig.re Cardinal Albani al Pidocchio alta p.mi tre, larga cinque e mezzo con cornice dorata. Pittura del soprad.o Gasparo». Il documento è pubblicato come Inventario B, e messo in relazione con il dipinto, in M.B. Guerrieri Borsoi, *La quadreria Albani a Roma al tempo di Clemente XI*, Gangemi, Roma 2018, p. 68 e n. B7551.

¹⁷ L. Laureati, *Un cardinale e un pittore, Annibale Albani e Gaspar van Wittel: una "villeggiatura urbinata" e una raccolta di vedute*, in G. Cucco, a cura di, *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma, 1700-1721*, catalogo della mostra (Urbino, 2001; Roma, 2001-2002), Marsilio, Venezia 2001, pp. 229-230.

¹⁸ Il dipinto con il suo pendant *Veduta di Urbino dal colle di San Donato*, siglato e datato «G.V.W. 1723», è in collezione privata; Briganti, *Gaspar van Wittel* cit., pp. 281-282, n. 408. Il foglio preparatorio presenta sul recto la *Veduta di Urbino dal Colle del Cappuccini*, sul verso, *San Bernardino degli Zoccolanti nei dintorni di Urbino*, disegno a penna e inchiostro marrone, grafite, acquarello grigio, quadrettatura con matita rossa su tre fogli di carta uniti insieme (recto), penna inchiostro marrone e grafite (verso), mm 277×1110, New York, The Morgan Library & Museum, inv. 1956.10; Briganti, *Gaspar van Wittel* cit., p. 383, D282.

¹⁹ Seppur non si siano ancora trovate fonti settecentesche che testimonino con assoluta certezza l'uso di strumenti ottici da parte dell'artista, come avviene nell'eccezionale caso di Canaletto, l'analisi delle fonti grafiche ci spinge a ritenere l'ipotesi più che realistica. La questione e dimostrazione dell'utilizzo della camera oscura sarà parte fondamentale della tesi di dottorato dell'autore, dedicata allo studio dell'intera opera grafica dell'artista, con un focus particolare sulla tecnica e pratica del disegno nei diversi momenti del processo creativo. Vedi a tale proposito il saggio di M. Carpicci, F. Colonnese, *"Rome from behind". Notes on Gaspar Van Wittel's vedute of the Tiber for camera optica*, in A. Marotta, G. Novello, *Disegno e città*.

Cultura, Scienza Arte Informazione, atti del XII congresso UID (Torino, 17-19 settembre 2015), Roma 2015, pp. 477-482.

²⁰ M. Dolci, *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi di Urbino* [1775], ed. integrale curata da L. Serra, in «Rassegna marchigiana», 1936, pp. 287-367; L. Nardini, *Palazzo dei Principi Albani. Catalogo della Galleria e della Biblioteca*, in «Urbinum», 2, 1931, pp. 1-15 e saggi. A oggi sono stati identificati quattordici dipinti, ma non abbiamo notizie sul rapporto di committenza, sui tempi e modi della residenza urbinata, questioni che meritano ancora un'approfondita indagine.

²¹ Gaspar van Wittel, *Cupola di San Pietro, Roma*, penna e inchiostro bruno, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1583; Briganti, *Gaspar van Wittel* cit., p. 313, D42.

²² Luigi Vanvitelli, *Cupola di San Pietro vista dall'abside, Roma*, mm 366×274 (recto), matita; schizzo di gamba e scritte varie (verso) penna, inchiostro bruno, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1774; Marinelli, *L'esercizio del disegno* cit., p. 71, n. 85.

²³ Luigi Vanvitelli, *Alzato della Cupola di San Pietro, Roma*, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1642-1645; Marinelli, *L'esercizio del disegno* cit., pp. 107-109, nn. 237-240.

²⁴ Luigi Vanvitelli, *Veduta del Borgo di Urbino (recto); Pianta del piano terra di un palazzo (verso)*, disegno a matita nera su carta, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. 12556.

²⁵ Sopra al profilo cittadino aleggia la scritta «Urbino», mentre il verso del foglio è attraversato trasversalmente dalla dicitura «Disegni di diversi Autori», spingendo a ritenere il disegno frutto della collaborazione tra padre e figlio, od oggetto di interazione, per quanto riguarda la sezione architettonica, di una mano esterna.

²⁶ F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma 1781.

²⁷ Pascoli, *Vite di pittori, scultori ed architetti viventi...* cit., p. 11.

²⁸ *Ibi*, p. 12.

²⁹ Due *Vedute di Messina* sono conservate al Musée des Beaux-Arts di Tolone, le altre cinque in collezioni private; Briganti, *Gaspar van Wittel* cit., pp. 278-280, nn. 400-406. Per primo Vitzthum («Arte Illustrata», 41-42, 1971, pp. 5-10) ritenne che il pittore non avesse mai compiuto il viaggio fino alla città siciliana (cosa supposta ma non surrogata da alcuna testimonianza), ma avesse eseguito i dipinti che la raffigurano secondo disegni dell'amico architetto. A conferma dell'ipotesi la presenza nella collezione della Reggia del disegno raffigurante *La cattura del pesce spada*, un particolarissimo metodo di pesca riferito da Juvarrà, come dice un antico appunto sul foglio che ne suggella l'autografia. Inoltre tra i disegni juvarrani conservati a Torino ne compaiono alcuni con chiare annotazioni: «Questo disegno è del S.r. Gasparo Wanvitel famoso detto del ochiali». Il rap-

porto tra i due era di costante scambio, come nel caso della commissione portoghese.

³⁰ Luigi Vanvitelli, *Veduta della città di Lisbona* (verso), mm 280×419, matita nera, con grafia tarda: «G. van Witel, piccole / vedute»; *Particolari di Palazzo Reale di Lisbona* (recto), *Veduta della Città* (verso), mm 275×418, matita, penna, inchiostro bruno, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1583 e 1787; Marinelli, *L'esercizio del disegno* cit., p. 46, n. 19; p. 71, n. 83.

³¹ Per il rapporto con Filippo Juvarra: M. Viale Ferrero, *Disegni scenici di Filippo Juvarra per "Giulio Cesare in Egitto" di Antonio Ottoboni*, in *Studi juvarriani*, atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 1979), Edizioni dell'Elefante, Roma 1985, pp. 127-174; H. Hager, *Il significato dell'esperienza juvarriana nella "scuola" di Carlo Fontana*, in *Studi juvarriani* cit., pp. 63-98; B. Tavassila Greca, *Il decennio romano di F. Juvarra*, in «Storia dell'Arte», XIII, 1981, pp. 21-30; W. Vitzthum, *Gaspar van Wittel e Filippo Juvarra*, in «Arte Illustrata», IV, 41-42, 1971, pp. 5-10; G. Briganti, *Disegni di Vanvitelli*, in «L'Oeil», 205, 1972, pp. 12-17.

³² Gaspar van Wittel, *La Chiesa di Sant'Agnese in Agone, Roma* (recto), *Il Lungotevere e Castel Sant'Angelo, Roma* (verso), mm 409×380, matita penna, inchiostro bruno, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1597; Briganti, *Gaspar van Wittel* cit., p. 313, D43.

³³ L'album *Disegni del S. Gaspare Van Wittel olandese. Tutti i Paesi di Gasp.o Pussino - Pavimenti e Prospettive di Architettura*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Col. 158. I. 18, non è mai stato pubblicato.

³⁴ R. Pane, *L'attività di Luigi Vanvitelli fuori del Regno delle Due Sicilie*, in R. de Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Stranzullo, C. De Seta, *Luigi Vanvitelli*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1973, pp. 41-46.

³⁵ G. Morelli, *Appunti bio-bibliografici su Gaspar e Luigi Vanvitelli*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XCII (1969), p. 128, che cita dall'*Inventario dei Beni di Giovanni Andrea Lorenzani*; Roma, Archivio Capitolino, sez. 57, t. 20, notaio Domenico Antonio Seri.

³⁶ Di seguito: Luigi Vanvitelli, *Scenografia con scala e studio per un quadro e Scenografia con sala del trono*, sanguigna, penna e acquerello, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1662 e 1668; Marinelli, *L'esercizio del disegno* cit., p. 84, nn. 167 e 169.

³⁷ In particolare, nell'allestimento per il *Tito Manlio* di P.G. Boni al Teatro della Pace, Vanvitelli, seppur dimostri di rimanere in linea con Juvarra, che nel 1726 ne aveva curato le scene al Teatro Ottoboni, lascia una forte impronta personale nella solidità dell'impianto, rifuggendo da suggestioni illusionistiche. Vanvitelli Jr., *Vita di Luigi Vanvitelli* cit., pp. 66-67.

³⁸ Il disegno, da quanto mi risulta tuttora inedito, è stato presentato nel mercato francese come «Suiveur de Gaspar van Wittel, dit Vanvitelli», *Vue fantastique de l'intérieur d'un palais*, penna e inchiostro bruno, mm

265×184, con provenienza A.A. Rateau; John Auldjo (L. 48), rispettivamente Parigi, Christie's, 21 novembre 2007, lotto 25; Parigi, Sotheby's, 25 marzo 2009, lotto 25. Quest'attribuzione conferma la difficoltà di valutazione e discernimento tra l'opera grafica di padre e figlio, anche negli ultimi decenni. Si tratta invece di un disegno d'invenzione di Luigi Vanvitelli, che ne attesta la piena libertà compositiva, distanza e autonomia da Gaspar van Wittel negli schizzi di natura scenografica.

³⁹ Luigi Vanvitelli, *Veduta di Palazzo Albani in Urbino* (recto); *Spaccato dell'interno di Palazzo Albani in Urbino* (verso), matita e acquerello, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1816 e 1778; Marinelli, *L'esercizio del disegno* cit., p. 99, nn. 209 e 210.

⁴⁰ Luigi Vanvitelli, *Scenografia con esterno di villa e giardino* (recto), penna, inchiostro bruno; *Scenografia con giardino* (verso), sanguigna, mm 160×225, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1660; Marinelli, *L'esercizio del disegno* cit., p. 84, n. 171.

⁴¹ Luigi Vanvitelli, *Porta Trionfale*, mm 296×194, penna, inchiostro bruno, pennellate di acquerello grigio, sulle targa: «Roma», Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1673; Marinelli, *L'esercizio del disegno* cit., pp. 98-99, n. 207r.

⁴² Gaspar van Wittel, *L'Arco di Tito, Roma*, penna e inchiostro con acquerello grigio e bruno, quadrettatura a matita, mm 420×265, Napoli, Museo di San Martino, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 3333; Briganti, *Gaspar van Wittel* cit., p. 377, D260.

⁴³ Briganti, *Gaspar van Wittel* cit., pp. 160-162, nn. 76-83.

⁴⁴ Gaspar van Wittel, *Rinvenimento della Colonna Antonina, Montecitorio, Roma*, matita, penna e inchiostro con acquerello grigio su diversi fogli, mm 773×713, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 390. Fu identificato il soggetto da Vitzthum, in W. Vitzthum, a cura di, *Drawings by Gaspar Van Wittel (1652/3-1736) From Neapolitan Collections*, catalogo della mostra (Ottawa, 1977), The National Gallery of Canada, Ottawa 1977, scheda n. 30; Briganti, *Gaspar van Wittel* cit., p. 319, D85.

⁴⁵ Luigi Vanvitelli, *Veduta di Ponzano da ponente*, mm 195×462, matita, penna, inchiostro bruno, acquerello bruno e grigio, su tre fogli incollati insieme, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1821; Marinelli, *L'esercizio del disegno* cit., p. 73, n. 89.

⁴⁶ Gaspar van Wittel, *Veduta di Tivoli* (recto), *Studio di un padiglione* (verso), mm 183×415, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1594; Briganti, *Gaspar van Wittel* cit., p. 322, D99.

⁴⁷ Gaspar van Wittel, *Veduta di Marino* (recto); *Studi di Architettura* (verso), penna e acquerello su carta, mm 339×682, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, Di-

segni; Briganti, *Gaspar van Wittel* cit., p. 403, D329.

⁴⁸ Gaspar van Wittel, *Veduta di Marino da Villa Colonna di Bevilacqua*, 1719, olio su tela, cm 72×96, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 9295; Briganti, *Gaspar van Wittel* cit., p. 209, n. 213.

⁴⁹ Luigi Vanvitelli, *Eruzione del Vesuvio*, Caserta, Reggia di Caserta, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1817 e 1823; Marinelli, *L'esercizio del disegno* cit., p. 74, nn. 91 e 92.

⁵⁰ *Inventatio general de todos los trastos y vienes muebles pertenecientes a la Cassa del Exmo. Sr. Marques Duque de Medinazeli, mi señor*, Ms. in the *Archivo Ducal de Medinaceli, Seville*, 1711 (nn. 198 e 210); V. Llèo Cañal, *The Art Collection of the Ninth Duke of Medinaceli*, in «The Burlington Magazine», CXXXI, 1031, 1989, pp. 108-116.

⁵¹ Gaspar van Wittel, *Il Golfo di Napoli con il Vesuvio e il Castello di San Nicola*, matita nera su due fogli di carta incollati, mm 312×772; *Il Golfo di Napoli con il Vesuvio sulla Strada di Castellamare a Pimonte*, matita nera, mm 312×772, New York, The Morgan Library & Museum, inv. 1983.27 e 1983.26. I due disegni, insieme ad altri due raffiguranti *Il cortile di una villa con San Michele di Pimonte sullo sfondo* e *Il Litorale vicino a Torre di Magnavacca*

a Comacchio, risultano eccezioni nella produzione grafica dell'artista che, nel grande formato, rifiniva ogni dettaglio in vista della trasposizione pittorica. Infatti i disegni sono privi di quadrettatura e di ombreggiatura ad acquerello: il tratto leggero a matita, seppur veloce e sbrigativo nei dettagli, risulta di grande raffinatezza nell'insieme, e l'assenza di acquarellatura non determina effetti chiaroscurali. Questi non sono elementi a discapito della loro autografia, bensì ne determinano il concepimento e l'esecuzione dal vivo, senza ulteriore rifinitura. I quattro disegni meritano ancora un adeguato studio, non sono ritenuti autografi da Laureati e Trezzani nella monografia di Briganti, che affermano di non aver visto i fogli dal vivo (allora nella collezione Janos Scholz, New York); Briganti, *Gaspar van Wittel* cit., pp. 383-384, D283 [d].

⁵² Briganti, *Gaspar van Wittel* cit., pp. 220-227, nn. 242-262.

⁵³ Gaspar van Wittel, *Veduta della Grotta di Posillipo a Napoli o Grotta di Seiano*, olio su tela, cm 62×46,5, Roma, collezione Cesare Lampronti; *Da Artemisia a Hackert* cit., n. 64, pp. 138-139; Briganti, *Gaspar van Wittel* cit., p. 274, n. 390.

Summary

The Vanvitelli were not only a family of artists, but a dynasty that with Gaspar, Luigi and Carlo, through almost two centuries, leaved a perennial trace in the field of the arts, whose most glorious achievement was the creation of the Royal Palace of Caserta. A legacy that is here investigated from a new and unusual point of view: by means of the graphic production of the training's years of the young architect Luigi Vanvitelli in relation to the paternal teachings. Through the study of the drawings of Gaspar and Luigi, belonging to the collections of the Cabinet of Drawings and Prints of the Caserta Palace, the Museum of San Martino in Naples, the Central Institute of Graphics in Rome, the Morgan Library & Museum in New York, is here investigated the period of apprenticeship that Luigi had at the father's house, his acquiring of graphic techniques in architectural definition and landscape, his growing mastery in the scenographic sketching, also thanks to the fruitful bond with Filippo Juvarra, likely due to the privileged relationship that the Sicilian architect entertained with the Dutch painter. In the foreground the differences between the two: the rocaille ductus, nervous and lively of Luigi; firm, precise and poetic of Gaspar, in the delineation of the same subjects, as in both *Veduta di Urbino*. With precise comparisons with the pictorial work, the different ways of understanding architecture are closely analyzed, having been often confused by the critic lead to erroneous attributions. It is instead the publication of the *Album di Disegni*, begun by Gaspar and filled with sketches by the very young Luigi, which demonstrates the action of his father as a spur and patronage of his talent, in the elitist Roman aristocratic world. It is analyzed in the graphic work of both the conception of an exuberant and magnificent nature, which leads Luigi to conceive and build the Royal Palace of Caserta, following an inspiration and a landscape model directly derived from the paternal teachings.

L'impossibile fedeltà

Qualche considerazione su alcuni 'cartoni' di Goya e gli arazzi che ne derivarono

Matilde Stefanini

Due linguaggi visivi e tecniche diverse si incontrano quando dal modello più piccolo e poi dal cartone o patrone realizzato in grandezza uguale a quanto si vuole creare si traspone in arazzo. Se in antico era il pittore che si adattava alle necessità tecniche dell'arazzo conoscendo le interne dinamiche e le potenzialità del telaio, nel Cinquecento il cartone sembra avere una funzione simile a quella di una sceneggiatura per un film, ossia di mediazione tra linguaggi difformi per creare un tutto unico. Il cartone è spesso a tempera, con colori talvolta appena accennati e acquerellati – i cartoni di Raffaello sono una novità anche per i colori spessi e coprenti – ma dal Seicento il modello, propedeutico al cartone, viene realizzato a olio e assume un valore pittorico a sé stante, persino vendibile a parte come opera finita. Il cartone assume allora una funzione essenziale di tramite nel trasferire il visibile da una *texture* ottenuta attraverso il pennello, la spatola o le dita che possono muoversi in più direzioni e avere densità e spessori diversi, alla campitura nell'arazzo che è ottenuta con l'intreccio dei fili di ordito e trama che hanno una grana o titolo prestabiliti e per necessità tecnica è perpendicolare.

Stava all'abilità dell'arazziere con il tratteggio e l'*hachures* – fondamentale una successione scalare di fili – simulare una superficie simile a quella pittorica, e quanto era più aderente in apparenza visiva a essa, più veniva apprezzata. Il filo all'epoca stava perdendo la sua identità di mezzo espressivo e diventando un succedaneo del pennello¹ tanto che a partire dalla metà del XVII secolo e per tutto il Settecento divenne di moda in buona parte d'Europa e in Russia² far trasporre in arazzo dipinti, sia del secolo precedente che coevi, e talvolta persino affreschi. Sotto la spinta dei committenti e dei direttori delle arazzerie, spesso affidate a pittori e non più a loro,³ gli arazzieri obbligati a snaturare la costituzione del filo erano stati messi in condizione di dover emulare con le trame colorate gli impasti della pittura a olio e a rivaleggiare con la pittura.

Il dipinto diventò così modello e anche cartone di sé stesso provocando una rivoluzione sia estetica che nella tecnica di tessitura. Per facilitare il lavoro venivano tracciate direttamente sull'ordito a inchiostro le linee essenziali della composizione o si calcavano le linee principali su fogli traslucidi.

Anche nell'arazzeria spagnola di corte di Santa Barbara, fondata a partire dal 1719,⁴ gli arazzieri ricercarono effetti di tipo pittorico coadiuvati da giudizi di studiosi/artisti quali Antonio Palomino – che aveva definito nel 1715 l'arte arazziera come «pittura tessuta»⁵ – e ancora nel 1788 da parte di Eugenio Larruga⁶ si scriveva che gli arazzi erano più stimabili quanto più nel trapasso tra il massimo scuro al più sublime e chiaro, la vista non percepiva la separazione tra i colori ma essi erano sfumati alla perfezione.⁷ Un evidente effetto pittorico di chiaroscuro che gli arazzieri potevano ottenere solo frantumando la tessitura in minuscole esigue campiture di tonalità appena diverse dello stesso colore per trascolorare poi sempre nel più chiaro, lavorando con una miriade di spolette in pochi centimetri quadrati, passando con la trama nello stesso pezzettino da tessere a una variazione di materiale per i toni più chiari: dalla lana alla seta che possiede una maggiore riflettanza. L'adozione di una nuova gamma di molteplici colori diversi variamente sfumati dal chiaro allo scuro, che la nascente chimica poteva offrire, contribuì

a rafforzare questa tendenza. In Spagna già dal 1734-1736 si poteva contare su filati che presentavano ben sette sfumature di azzurro e nove di giallo.⁸ Quando Goya cominciò a lavorare per la Real Fabrica di Tapices questa era saldamente in mano agli eredi di Jacob van der Goten – l’arazziere che Filippo V aveva fatto venire dalle Fiandre – e vi si realizzavano arazzi in basso e alto liccio poiché il re aveva successivamente affiancato ai van der Goten anche un arazziere francese di alto liccio,⁹ Antonio Lainger, mentre i Vander-goten che avevano ormai unificato il loro cognome, lavoravano secondo la tradizione fiamminga prevalentemente a basso liccio.¹⁰

Nel corso di cinquant’anni vi si erano avvicendati molti cartonisti, che avevano fornito soggetti che andavano dalle riprese di Raffaello e Guido Reni e famose serie del Cinquecento – come *La Conquista di Tunisi da parte di Carlo V* – ai più recenti temi di genere fiamminghi, tipo Teniers, fino alla serie di *Don Chisciotte* dal gusto retrò eseguita entro il 1760 su soggetti di Andrea Procaccini – proveniente dall’arazzeria romana di San Michele a Ripa – e Domenico Maria Sani, realizzata in due serie per un totale di quarantatré panni.¹¹

Un tentativo di rinnovamento si ebbe con la nomina di Anton Raphael Mengs, primo pittore di camera, a direttore artistico dell’arazzeria nel 1762, da parte di Carlo III salito al trono nel 1759. I soggetti degli arazzi divennero temi galanti, scene di caccia o passeggiate che Josè de Castillo, Antonio Gonzales Velasquez, Jacopo Amigoni, Manuel Napoli, Ramón Bayeu, Mariano Salvador Maella e altri dipinsero secondo gli ideali estetici di Mengs, e gli arazzieri diretti da Cornelis Vandergoten tradussero in arazzo sia in alto che basso liccio con profusione di piccoli particolari e sfumature.

In questo clima si inseriscono i rivoluzionari, per l’aderenza e partecipazione alla vita di tutti i giorni, ‘cartoni’ dipinti a olio su tela che Francisco Goya y Lucentes cominciò a realizzare per la corona a partire dal 1774.¹² Dipinti ben diversi per realismo e talvolta per drammaticità, come *Il muratore ferito*,¹³ dal frivolo gusto *fin de siècle* dei cartoni degli arazzi realizzati per le altre corti europee, nonostante una superficiale somiglianza di soggetti. Un impegno che, iniziato con *exemplares* per gli arazzi di caccia per l’Escorial,¹⁴ si estenderà attraverso altre commissioni per il Palazzo Reale del Pardo e poi di nuovo per l’Escorial, e durerà, con qualche interruzione,¹⁵ per quasi vent’anni (e non diciassette o diciotto come spesso è stato scritto).¹⁶ Infatti, l’ultima sua richiesta di pagamento per i colori «que he gastado para el Pintado de las Cuadros» per la reale fabbrica di arazzi è del 30 giugno 1793, mentre lo stesso giorno dell’anno precedente egli risulta ancora al lavoro per l’arazzeria: «los Cuadros que estoy Pintado (!) para los tapices que han servir en Real Palacio de el Escorial».¹⁷ Nel corso di questa lunga collaborazione Goya fornirà – non tutti tradotti in arazzo, alcuni solo parzialmente, e nessuno dei panni è ora nella collocazione originaria – sessantadue quadri.¹⁸ Le tele sono di diverse dimensioni a seconda della funzione e collocazione prevista per gli arazzi nelle varie stanze dei palazzi reali, ora non sempre ricostruibile per gli interventi successivi occorsi negli edifici.

Com’è noto, Goya arrivò diciassettenne a Madrid nel 1763 dopo aver fatto l’apprendistato per circa tre anni presso il pittore di Saragozza José Luzán Martínez, per tentare il concorso per essere ammesso all’Accademia di San Fernando, fondata su modello francese nel 1752 sotto il regno di Ferdinando VI. Egli, nonostante l’insuccesso del concorso, rimase in città per altri tre anni, ove ebbe modo di studiare le realizzazioni di Luca Giordano e di Corrado Giaquinto, il pittore napoletano che aveva lavorato nella residenza primaverile reale di Aranjuez, le cui tele e cartoni per arazzi sono ora al Prado.¹⁹ E soprattutto conoscere le opere che Giovanbattista Tiepolo con i figli Giandomenico e Lorenzo stavano dipingendo nel Palazzo Reale di Madrid e i bozzetti e le sette pale ora disperse,²⁰ ultima grande impresa del pittore veneto, per la chiesa reale di Aranjuez. Di certo lo devono avere interessato più che la superba realizzazione prospettica, l’equilibrio della composizione, la

pennellata guizzante, rapida e fluida, la corale organizzazione cromatica, la qualità luminosa e vibrante dei pigmenti, le ombre colorate.

E se buona parte delle composizioni dei cosiddetti 'cartoni' risente delle raccomandazioni sulla struttura piramidale tanto cara a Mengs e promulgata in Europa anche da Hogarth,²¹ la maniera di trattare le ombre, specie quelle portate sul viso e collo delle figure, e certe pennellate larghe e guizzanti sembrano risalire direttamente a Tiepolo, almeno per le opere fino ai primi anni Ottanta, come nella sorprendente affinità pittorica tra le due figure femminili del *Parasole*²² (*El Quitasol*, Prado) e della *Giovane donna con pappagallo* dell'Ashmolean Museum di Oxford. Poteva il giovane Goya nel suo viaggio italiano²³ tra il 1770 e l'anno successivo aver visto questo dipinto che Tiepolo, insieme ad altre «due mezze figure di donne a capriccio per l'imperatrice di Moscovia»,²⁴ andava dipingendo intorno agli anni Sessanta? O le copie a pastello ora al texano Museo di El Paso che il figlio Lorenzo ne aveva fatto? Comunque sia, le sprezzature, i colpi di luce nei loro toni cangianti, o al contrario le chiarezze soffuse, le pennellate larghe di per sé stesse costruttrici dell'immagine, i colori a volte quasi scialbati e soprattutto la mancanza di contorni lineari devono aver creato, sia all'inizio della sua collaborazione che in seguito, non poco sconcerto e problemi di tessitura. Ancora nel 1778 – quindi quattro anni dopo l'inizio delle opere per l'arazzeria –, un quadro con *La plazuela de la Cebada* (*La piazzetta dell'Orzo*) nel quale vi era un cieco che suona la chitarra accompagnato dal suo *lazarillo*, venne rifiutato per ordine del primo architetto del re Francesco Sabatini perché «[...] hacía imposible de poderse copiar en tapicería, par cuyo motivo non se debe hecar de menos».²⁵ Impossibile da copiare per il quale motivo non se ne deve sentire la mancanza: un evidente e drastico giudizio negativo non tanto sul valore del quadro in sé stesso, che per altro nel documento viene minutamente descritto, ma per l'impossibilità di tradurlo attraverso il filo.

Un 'cartone', che molto probabilmente ha subito sostanziali mutamenti rispetto a quello citato²⁶ con questo soggetto, *El giego de la guitarra*, però esiste, e prima del restauro²⁷ presentava sulla superficie alcune linee bianche tracciate a biacca²⁸ per facilitare la trasposizione della composizione sui fili dell'ordito. Tracciate dal pittore o dagli arazzieri?²⁹

Grossi problemi dovettero permanere anche in seguito, poiché l'artista dopo il suo viaggio italiano aveva preso a usare o a farsi fare³⁰ prima delle imprimiture delle tele dai toni ocracei e chiari mentre dagli anni Ottanta alla fine del secolo queste mutano in tono marrone/aranciato visibili in molti casi come nel dipinto de *La galina ciega*³¹ realizzato nel 1788 (fig. 1), conosciuto in Italia come *La moscacieca*. Queste imprimiture spesso rimangono a vista perché il pittore usava una tecnica a 'risparmio' utilizzando il sostrato come mezzo tono.³² Come riprodurre col filo tutto questo?

Infatti nell'arazzo con lo stesso soggetto, tessuto in alto liccio poiché nello stesso verso del quadro (fig. 2) le vibranti sfumature delle nubi rosate che campeggiano nel cielo sono quasi scomparse e le larghe stesure pittoriche quasi a velatura con le quali sono risolte le figure, lo sfondo montagnoso e l'albero sono tramutate in robuste campiture che sembrano piccole chiazze. I dislivelli del fondale montagnoso sono tradotti per mezzo di ripetute *hachures* parallele che, se da un lato mostrano la maestria tecnica dell'arazziere, dall'altro travisano con il loro peso la lievità quasi da acquerello con la quale il pittore aveva risolto la lontananza aerea delle montagne azzurrine.

Le grandi stesure monocrome, come quella blu scuro³³ della veste della danzatrice a sinistra (di chi guarda) appena rischiarata in vita da sprazzi luminosi e dal gallone dorato lungo il bordo nel *Ballo sulle rive del Manzanarre*,³⁴ realizzato entro il 1778 in alto liccio e quindi nel verso del cartone omonimo, dovevano aver creato non pochi problemi agli arazzieri abituati ormai a lavorare per minuscoli pezzetti e non per larghe superfici. Il problema venne risolto aggiungendo sulla gonna dei vistosi, squillanti ornamenti rossi che

1, 2. Francisco Goya, *La galina ciega*, *La moscaciega*, 1788-1789, olio su tela, cm 269×350, Madrid, Museo Nazionale del Prado (Museo Nacional del Prado © Photo MNP / Scala, Firenze), e arazzo relativo in alto liccio, già a Madrid, Palazzo Reale (DeAgostini Picture Library / Scala, Firenze).



terminano a ponpon: frazionano l'unità degli accordi cromatici della *texture* pittorica come le altre aggiunte di gale e ornamenti minuziosi sulle diverse figure dei partecipanti alla danza campestre.

L'arazziere, o chi per lui, ha poi unito a questo, forse in un secondo tempo che non sono riuscita a determinare e con altre alterazioni rispetto ai modelli



originari, più arazzi provenienti da diversi 'cartoni', dei quali alcuni direttamente riconoscibili come *I giocatori di carte*,³⁵ creando un'unica grande scena rettangolare con sottile bordo a greche e ramoscelli di sapore ormai ottocentesco. Quasi un montaggio filmico *ante litteram* per questo grande panno di più di sei metri di larghezza già conservato al Palazzo dell'Escorial.

L'arazzo reca tra l'altro, appena dopo la scena del ballo, una vistosa striscia di altra ulteriore tessitura che integra il raccordo tra due arazzi, cucita tra le due scene della danza e dei giocatori, dovuta a un qualche accidente forse occorso successivamente al panno, ma del quale non sono riuscita a trovare notizia. Sempre per la sala da pranzo dei principi al Pardo, tra il 1777 e il 1778 viene trasposto in arazzo in basso liscio e quindi in controparte rispetto al dipinto *L'Aquilone* o *La cometa*. Qui non vi sono aggiunte decorative, semmai una sottrazione sostanziale che faceva da contrappeso compositivo all'albero e al monumento antico: la donna e l'ammantata evanescente figura maschile, che nel quadro compaiono in terzo piano al di là dello sperone di roccia dietro il giovane seduto in terra con la giacca gialla, sono scomparsi. Al loro posto si stende un paesaggio che vorrebbe perdersi in lontananza e lascia un po' monca la composizione.³⁶

Penso che l'arazziere non potesse fare altrimenti. Non credo sarebbe stato possibile tradurre con il filo l'evanescenza dei delicatissimi passaggi tra il grigio e il crema dell'impalpabile mantello dell'uomo. Le due figure maschili appresso all'albero e la traduzione dell'antico monumento a cupola ne sono la prova: quasi incorporei nel dipinto e lontani, sebbene si percepisca la massiccia struttura dell'architettura, nell'arazzo, nonostante gli sforzi coloristici dell'arazziere, risultano più vicini benché le loro dimensioni non sembrino alterate.

La stessa soluzione, due figure scomparse tra 'cartone' e arazzo, è adottata per la traduzione del *El pescador de caña*: sul cartone che fa parte della prima commessa del 1774-1775, sopra due figure di secondo piano sono state tracciate a lapis foglie e rami che dovevano sostituire le figure umane mancanti.³⁷

Ma qualcosa stava cambiando durante la conduzione dell'arazzeria da parte di Cornelis Vandergoten, morto nel 1786: quattro maestri arazzieri, Domingo Galan, Antonio Moreno, Tomás del Castillo e Manuel Sánchez furono incaricati di «sacar los contornos», in pratica riprendere i contorni dai dipinti e disegnarli in carta per trasporli sull'ordito.³⁸ Lo stesso Goya incoraggiò l'esercizio del disegno da parte degli arazzieri considerando la disciplina indispensabile, e nel 1792, da ultimo della sua collaborazione all'arazzeria, indirizzando una lettera all'Accademia di San Fernando, oltre ad avanzare considerazioni sull'insegnamento della pittura in generale, proponeva quello che potremo chiamare un piano didattico di disegno per arazzieri.³⁹

Che ci siano stati dei cambiamenti lo si percepisce dalle ancor più apprezzabili differenze tra i dipinti e le realizzazioni in arazzo ne *La Primavera* o *Le Fioraie* (figg. 3, 4, 5) e *L'autunno* o *La Vendemmia* (figg. 6, 7, 8) che risalgono ambedue al 1786-1787 e furono tradotti a mezzo di telai a basso liscio e quindi in controparte. Le due tele⁴⁰ fanno parte di un gruppo di opere per un'altra sala da pranzo, quella del re nel Palazzo del Pardo con soggetti di genere popolare e i temi delle *Stagioni*, di cui per *L'Estate* sembra sia stata tradotta in arazzo solo la parte sinistra dell'analogo dipinto.⁴¹

Nei due arazzi citati, la delicatezza morbida dei passaggi tonali che dà la sensazione di superfici trasparenti e il soffuso chiarore dei dipinti diventano una chiarezza quasi sfacciata; quello spazio atmosferico, uno spazio suggerito che anticipa l'Impressionismo, è diventato un fondale, quasi una quinta teatrale sulla quale si stagliano le figure. L'accordo tonale è differente, i toni attenuati sono diventati squillanti⁴² e certi particolari balzano in primo piano: le strisce celesti del fisciù della donna in piedi nella *Primavera*, che nel dipinto sono appena percettibili, nell'arazzo sono diventate componente coloristica in accordo con la gonna blu mentre il terreno sul quale si incontrano le figure è di un sabbia quasi irreale.⁴³



3, 4, 5. Francisco Goya, *La Primavera o Le Fioraie*, 1786-1787, olio su tela, cm 277×192, Madrid, Museo Nazionale del Prado (Museo Nacional del Prado © Photo MNP / Scala, Firenze), arazzo relativo in basso liccio e quindi realizzato in controparte e particolare, già a Madrid, Palazzo del Pardo.

In ambedue gli arazzi le numerose pieghe delle vesti diventano strette lingue allungate, tessute di tonalità diverse ma complementari che si insinuano le une tra le altre sia in verticale che in orizzontale, con la maggior evidenza di tessitura nella gonna della contadina che reca sul capo il cesto d'uva e nella fuscaccia del bambino de *L'Autunno*. In questo arazzo si trovano anche effetti quasi di dentellatura senza passaggio chiaroscurale sul vestito della donna che offre il graso d'uva violetta. Queste aree tessute uniformi senza sfumature si impongono all'occhio con una certa violenza, a differenza dell'accordo tonale che pervade i dipinti dove il trapasso visivo è lieve anche dai chiari ai toni scuri, le luminosità sommesse e la stesura dei pigmenti appaiono quasi impalpabili benché ad olio.

Se nei dipinti il motivo principale della gamma cromatica è 'l'accordo coloristico', negli arazzi dai pieni anni Ottanta in poi è invece il 'contrasto'.⁴⁴

Ormai non vi sono aggiunte di particolari e di fronzoli sulle vesti, e questi panni non sono più il prodotto di una rincorsa dell'arazziere a imitare la superficie pittorica, ma per merito di 'dipinti non copiabili', quasi un ritorno, una riscoperta alle soglie dell'Ottocento, da parte di chi lavorava con il filo delle diverse qualità intrinseche allo stesso. Occorrerà più di un secolo e mezzo, e bisogna arrivare al Bauhaus e a Jean Lurcat perché il filo ritorni ad avere la dignità di mezzo espressivo e si riconosca l'autonomo valore visivo dell'arazzo.

Per rispondere al mezzo tecnico-esecutivo gli arazzieri, tra i quali lo spagnolo Antonio Puñades cui viene attribuita la tessitura⁴⁵ della *Primavera*, non cercano più di riprodurre invano ciò che Goya dipinge, ma di ritrovare le linee costruttive essenziali dell'immagine, visibili e seguibili anche a distanza come nervature, e quasi riprendono l'esigua gamma di colori degli arazzi antichi anche se di intensità e sfumature molto diverse da questi,⁴⁶ giocando su campiture piatte dai toni puri giustapposte. Tra queste opere e i dipinti c'è una sostanziale biforcazione di intenti, che va oltre il normale rapporto che si genera tra le tele dipinte, supporto di una materia pittorica immaginante, immaginata e restituita attraverso i pigmenti e le immagini strutturate rese da una tela costruita attraverso telai. Se si considerano queste realizzazioni con un atteggiamento euristico, con un pensiero non preceduto dall'assioma del suo risultato, bisogna concludere che per questa volta gli irrisolti ambigui problemi della copia, della riproduzione, della proiezione e dell'interpretazione inerenti agli arazzi non sussistono poiché non c'è più tentativo di imitazione o copia ma la realizzazione di un'altra realtà visiva.

Ha senso allora definire come cartoni le tele di Goya? O piuttosto vanno considerate quadri a sé stanti?

Benché sia stato scritto che Goya avrebbe tenuto conto della singolare rugosa opacità delle lane spagnole e scelto i colori più stabili e capito i limiti di una tecnica complicata e difficile come quella dell'arazzo,⁴⁷ dall'analisi contemporanea di alcuni dei 'cartoni' e dei rispettivi arazzi mi sembra che emerga, come anche dalla corrispondenza del pittore, una sostanziale indifferenza per questi problemi perché egli non ne scrive. Anzi.

Dalla lettura delle numerose missive e richieste raccolte nel *Diplomatario*, l'artista pare all'inizio, quando la carica di pittore per l'arazzeria gli si presenta prestigiosa, piegarsi un po' alle necessità di quest'ultima, ma poi mi sembra mostri non essersi adattato alle esigenze tecniche degli arazzieri. Il mestiere di pittore per la Real Fabrica gli appare spesso quasi una costrizione e benché si mostri contento dell'approvazione della corte,⁴⁸ egli tenta più volte, anche con l'aiuto di Mengs, che nonostante la diversità di concezione pittorica ne riconosce le capacità e ne intuisce le grandi possibilità,⁴⁹ di diventare pittore di camera del re,⁵⁰ ma lo diventerà solo nel 1789 dopo essere stato fatto pittore del re da Carlo III nel 1786.⁵¹

Avuto l'agognato titolo, per i tre anni successivi cercherà invano di non lavo-

rare più per la Real Fabrica, «fundar su resistentia en el destinguido destino de pintor de Camera» scrive un imbarazzato Livinio Stuyck Vandergoten capo arazziere e direttore tecnico⁵² nell'aprile 1791 a Carlo IV, e nella lettera precisa che alle sue sollecitazioni ha avuto «risposta tan estrana como irregular [...], dice che ni pinta ni quiere pintar». ⁵³ Per convincerlo a lavorare interviene anche il cognato Francisco Bayeu, allora direttore artistico dell'arazzeria e dell'Accademia di San Fernando, al quale il 3 giugno del 1791 Goya scrive, per placarlo, che «tiene quasi acabado el borrón de mayor cuadro della pieza del despacho del Rey»⁵⁴ e cioè che ha quasi finito l'abbozzo del quadro più grande dell'anticamera dello studio del re.

Carlo IV aveva infatti commissionato a Goya già nel febbraio 1789 una serie di 'cartoni' per il proprio studio all'Escorial per arazzi «campestres y allegres», ma il pittore, ormai interessato alla critica sociale che traspare già nelle tele per gli arazzi con il *Fantoccio* e *Lo sposalizio*, tergiversò per due anni e incominciò a dedicarsi a queste opere non prima del maggio 1791. Solo alla fine del 1792⁵⁵ o nei primi mesi del 1793 verrà sollevato dall'incarico.

Goya sembra aver sempre considerato i dipinti per gli arazzi opere compiute in sé stesse, pur dovendo ammettere il loro successivo impiego. Nella tarda corrispondenza intercorsa tra Livinio Stuyck, il re Carlo IV, il maggiordomo Miguel Cayetano Soler e Goya tra il 18 gennaio e il 27 marzo 1800⁵⁶ perché l'artista fornisse altre tele per l'arazzeria o perlomeno desse idee di soggetti decorativi per i pittori che ormai lavoravano per la Real Fabrica, il pittore orgogliosamente risponde di avere sempre dipinto «en lo historial y figuras e di non poder desempeñar en lo pertinence a adornos por no haverlo hecho jamás». ⁵⁷

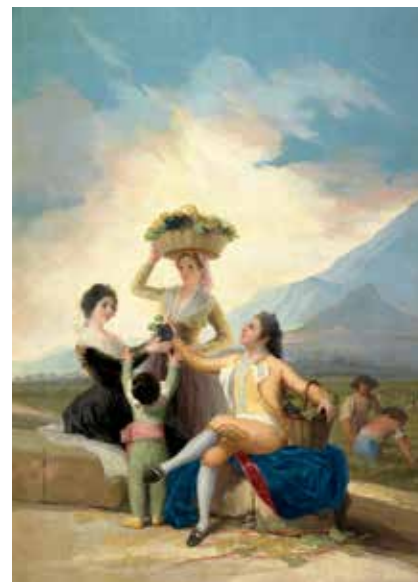
Questa sua disposizione d'animo sembra chiarita anche dai numerosi documenti di consegna dei dipinti all'arazzeria. Goya in questi scritti, quasi verbali descrittivi e scrupolosi anche nelle misure, non parla mai di *modelo*, *patrón* o *cartón*, ma sempre di quadro o *cuadro* «dovendo serbir de exemplares para tapices; de esemplar; servir da ejemplares; pintado para tapices»⁵⁸ usando circonlocuzioni e giri di parole. Persino negli inventari dell'arazzeria ormai non si scrive di cartoni o patroni ma di quadri come in quello del 1786 di Livinio appena nominato capo arazziere e direttore tecnico dove le tele vengono definite «las pinturas que han servido da ejemplares para ellas sacar iguales [di numero] tapices».

Sacar: verbo dai molteplici significati complessi che non indica in modo restrittivo copiare, ma levare, estrarre, tirar fuori, rimuovere, citare.

Non è solo un problema lessicale, ma di concezione del rapporto tra il filo e il pennello e se è logico che Goya sentisse i suoi dipinti come opere finite, qualcosa era cambiato nel modo di considerare l'arazzo forse perché a dirigere l'arazzeria c'era stato anche un arazziere e non solamente un pittore o un architetto.

I bordi, che gli arazzi ricavati dagli *exemplares* di Goya presentano, non vengono probabilmente dalla mano del pittore poiché egli non ne parla nei suoi documenti di consegna all'arazzeria.

Questi bordi, cornicette con piccoli elementi floreali (fig. 4) o perlinature o motivi a tenaglia⁵⁹ con l'iterazione di un unico modulo in sequenza ritmica, vennero aggiunti in arazzeria con buona probabilità da altri pittori.⁶⁰ I bordi non sono uguali per tutti gli arazzi di una stessa serie come da tradizione veniva fatto, ma talvolta variano a seconda del soggetto dell'arazzo e hanno motivi riferiti a esso come il bordo fiorito della *Primavera*, anche perché Goya stesso aveva rotto la sequenza narrativa usuale con dipinti dei quali ognuno è fine a sé stesso. Resta il dubbio della sua mano per il bordo superiore di una portiera con *Volo di uccelli*⁶¹ che si discosta da tutti gli altri e presenta al centro di una cornice architettonica una corrusca testina ornata di pampini che nell'espressione del volto sembra antesignana di alcune facce dei *Capricci*.



6, 7, 8. Francisco Goya, *L'autunno o La Vendemmia*, 1786-1787, olio su tela, cm 275×190, Madrid, Museo Nazionale del Prado (Museo Nacional del Prado © Photo MNP / Scala, Firenze), arazzo relativo in basso liccio e quindi realizzato in controparte e particolare, già a Madrid, Palazzo del Pardo.

Un'ultima considerazione: una singolarità nell'opera di Goya è data dal fatto che il pittore non ci ha praticamente lasciato schizzi o disegni preparatori dei suoi dipinti per i 'cartoni', nonostante l'imponente mole di quasi cinquecento fogli a sanguigna, matita nera morbida, talvolta a tempere rosse o brune e a inchiostro di china dato spesso a pennello e non con la penna, conservati al Prado e in altri musei.⁶² Solo per un esiguo numero è stato possibile stabilire una qualche relazione con le composizioni per arazzi: fogli sciolti in carta azzurra per la prima commissione per l'Escorial e altri per la seconda serie che provengono da appunti grafici di paesaggio che si trovano entro il *Quaderno Italiano*.⁶³ Gli altri disegni sembrano soprattutto destinati a serie incise per le quali si conoscono fino a quattro disegni preparatori per stampa.⁶⁴ Anche nella numerosa corrispondenza intercorsa fra Goya e i responsabili dell'arazzeria solo in una lettera di don Pedro de Lorena si accenna a «los disegnos para las teijdos [tele] de la Real Fabrica».⁶⁵

Forse un esempio all'interno delle poche relazioni tra i disegni e i dipinti per arazzi è dato da uno schizzo del Prado con la *Danza di Majos e Majas*, penna e tempera ad acqua, che potrebbe essere preliminare a *La galina cieca*, dove l'immagine femminile di destra lievemente rovesciata all'indietro sembra poter prefigurare la ragazza che arcua la schiena nel tentativo di evitare di essere toccata dal personaggio bendato del dipinto (figg. 1-2). C'è una forte differenza però tra le più numerose eleganti, esili e sofisticate figure del quadro e i robusti dinamici, quasi sfrenati, popolari soggetti del disegno rivelati con veloce tocco.

Esistono invece propedeutici ai 'cartoni' dei modelletti a olio su tela di piccole dimensioni come quello de *La prateria di San Isidro* (cm 44×94) dove nell'esiguo spazio si distende un ampio paesaggio illuminato dal sole di maggio:⁶⁶ in primo piano sia aristocratici che il vario popolo madrileni sono seduti sui prati intenti a una merenda o a conversare, mentre in secondo piano si scorgono carrozze e ancora un brulicare di piccole figure umane fino alle rive del Manzanarre che scorre placido, sullo sfondo, in lontananza, il panorama di Madrid.

Goya, nelle sue lettere all'amico Martin Zapater, mostra nel marzo 1788⁶⁷ di aver penato per la realizzazione di questo piccolo dipinto o dell'ancora più piccolo modello⁶⁸ (cm 42×44) con *L'eremo di San Isidro nel giorno della festa*, ambedue oggi al Museo del Prado.⁶⁹ Le tele e i relativi arazzi pare non siano mai stati realizzati e non ne conosciamo la ragione.

Goya sembra praticare sempre il sistema del modelletto preliminare⁷⁰ o *petit patron* per organizzare il suo pensiero pittorico per i 'cartoni'⁷¹ e ci tiene a conservarli perché egli stesso scrive che «los borrones de todos quadros que he hecho los tengo».⁷² Anche per *La galina cieca* (Prado) è stato possibile rintracciare un quadretto di cm 41×44 che appare propedeutico alla grande tela di m 2,69×3,50,⁷³ e altri modelletti sono sparsi in collezioni private o pubbliche.⁷⁴ Per *La Primavera* abbiamo una piccola tela (collezione Montelano) e così per *La Vendemmia*⁷⁵ (Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown), e per il *Fantoccio (El Pelele)* del 1792 (collezione de la Torre-cilla)⁷⁶ ancora un piccolo quadro propedeutico all'omonimo grande dipinto del Prado di m 2,67×1,60.

Questo breve excursus nel rapporto tra pittura e arazzo, all'interno del complesso mondo visivo realizzato da Goya nel primo ventennio della sua attività per i reali spagnoli, mi sembra possa mostrare che sia i dipinti che gli arazzi, nati con il precipuo e limitato scopo di decorare i palazzi reali e realizzati con una notevole maestria dagli *exemplares*, nei loro intrinseci rapporti coloristici interni, nel legame delle parti e nell'unità della forma, nella coerenza visiva interiore pur nella loro diversità di realizzazione di immagine e senso, concretizzano tutti nel loro specifico quanto il pittore scrisse qualche anno più tardi sull'arte e sugli artefici a proposito della presentazione dei *Capricci*.⁷⁷

Al Pubblico:

[...] La pintura (como la poesia) [e aggiungerei l'arazzo] escoge en lo universal lo que juzga más á propósito para sue fines: reune en un solo personage fantásticos circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta desperdidos en muchos, y esta convinación, ingeniosamente dispuesta resulta aquella feliz imitación, por la quale adquiere un buon artefice el titulo de inventor y no de copiante servil.

Note

¹ M. Viale Ferrero, *Arazzo e pittura in Storia dell'Arte Italiana*, vol. IV, parte terza, *Forme e modelli*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1982, pp. 117-158; M. Stefanini, *Per filo e per segno, dall'Arazzo alla Fiber Art. Il filo conquista lo spazio* in «Critica d'Arte», LXXVII, 1-2, gennaio-giugno 2019, pp. 65-76.

² Nella manifattura di San Pietroburgo vennero trasposti tra gli altri in arazzo una *Adorazione dei pastori* del Correggio, *Apollo e le Muse* di Guido Reni, l'affresco del Guercino sul cielo del Casino Ludovisi e la *Madonna della seggiola* di Raffaello. *Russian Tapestry, Petersbourgh tapestry factory/Tapisserie Russe, La Manufacture de Tapisserie de Petersbourgh, Petersburg Tapestry Factory, Leningrad 1975*, pp. 5-44.

³ Nelle arazzerie di corte fondate nel Settecento a Torino, Napoli, Madrid e ai già fiorenti Gobelins di Parigi la supervisione o la direzione vengono affidate a pittori quali Claudio Beaumont, Jean Baptiste Oudry, Luigi Vanvitelli, Corrado Giaquinto e Anton Raphael Mengs.

⁴ In quell'anno Filippo V pensò di impiantare a Madrid su suggerimento del cardinale Alberoni suo ministro delle Finanze la prima manifattura di corte di arazzi in Spagna poiché dopo la pace di Utrecht del 1713 i Paesi Bassi, tradizionale luogo di produzione di arazzi per la corona, erano ormai svincolati dal dominio spagnolo. A Madrid nel corso del Settecento la manifattura spagnola di Santa Barbara che aveva compreso negli anni anche quella sempre madrilenia di Santa Isabella attiva dal 1590-1595 in prevalenza votata alla manutenzione degli arazzi della corona, dopo la chiusura di quella di Siviglia durata solo pochi anni, lavorava solo per la casa reale. La manifattura cessò la sua attività nel 1833 alla morte di Ferdinando VII.

⁵ A. Palomino y Velasco, *El museo pictórico y al escala óptica [1715-1724]*, Aguilar, Madrid 1988, p. 79, anche in Z. Veliz, a cura di, *Artists' Techniques in Golden Age Spain. Six treatises in translation*, University Press, Cambridge 1988, pp. 141-189 e riportato in C. Herrero Carretero, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional III. Siglo XVIII, Reinado de Felipe V*, Patrimonio Nacional, Madrid 2000, p. 26.

⁶ A. Larruga, *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de Espana, con inclusion de los reales decretos, órdenes, cédulas, aranceles y ordenanzas expeditas*

para su gobierno y fomento, por Antonio Espinosa, Madrid 1788, vol II, p. 145, in Herrero Carretero, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional III* cit., p. 27.

⁷ «..., desde el más oscuro color hasta el elevado y claro, de modo que apenas podia la vista distinguir su separación, circunstancia tan estimable como deseada para matizar con perfección».

⁸ Herrero Carretero, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional III* cit., p. 27.

⁹ Telaio verticale.

¹⁰ Telaio orizzontale.

¹¹ Herrero Carretero, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional III* cit., pp. 163-247.

¹² Goya sembra abbia fornito, nel corso degli anni, sessantadue 'cartoni' tra quadri di vita cittadina e campestre, cacce, danze e giochi, tele relativamente grandi per gli arazzi murali e quelle di dimensioni più piccole per porte, soprapporte o cantonate. Per questi cito alcuni studi realizzati a partire da metà del Novecento: l'ancora fondamentale J. Held, *Die Gerebildten der Madrider Teppichmanufaktur und Anfänge Goyas*, Gebr. Mann, Berlin 1971 e per ordine di anno V. de Sambricio, *Tapices de Goya*, Patrimonio Nacional, Madrid 1946; E. Spina Barelli, *L'arazzo in Europa*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1963, pp. 111-114 e 324; M. Toury King, *Arazzi fiamminghi e di altri Paesi europei*, Milano 1981, pp. 75-76; M. Gabetti, *Arazzi del Settecento*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1985, pp. 57-71; P.F. Bertrand, *Le XVIII siècle. Un art du decor et de l'ameublement* in F. Joubert, P.F. Bertrand, A. Lefebure, *Histoire de la Tapisserie*, Flammarion, Paris, 1995, pp. 253-261; D. Heinz, *Europäische Tapisserienkunst des 17. und 18. Jarunderst*, Wien-Koln-Weimar 1995, pp. 357-372; C. Herrero Carretero, *Catálogo de Tapices tejidos sobre cartones de Francisco de Goya. Colecion del Patrimonio Nacional* in J.J. Luna e M. Moreno, a cura di, *Goya 250 aniversario*, catalogo della mostra (Madrid, Palacio de Madrid, maggio-giugno 1996), Museo del Prado, Madrid 1996, pp. 175-199; I. Dufour Nannelli, *Storie di arazzi e di fiori*, Leonardo Arte, Milano 1997, p. 101 e scheda 76; C. Herrero Carretero, *Tapices y cartones de Goya*, catalogo della mostra (Madrid, Palacio Real, 1999), Barcelona 1999; Id., *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional III* cit., pp. 30-32; R. Maffei, a cura di, *Goya*, Rizzoli-Skira, Milano 2003; C. Herrero Carretero, *Lo tapices de Goya entra los arcáico y lo*

popular, in J. Sureda Pons, a cura di, *Goya e Italia*, catalogo della mostra (Zaragoza, Museo de Zaragoza, 1 giugno – 15 settembre 2008), Fundación Goya en Aragón, Zaragoza 2008, 2 voll., pp. 139-149; Id., *Un escenario para la vida popular. Les Tapices de Goya en los palacios de jornada de Carlos IV*, R. Rodríguez, G. de Cellabos, A. Rodríguez Reballo, a cura di, actos de las jornadas de arte e iconografía sobre Carlo IV el arte de su reinado (Madrid, 6-8 aprile 2011), Madrid 2011, pp. 367-390; Id., *Goya cartonista de Tapices. Prestigio y caracterización de manufactura madrileña* in E. March, C. Naváez Cases, a cura di, *Los Mundos de Arte: estudios en homenaje a Joan Sureda*, Universidad de Barcelona, Barcelona 2019, pp. 219-234.

¹³ Maffei, *Goya* cit., p. 94.

¹⁴ Alcuni di questi 'cartoni' sembrano in buona parte andati perduti. Un elenco di questi compare in una lettera indirizzata al capo arazziere Cornelis Vanderghoten, ora in A. Canellas López, a cura di, *Francisco De Goya Diplomatario*, Institución Fernando el Católico, Saragoza 1981, pp. 402-403. Rimangono invece alcuni arazzi, per questi oltre alla bibliografia precedente, P. Junquera, *Los Tapices y la caza*, in «Real Sitios», III, 9, tercer trimestre 1966, pp. 36-57, in part. pp. 41-53. Da alcuni di questi 'cartoni' furono tratte più repliche.

¹⁵ Tra il 1780 e il 1786 ci fu l'interruzione più lunga poiché i lavori dell'arazzeria vennero sospesi per ragioni economiche.

¹⁶ Maffei, *Goya* cit., p. 31, con ulteriore bibliografia.

¹⁷ Canellas López, *Francisco De Goya. Diplomatario* cit., lettere, pp. 312 e 314. Ancora nel 1797 Goya sollecita il pagamento di una piccola somma per il macinatore di colori per i quadri dell'arazzeria «pasado seis o siete años que ace que no se pinta para esta fabrica» che non sembra ancora pagata nel 1798 e per la quale il pittore si rivolge direttamente al re.

¹⁸ Quarantatré di questi, quasi tutti ora conservati al Prado, furono ritrovati nel 1869 nelle cantine del Palazzo Reale insieme a duecentocinquanta tele che erano servite da cartoni per l'arazzeria. Ormai era cambiato il gusto e la Tapiceria reale non era praticamente più attiva.

¹⁹ *Storie di Salomone, Storie di Giuseppe e la Vita di Davide* per i saloni di parata del palazzo di Madrid.

²⁰ Mengs fece sostituire le pale con altrettante sue opere l'anno dopo la partenza di Tiepolo.

²¹ A.R. Mengs, *Lezioni pratiche di pittura, Introduzione* (1762) in J.N. Azara, a cura di, *Pensieri sulla bellezza e il gusto della pittura*, Parma 1780, 2 voll.; W. Hogarth, *L'analisi della bellezza. Frontespizio* (1753), C. Maria Laudando, a cura di, Aesthetica, Palermo 1999.

²² Dipinto tra il marzo e l'agosto 1777, consegnato all'arazzeria il 12 agosto 1777. Il dipinto fa parte della serie di dieci destinata agli arazzi per la sala da pranzo dei principi delle

Asturie. Dalle misure cm 104×152 si direbbe forse creato per una sopraporta o sopracamino. Canellas López, *Francisco De Goya. Diplomatario* cit., p. 211.

²³ 1770-1771. Durante il suo viaggio in Italia egli visitò Torino, Milano, Pavia, Genova dove si imbarcò per Civitavecchia e infine Roma ove si trattenne quasi un anno. Da Roma Goya spedì all'Accademia di Belle Arti di Parma un dipinto intitolato *Annibale vincitore, che rinira per la prima volta dalle Alpi l'Italia* con il quale non vinse il primo premio ma che gli valse un lusinghiero giudizio da parte della commissione che val la pena di riportare: «26 giugno 1771. Il quadro contrassegnato dal verso di Virgilio 'Iam tandem Italiae fuggenti prendimus oras' è riportato sei Voci. Vi si è osservato con piacere un maneggio facile di pennello, una calda espressione nel volto, e nell'attitudine d'Annibale un carattere grandioso, e se più al vero s'accostassero le sue tinte e la composizione all'argomento, avrebbe messa in dubbio la palma riportata dal primo», ora in Canellas López, *Francisco De Goya. Diplomatario* cit., p. 401.

²⁴ Lettera dello scrittore e studioso d'arte Francesco Maria Tassi al Conte Carrara, Bergamo 15 dicembre 1760, frase riportata anche in Maffei, *Goya* cit., p. 158.

²⁵ Canellas López, *Francisco De Goya. Diplomatario* cit., pp. 408-409. Francesco Sabatini, oltre che essere primo architetto del re, era supervisore tesoriere dell'arazzeria.

²⁶ Herrero Carretero, *Goya cartonista de Tapices* cit., p. 225.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Rilevate con stupore da D.G. Cruzada Villamil, *Los Tapices de Goya*, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid 1870, pp. 26-27, circostanza riportata anche in Herrero Carretero, *Goya cartonista de Tapices* cit., p. 225.

²⁹ Villamil e Herrero Carretero sembrano propendere per una tracciatura fatta dal pittore che non mi convince.

³⁰ P. Bensi, *Goya e la tecnica dei pittori operanti in Italia nella seconda metà del Settecento*, nota 32, in corso di stampa per gentile concessione dell'autore che sentitamente ringrazio. Nel Settecento gli artisti erano soliti dipingere tele già spalmate di strati di preparazione da artigiani specializzati, i mesticatori o imprimitori, chiamati in Spagna *imprimadores* o anche estensivamente *bastidores*: nello specifico sappiamo che Goya nel 1786 si rivolgeva ad Alejandro Citadini, che era anche al servizio di Francisco Bayeu suo cognato. Canellas López, *Francisco De Goya. Diplomatario* cit. pp. 275 e 309.

³¹ Il dipinto del 1788-1789 è l'unico 'cartone' che è stato tradotto in arazzo tra i cinque destinati alla camera degli infanti reali nel Palazzo del Pardo. La realizzazione degli arazzi si interruppe per la morte di Carlo III.

³² Bensi, *Goya e la tecnica...* cit. Si veda anche *La tecnica de Francisco de Goya y Lucientes en 'La galina ciega' 1788*, video sul sito del Museo

del Prado <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte>>.

³³ Il tono del blu ricorda la novità cromatica del Settecento e cioè il colore denominato blu di Prussia: il nuovo pigmento sintetico già usato da Beaumont a Torino e da Tiepolo dagli anni Venti del secolo di cui si ha menzione nel *Cuaderno italiano* di Goya, ritrovato dallo studioso spagnolo Arturo Ansón Navarro. Per il blu di Prussia nei dipinti di Goya vedi Bensi, *Goya e la tecnica...* cit., in corso di stampa.

³⁴ Lettera del 3 Marzo 1777 da Goya a Francesco Sabatini «[...] representa un bayle a orilla del rio Manzanares dos Majos e dos Majas que baylon sequidillas, y otros da que hazan Musica: uno de ellos canta con la guitarra, otro acompaña con una bandurria [...]». Canellas López, *Francisco de Goya. Diplomatario* cit., p. 210. L'arazzo venne realizzato insieme ad altri dodici per la sala da pranzo dei principi delle Asturie nel Palazzo del Pardo.

³⁵ La tela relativa al Prado misura m 270×1,67. Nell'inventario degli arazzi del 29 marzo 1786 nella camera da pranzo dei principi delle Asturie tra gli altri si trovavano, oltre al ballo, i giocatori a carte, un altro uomo seduto che suona la chitarra, varie persone e un arazzo con un *carretón* un grosso carro, tutti soggetti riuniti poi nel grande panno.

³⁶ Dal 'cartone' venne ricavata anche almeno un'altra versione, sempre in basso liscio in sola lana, che mantiene le due figure scomparse, e da quanto ho potuto vedere dalla vecchia fotografia in bianco e nero, anche in questa replica la spazialità è appiattita. L'arazzo nel 1988 era conservato presso l'Ambasciata di Spagna a Parigi e fu esposto nella mostra *Jeux et Divertissements. Tapisseries du XVI au XVIII siècle*, 20 avril – 20 juin 1988, Musée de Beaux-Arts d'Arras, e successivamente ad Aubusson Musée départemental de la Tapisserie, catalogo a cura di A. Davvy-Notter, Arras 1988, pp. 35-36.

³⁷ Herrero Carretero, *Goya cartonista de Tapisseries* cit., p. 227, nota 18.

³⁸ *Ibi*, p. 228.

³⁹ Canellas López, *Francisco De Goya. Diplomatario* cit., pp. 310-312, fuggevolmente citato anche in Herrero Carretero, *Goya cartonista de Tapisseries* cit., p. 228. Goya precisa che «[...] Que las Academias, no debenser privativas, ni servir más que de auxilio á los que libremente quieran estudiar en ellos, desterrando toda sugestión serve de Escuela de Niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa, y otras pequeñas que eviencen, y afeminan un Arte tan liberal y noble como es Pintura; tampoco desse prefijar tiempo de que estudien Geometria ni Perspectiva para vencer dificultades en el dibujo [...] más facilmente consequen la ciencia en los demas Artes, como tenemos los exemplares. Daré una prueba para demostrar con hecos que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión ù obligación servil de hacer estudian ò seguir a todos un mismo camino es un grande impedimento à las Jó-

venes que profesan este arte tan difícil [...]». E più avanti «[...] y el de dejar en su plena libertad correr el genio de los Discipulos que quieren aprenderlas fin oprimirlo, ni poner mediós para torcer la inclinación que manifiestan, à este ò aquel estilo, en la Pintura».

⁴⁰ Le tele misurano rispettivamente m 2,77×1,92 e 2,75×1,90. Herrero Carretero, *Goya cartonista de Tapisseries* cit., p. 230 e figg. 1-4.

⁴¹ Spina Barelli, *L'arazzo in Europa* cit., p. 324; Dufour Nannelli, *Storie di arazzi e di fiori* cit., p. 134. Anche per un altro cartone con *La passeggiata in Andalusia* del 1777 sembra sia trasposta in alto liscio solo una parte realizzata entro il 7 novembre 1783 quando il panno viene iscritto nei registri dell'arazzeria. L'arazzetto però potrebbe essere frammento e come tale è stato presentato nel catalogo della mostra *Tapisseries. Maison Royales d'Espagne*, G. Martin-Mery, a cura di, (17 mai – 18 septembre 1968), Bordeaux 1968, p. 66, scheda e foto n. 25. Ne esiste però anche una versione completa realizzata entro il 1780 che nel 1995 era conservata all'Escorial. Heinz, *Europäische Tapisserienkunst...* cit., p. 369, fig. 144.

⁴² Herrero Carretero, *Un escenario para la vida popular* cit., pp. 377-380 e Id., *Goya cartonista de Tapisseries* cit., p. 225 e nota 39, imputa questi toni e la varietà dei colori all'introduzione di un nuovo metodo di tintura dei filati nel 1784-1785 con 'l'olio di vetriolo', il velenoso e proibito sino allora acido solforico. Questo e i 'vetriolati' solfato di biossido di rame per l'azzurro, solfato di protossido di ferro per il verde, solfato di cobalto per il rosso, solfato di zinco per il bianco, se usati direttamente sul filo renderebbero molto fragili i tessuti. Forse era utilizzato un bagno in leggera soluzione con acido solforico dopo la tintura dei filati, tale processo era adottato in specie per la seta alla quale rendeva lucentezza e prendeva il nome di avvatura.

⁴³ Bisogna tenere conto però che questi toni chiari si possono essere un po' alterati data la poca stabilità alla luce dei coloranti che venivano utilizzati per i gialli.

⁴⁴ Gli arazzieri spagnoli sembrano quasi anticipare gli esperimenti sul colore e sul contrasto che Chevreul farà ai Gobelins e che pubblicherà cinquant'anni più tardi. M.E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Pitois-Levrault et cie, Paris 1839.

⁴⁵ Spina Barelli, *L'arazzo in Europa* cit., p. 324; Dufour Nannelli, *Storie di arazzi e di fiori* cit., p. 134.

⁴⁶ Tra i colori 'nuovi' compare il violetto ricavato dal legno di Campeggio (*Haematoxylum campechianum* L.) originario del Messico. Questo colore venne poi usato in pittura da Turner che lo accostava e contrapponeva al giallo e prediletto da alcuni divisionisti. M. Stefanini, *Di alcuni colori e di alcuni artisti*, ETS, Pisa 2014, pp. 83 e 166.

⁴⁷ Gabetti, *Arazzi del Settecento* cit., p. 70.

⁴⁸ Canellas López, *Francisco de Goya. Diplomatario* cit., pp. 217-218, lettere a Martin Zapater 8, 9 gennaio 1779, anche in Herre-

ro Carretero, *Goya cartonista de Tapices* cit., p. 221.

⁴⁹ Il giudizio favorevole di Mengs verrà paradossalmente utilizzato anche dopo la partenza di questi dalla Spagna per trattenere Goya nell'incarico di pittore per l'arazzeria. Tra l'agosto del 1779 e l'ottobre dello stesso anno ci fu uno scambio di missive tra il *grefier general*, il *contralor general* (controllore generale) e il duca di Losada, che rifacendosi al «dictámen de Don Antonio Rafael Mengs» per l'abilità e il merito di Goya, concludono che deve «continuar este género de obras e continuar las pituras que sirven para la fabrico de Tapices». Canellas López, *Francisco de Goya. Diplomatario* cit., pp. 410-412. Il pittore il 24 luglio aveva inoltrato una supplica per diventare pittore di camera.

⁵⁰ Canellas López, *Francisco de Goya. Diplomatario* cit., pp. 406-407, lettera di Juan Francisco de Ochoa *contador general* (contabile generale) al *contralor general*, 8 agosto 1776. Ochoa scrive che Mengs ha dichiarato per scritto che Goya «ha trabajado para la Real Fabrica con aplicación, que es sogeto de talento, que promete hacer muchos progresos en el Arte; que para ello y que peda dedicarse a trabajar los obras directamente del Real servicio» suggerendo di fatto che Goya era adatto a diventare direttamente pittore del re, quindi pittore di camera.

⁵¹ Per queste vicende Herrero Carretero, *Tapices y cartones de Goya* cit., p. 30 e Id., *Goya cartonista de Tapices* cit., p. 225.

⁵² La direzione artistica era di Francesco Bayeu e Mariano Salvador Maella.

⁵³ Canellas López, *Francisco de Goya. Diplomatario* cit., p. 446. Lettera del 13 Aprile 1791.

⁵⁴ *Ibi*, p. 305. *Borrón*: abbozzo, schizzo.

⁵⁵ Nell'autunno del 1792, come è noto, Goya venne colpito da una malattia che lo lasciò quasi completamente sordo.

⁵⁶ Canellas López, *Francisco de Goya. Diplomatario* cit., pp. 329-330.

⁵⁷ Questa frase è riportata anche in Herrero Carretero, *Goya cartonista de Tapices* cit., p. 223 e secondo la studiosa segna l'abbandono definitivo del rapporto di Goya con l'arazzeria.

⁵⁸ Lettera del 24 maggio 1775; lettera del 30 ottobre 1776; lettera del 12 agosto del 1777 in Canellas López, *Francisco de Goya. Diplomatario* cit., pp. 207, 209, 211, parole che si ripetono anche in altre successive missive.

⁵⁹ Come nell'arazzo con *Le guardie di Frontiera*, tessuto intorno al 1780, destinato all'anticamera dei principi delle Asturie al Palazzo del Pardo, che presenta un doppio bordo a nastro arrotolato entro cui è rinchiuso il motivo a tenaglia.

⁶⁰ Secondo la tradizione esistevano per i bordi pittori specializzati anche se ormai, secondo la moda settecentesca, non si prevedevano più larghi bordi con trionfi di elementi umani, vegetali e animali, ma cornici talvolta sottili che spesso imitavano intagli in legno oppure all'opposto opulenti *alentours* o arabeschi che limitavano il campo dell'arazzo.

⁶¹ L'arazzo è proveniente dal Palazzo della Granja misura cm 220×195 è stato attribuito a 'cartone' di Goya da E. Tormo Monzo, J. Sanchez Canton, *Los Tapices dela Casa del Rey*, Arte Graficas Mateu, Madrid 1919, pp. 157-159 e V. de Sambricio, *Tapices de Goya*, Patrimonio National, Madrid 1946, p. 262 ed è stato esposto a Bordeaux nella mostra *Tapisseries. Maison Royales d'Espagne* cit., p. 74, scheda e foto n. 29.

⁶² Biblioteca Nacional Madrid, British Museum Londra, Metropolitan Museum New York, Museum of Fine Arts Boston e in altre collezioni pubbliche e private.

⁶³ Herrero Carretero, *Goya cartonista de Tapices* cit., p. 223 e note 14, 15.

⁶⁴ F.J. Sánchez Cantón, a cura di, *I maestri del Disegno spagnoli*, Bompiani, Milano 1965, pp. 29-30; A.E. Pérez Sánchez, *Gli spagnoli da El Greco a Goya*, «I disegni dei maestri», Fratelli Fabbri, Milano 1970, pp. 19-21. Per le ultime esposizioni di disegni di Goya si segnalano i cataloghi delle mostre, *Goya. Dibujos. "Solo la voluntad me sobra"*, J.M. Matilla, a cura di, Museo del Prado, chiusa nel febbraio 2020 e *Goya*, (16 maggio – 16 agosto 2020), Fondazione Beyerle, Basilea, per quanto ambedue mi sembra non presentino disegni che possano essere legati ai dipinti per gli arazzi.

⁶⁵ Canellas López, *Francisco de Goya. Diplomatario* cit., p. 436. Lettera del 25 giugno 1786.

⁶⁶ La festa di San Isidro agricoltore patrono di Madrid si svolgeva il 15 maggio sui prati poco distanti dalla città, ma sulla riva opposta del fiume.

⁶⁷ Canellas López, *Francisco de Goya. Diplomatario* cit., p. 289, lettera a Martin Zapater: «tan difíciles y de tanto quehacer, como la Pradera de san Isidro en el mismo día del Santo [...]». Di ben altro tenore e tensione l'inquietante dipinto murale ora trasportato in tela del *Pellegrinaggio a San Isidro* che fa parte delle cosiddette 'pitture nere' eseguite da Goya alla Quinta del sordo tra il 1819 e il 1823.

⁶⁸ Herrero Carretero, *Goya cartonista de Tapices* cit., p. 232, scrive che i bozzetti erano stati terminati il 12 febbraio del 1788.

⁶⁹ M. Lorente, *Prado*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1970, vol. II, p. 127.

⁷⁰ Di alcuni di questi quadretti si conosce in parte la sorte ancora vivente il pittore: alcuni, tra le prime commissioni, furono acquisiti dal Sabatini, che per la sua carica aveva la prelazione sulla visione degli stessi e si ritrovano menzionati nel suo testamento nel 1797, altri, tra i quali quelli delle *Stagioni*, *San Isidro*, la *Galina ciega* furono venduti da Goya nel 1798 al duca di Osuna. Herrero Carretero, *Goya cartonista de Tapices* cit., pp. 223-224.

⁷¹ Per ingrandire dal *petit patron* al 'cartone' sembra che Goya utilizzasse la tradizionale quadrettatura, come è stato rilevato dal restauro di uno dei pochi cartoni ritrovati della prima commissione, *Cazador Cargando su escopeta*. Herrero Carretero, *Goya cartonista de Tapices* cit., p. 224 e nota 20, con ulteriore bibliografia.

⁷² Herrero Carretero, *Goya cartonista de Tapi-*
ces cit., p. 224 e nota 18.

⁷³ Tele tutte e due al Prado.

⁷⁴ Anche questo bozzetto venne realizzato
nel 1788. J. Gudiol Ricart *Francisco Goya* in
Storia dell'Arte, Istituto Geografico De Ago-

stini, Novara 1978, vol. VIII, pp. 131-155, in
part. p. 134.

⁷⁵ Bertrand, *Le XVIII siècle* cit., p. 254.

⁷⁶ Gudiol Ricart, *Francisco Goya* cit., p. 136.

⁷⁷ Canellas López, *Francisco de Goya. Diploma-*
tario cit., p. 329. Documento del 2 giugno 1799.

Summary

A comparison of the paintings produced by Goya between 1774 and 1792-1793 as exemplars for the Madrid tapestry of Santa Barbara with the related tapestries, and the numerous documents and letters contained in the *Diplomatario*, reveal the way that the painter felt about this collaboration, especially from the '80s, almost chafing at it. He seems to make no concession to the unwritten rules that the cartoonist must follow when preparing a work for the loom and even goes so far as to propose drawing courses for tapestry weavers to make them more independent and aware. From an analysis of the differences between the visual language of the thread and that of the brush one can see the difficulties confronting even a good tapestry weaver. He must translate with thread, which inevitably has a perpendicular weave and a precise grain, paintings in which the brushstroke is freed from any precise directional constraint, making it creative even if at times imprecise, «tanto da far trasparire 'a risparmio' l'imprimitura della tela» priming to be transparent on canvases.

The end result is two different and antithetical visual end-products: the main characteristic of the chromatic range in paintings is the colour accord while in tapestries it is the contrast. A study of the lexicon used by Goya in the letters and in the documents for delivery of the paintings for the tapestry also helps reveal how he perceives his canvases: never are they defined as *modeli*, *patrón* or *cartón*, but he always writes of 'quadro' o «cuadro dovendo servir de exemplares para tapices; de esemplar; servir da ejemplares» giving them the value of examples but not of something to be duplicated.

So then, does it make sense to continue to call the paintings of the Spanish artist cartoons? The text also examines possible relationships between paintings for tapestry weaving, drawings and some models.

Le 'maschere' di Macke: una pagina esemplare delle poetiche primitiviste del Novecento

Francesco Paolo Campione

All'inizio del 1912, preceduta da una campagna di sottoscrizione, e con il sostegno economico di Bernhard Koehler,¹ l'editore Reinhard Piper² pubblicò a Monaco di Baviera una raccolta di saggi e illustrazioni intitolata *Der Blaue Reiter*. Il lavoro era stato concepito negli anni precedenti come il primo di una serie di 'almanacchi' destinati a raccogliere gli interventi programmatici del gruppo di artisti raccolti intorno a Kandinskij e Marc. L'opera intendeva



1. August Macke, *Strauß mit ozeanischer Plastik*, 1913, disegno a matita su carta, cm 28,5×21,5, Bonn, Kunstmuseum, inv. Z.0108.(57). L'opera ritratta nel disegno è una figura di antenato mascherato, probabilmente un amuleto, proveniente dell'area del Basso Sepik (Nuova Guinea).

trattare il più ampio contesto delle arti (artigianato, pittura, scultura, architettura, musica), con il sotteso obiettivo di argomentare l'esistenza di una serie di elementi che accomunavano la creatività a prescindere dalla cultura, dalla condizione umana e dagli strumenti espressivi a disposizione dell'artista.

Le 141 illustrazioni scelte a corredo del testo, lungi dall'averne un ruolo didascalico, furono concepite dai curatori come una sorta di narrazione visiva che se, da una parte, trovava un certo numero di interazioni con il contenuto dei testi, dall'altra mirava a costituire un discorso autonomo che avrebbe dovuto stimolare le capacità intuitive del lettore. Opere d'arte infantile, spontanea, popolare, etnica, orientale, antica, medievale e contemporanea, furono così associate tra loro, e a volte artatamente giustapposte, per far sì che alla risonanza interiore (*innerer Klang*) dell'una potesse corrispondere il 'contro-suono' (*Gegenklang*) dell'altra,³ «rendendo percettibile», come scrissero Kandinskij e Marc, «la loro relazione interna, anche se a prima vista fossero apparse estranee l'una all'altra».⁴

Il filo conduttore del programma dell'Almanacco fu simbolicamente espresso dalla figura del cavaliere azzurro che identificava l'interazione delle due forze basilari dello spirito creativo: il cavallo, espressione dell'istinto, dell'intuizione e della libera inventiva; e il cavaliere, espressione della consapevolezza della ricerca dell'artista e della sua capacità di dare coerenza e sostanza alla creatività. L'azzurro, infine, evocava il cielo e con esso la dimensione ascensionale della spiritualità (fig. 2).

Fra i quindici scritti della raccolta, l'articolo intitolato *Die Masken* [Le maschere]⁵ esemplificava in modo perentorio l'ambizione primaria dell'Almanacco che, come scrisse Franz Marc nel volantino di sottoscrizione dell'opera, stampato nel gennaio 1912, era di abbracciare:

i più recenti sviluppi della pittura in Francia, Germania e Russia, mostrandone i legami con il gotico e il primitivo, con l'Africa e il grande Oriente, con l'espressività genuina dell'arte popolare e dell'arte dei bambini, senza dimenticare il moderno risveglio musicale in Europa e le nuove idee sul palcoscenico del nostro tempo.⁶

Come rilevato nel 1908 in una bella pagina del diario di Lothar Erdmann,⁷ Macke non soltanto era dotato per la pittura, ma possedeva anche un raffinato e originale gusto letterario e una spiccata curiosità per la filosofia e le scienze naturali. Letture e studi che, nonostante la sua palese predilezione per i fatti concreti della vita, lo portavano a una continua e vasta esplorazione intellettuale. Tali attitudini sono ben documentate, peraltro, nell'epistolario con Franz Marc,⁸ dalla cui lettura emerge a tinte vivaci il desiderio di sperimentazione e lo spirito disinvolto e anticonformista dei due artisti, alle prese con un generale tentativo di ripensare le ragioni della creatività e il rapporto fra le arti.

Il testo di Macke è costruito in modo serrato, con un'argomentazione che sembra voler escludere ogni forma di contraddittorio. Il periodare, prediligendo una certa discontinuità delle frasi e degli assunti, asseconda l'argomentazione con l'obiettivo sotteso di ricreare un percorso narrativo per attrazione, secondo un procedimento connotativo che era all'epoca sperimentato, oltre che nella letteratura, anche nel teatro e nel cinema espressionista. L'articolo si compone strutturalmente di due parti fra loro chiaramente distinte.⁹

Nella prima parte, l'autore compie una sorta di esercizio retorico che ha come oggetto l'affermazione del legame, quasi dell'interazione organica, fra la creatività autentica, le forze immanenti della natura e le manifestazioni della cultura e della vita sociale, fra le quali, con una visione decisamente moderna, egli annovera anche la tecnologia e l'arte. Egli individua nell'arte popolare, nell'arte prerinascimentale, nell'arte giapponese e nell'arte del-



2. Copertina della prima edizione dell'Almanacco *Der Blaue Reiter*, R. Piper & Co. Verlag, München 1912. Il progetto grafico originale, conservato alla Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau di Monaco di Baviera (acquerello su carta, cm 27,9×21,9, inv. GMS 608), è del 1911.

l'Oceania alcune delle sintesi compiute che hanno agito, al pari delle forme naturali, per stimolare i linguaggi degli impressionisti e della generazione di artisti precedenti alla sua. Così facendo Macke proclama l'accessibilità di una serie ancora più vasta di forme d'arte in grado di coinvolgere intimamente l'osservatore, a prescindere dalla capacità di comprenderne effettivamente i significati originari.

Nel suo insieme, sia nella sostanza sia nel linguaggio, il discorso richiama un certo contesto culturale, tedesco ed europeo, caratterizzato da una sottesa tensione antistorica e vitalista, in cui – già dalla prima metà del Settecento – la categoria del 'primitivo' andò delineandosi, in opposizione alle concezioni classiciste, innanzitutto come il frutto di una potente immaginazione non governata dalla ragione.¹⁰

Le brevi enunciazioni teoriche al centro della prima parte dell'articolo di Macke – la concezione della forma, delle forze che animano la natura, del

ruolo dei sensi e del rapporto fra creatività e vita – sembrano riecheggiare alcuni fondamenti: la filosofia della natura di Goethe; le riflessioni di Schelling, Schlegel e Friedrich sulla necessità di cercare nella naturalezza e nello spirito le fonti dell'arte; il paesaggio simbolico di Runge,¹¹ la teoria della pura visibilità,¹² poi ripresa nelle tesi della Wiener Schule der Kunstgeschichte;¹³ alcune opinioni sul ruolo dell'arte allora discusse nei circoli spiritualisti e teosofici;¹⁴ e, non ultima, l'idea della vita espressa da Nietzsche in opposizione al meccanicismo e al razionalismo, che avevano illuso l'uomo occidentale di poter conoscere e sottomettere la natura a proprio vantaggio.

Una giornata di sole, una giornata uggiosa, una lancia persiana, un calice sacro, un idolo pagano e una ghirlanda di fiori secchi,¹⁵ una chiesa gotica e una giunca cinese, la prua di una nave pirata, la parola 'pirata' e la parola 'santo', oscurità, notte, primavera, i cimbali e il loro suono e le bordate delle corazzate, la Sfinge egizia e i tirabaci sulle guance di una *cocotte* parigina.

La luce della lampada in Ibsen e in Maeterlink,¹⁶ i dipinti di strade di villaggi e di rovine, le sacre rappresentazioni medievali e i bambini che giocano a spaventarsi, un paesaggio di van Gogh e una natura morta di Cézanne, il fruscio delle eliche e il nitrito dei cavalli, le urla di una carica di cavalleria e il costume da guerra degli indiani d'America,¹⁷ il violoncello e la campana, il fischio stridente della locomotiva e le faggete sontuose come cattedrali, maschere e palcoscenici giapponesi e greci, e il sordo e misterioso tambureggiare del fachimiro indiano.

Non vale forse la vita più del cibo e il corpo più dei vestiti?

Anche le idee più astratte possono essere espresse in modo tangibile. Tangibile come sono per noi la stella, il tuono o il fiore, tangibile come forma.

La forma per noi rimane segreta, poiché è l'espressione di forze misteriose ma, attraverso di essa, possiamo intuire i poteri nascosti, il 'Dio invisibile'.¹⁸

I sensi sono per noi il ponte fra l'immateriale e il materiale.

Osservare le piante e gli animali significa percepire il loro mistero.

Ascoltando il tuono se ne carpisce il segreto. Comprendere il linguaggio delle forme significa essere più vicini al segreto, significa vivere.

Anche creare forme significa vivere. Non sono forse creatori i bambini che attingono direttamente al mistero della loro percezione ben più di colui che imita i modelli greci?¹⁹ Non sono forse artisti i selvaggi consapevoli di una forma forte come quella del tuono?

Il tuono, il fiore, ogni forza si esprime come forma. Anche l'uomo. Qualcosa lo spinge anche a tradurre i concetti in parole, a rendere chiaro ciò che non è chiaro, e cosciente ciò che è inconscio. Questa è la sua vita, il suo creare.

Le forme mutano al pari degli uomini.

Ogni singola forma è riconoscibile dalla relazione che intercorre fra le diverse forme. Il blu diventa visibile soltanto grazie al rosso,²⁰ la grandezza dell'albero grazie alle piccole dimensioni della farfalla, la giovinezza del bambino grazie all'età del vecchio. Uno più due fa tre. L'informe, l'infinito, lo zero rimane incomprensibile. Dio rimane incomprensibile.

L'uomo esprime la sua vita in forme. Ogni forma d'arte²¹ è un'espressione della sua vita interiore. L'esteriorità della forma d'arte ne rivela l'interiorità.

Ogni vera forma d'arte nasce da una vivace interazione tra l'uomo e la concreta materialità delle forme della natura e dell'arte. Il profumo di un fiore, un cane che saltella gioioso, una ballerina, il mettersi addosso un gioiello, un tempio, un quadro, uno stile, la vita di un popolo, di un'epoca.

Il fiore si apre al sorgere della luce. Alla vista della preda la pantera si acquatta; la sua forza aumenta in virtù di ciò che osserva e dalla tensione della sua forza deriva la portata del suo salto. La forma d'arte e lo stile scaturiscono da una tensione.

A causa della consanguineità gli stili possono anche morire, mentre l'incrocio di due stili può generarne uno nuovo. Il Rinascimento ci ha donato Dürer, l'allievo di Schongauer e di Mantegna.²² Europa e Oriente.

Nella nostra epoca, gli impressionisti hanno trovato una connessione diretta con i fenomeni naturali. La loro parola d'ordine è diventata rappresentare la forma organica della natura nella luce, nell'atmosfera. Una forma che si è via via trasformata nelle loro mani.

Le forme dell'arte dei contadini, dei primitivi italiani, degli olandesi,²³ dei giap-



3. Copertina del fascicolo della rivista «Der Sturm» in cui fu ripubblicato postumo l'articolo di Macke.

ponesi e dei tahitiani sono divenute motivo d'ispirazione tanto quanto le stesse forme naturali. Renoir, Signac, Toulouse-Lautrec, Beardsley, Cézanne, van Gogh e Gauguin, tutti costoro, non sono più naturalisti di quanto lo siano stati El Greco o Giotto. Le loro opere sono espressione della loro vita interiore, sono la forma della loro anima di artisti materialmente impressa nella pittura. Il che non significa l'esistenza di una cultura: una cultura paragonabile a ciò che il Gotico ha rappresentato per il Medioevo, una cultura²⁴ in cui ogni cosa ha forma, una forma nata dalla nostra vita, soltanto dalla nostra vita. Naturale e forte come il profumo di un fiore.

Ai nostri giorni, complicati e confusi, abbiamo forme capaci di coinvolgerci altrettanto intensamente di quanto accade ai negri²⁵ che danzano intorno a un fuoco o grazie al misterioso tamburo²⁶ dei fachiri indiani. Sotto le armi, il ragazzo educato dal precettore e il figlio del contadino marciano in parata allo stesso passo, che gli piaccia o no. Al cinematografo, il professore siede accanto alla cameriera. Al *variété*,²⁷ la ballerina colorata come una farfalla incanta le coppie di innamorati tanto quanto nella cattedrale gotica le note solenni dell'organo commuovono credenti e non credenti. Le forme sono espressioni forti di una vita forte. La differenza tra le espressioni è data dal materiale, dalla parola, dal colore, dal suono, dalla pietra, dal legno, dal metallo. E come non si deve leggere ogni lingua, non è necessario comprendere ogni forma.

La seconda parte dell'articolo²⁸ fornisce invece al lettore una serie di esempi di arte non-occidentale la cui forma e le cui ragioni risiedono in un legame profondo con un'idea universale che richiede di essere compresa nella peculiarità delle sue manifestazioni. Le opere citate da Macke trovano quasi tutte una diretta corrispondenza nelle illustrazioni a corredo del testo²⁹ o presenti altrove nell'Almanacco, ed evidenziano fra l'altro la sua partecipazione al lavoro di concezione e redazione dell'opera.

Le citazioni, seppur brevi, denotano un interesse e una conoscenza non superficiali dei generi in questione, maturati senz'altro nelle visite fatte nei musei etnologici tedeschi, primi fra tutti il Rautenstrauch-Joest-Museum di Colonia che, sappiamo, egli frequentò assiduamente durante la sua lunga permanenza a Bonn,³⁰ il Königliches Museum für Völkerkunde di Berlino, che visitò più volte già nel 1907, e il Museum für Völkerkunde di Monaco di Baviera.

È quantomeno sorprendente come, sino a oggi, gli intenditori d'arte e gli artisti abbiano giudicato con disprezzo tutte le forme creative dei popoli primitivi, relegandole al campo dell'etnologia o dell'arte applicata.



4. Maschera da danza di filamenti vegetali, canne e corteccia battuta colorata con pigmenti vegetali e minerali, raffigurante un tapiro. Etnia Juri-Taboca, Area del fiume Japurá (Amazzonia Nord-occidentale al confine fra Colombia e Brasile), cm 45×71×35, MFKM, inv. 372.

5. *Mo'ai kavakava*, scultura di legno di toromiro che raffigura un uomo in piedi, leggermente curvo, con un corpo fortemente emaciato, cm 45×10, MFKM, inv. 193.

6. Scultura a rilievo (probabilmente un elemento architettonico) dipinta su ambedue le facce proveniente da un villaggio lundu oppure mbo del Camerun occidentale, cm 183×32, MFKM, inv. 93.13.

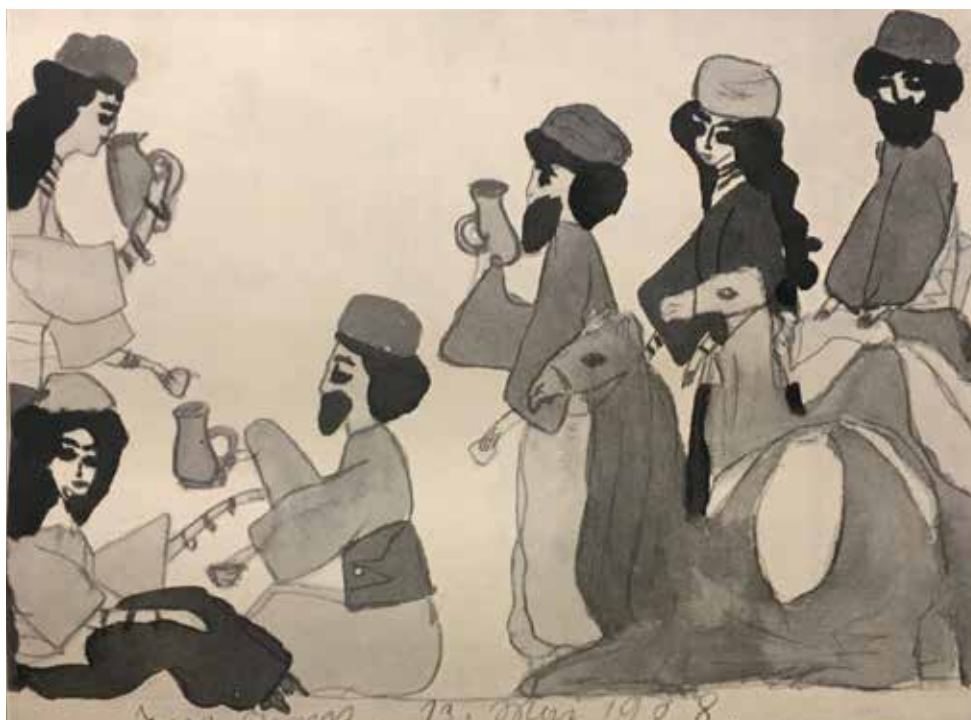
7. Statuina di ceramica raffigurante la divinità Xipe Tótec, proveniente dal sito archeologico azteco di Huexotla, XIV-XV secolo, h. cm 16, MFKM, inv. 10.1713.



8a-8b. Maschera monoxila dei Kanak della Nuova Caledonia che rappresenta l'eroe mitico venuto dal mare, chiamato Pouémoin; a sinistra l'opera che compare a p. 25 dell'Almanacco *Der Blaue Reiter* (cm 62×19, MFKM, inv. 02.230); a destra una maschera dello stesso genere della precedente, completa del mascheramento composto da un'acconciatura di capelli umani e da un mantello di piume di piccione imperiale della Nuova Caledonia (scient. *Ducula goliath*), cm 170×50×38, MUSEC, inv. Oc.Mel.7.003.

9. Kèt, grembiule dipinto di lana di capra delle nevi (scient. *Oreamnos americanus*), corteccia di cedro, pelle di alce e altri materiali di origine animale. Etnia Tlingit. Costa Nord-occidentale dell'America settentrionale, 1830-1840, cm 62×92, MFKM, inv. 779.

Ciò che appendiamo al muro come un dipinto è in qualche modo simile, in linea di principio, alle colonne scolpite e dipinte in una capanna negra. Per il negro il suo idolo costituisce la forma concreta di un'idea imperscrutabile, la personificazione di un concetto astratto. Per noi, il quadro è la forma concreta di ciò che è vago, dell'idea imperscrutabile di un defunto, di un animale, di una pianta, di tutta la magia della natura, del ritmo.



10. Disegno colorato intitolato *Araber* (Arabi), realizzato il 13 maggio 1908 dall'allora tredicenne Lydia Wieber. Il titolo manoscritto sul disegno è *Im Orient* (In Oriente). Lydia Wieber (nata il 13 agosto 1894) è l'unica artista-ragazza citata per nome nell'Almanacco. Nell'articolo pubblicato nell'Almanacco e intitolato *Über die Formfrage* (pp. 74-102), Kandinskij cita l'opera in questione come un'espressione esemplare delle capacità compositive dei bambini.

11a-11d. Altri quattro disegni colorati, intitolati *Das Sitzen* (Sedersi), realizzati da Lydia Wieber a metà maggio 1908 e pubblicati fra le pagine 74 e 75 dell'Almanacco *Der Blaue Reiter*.



Il *Ritratto del Dr. Gachet* di van Gogh³¹ è generato da una vita spirituale simile a quella che ha creato il ghigno muto del giocoliere stampato da una matrice xilografica giapponese.³² La maschera del demone della malattia³³ di Ceylon è il gesto di orrore di un popolo primitivo, con cui i sacerdoti allontanano i mali. Le decorazioni stravaganti che troviamo su una maschera trovano analogie nei monumenti gotici e nelle iscrizioni indecifrabili degli edifici delle foreste vergini del Messico.³⁴ I fiori appassiti nel ritratto del medico europeo³⁵ equivalgono ai cadaveri mummificati nella maschera dello sciamano che esorcizza i mali. Le fusioni in bronzo dei negri del Benin in Africa occidentale (scoperte nel 1889),³⁶ gli idoli dell'Isola di Pasqua³⁷ nell'Oceano Pacifico, i manti dei capi dell'Alaska³⁸ e le maschere di legno della Nuova Caledonia³⁹ parlano lo stesso possente linguaggio delle chimere di Notre-Dame⁴⁰ e delle lapidi della Cattedrale di Francoforte.⁴¹ Quasi volessero deridere l'estetica europea, le forme parlano ovunque un linguag-



12a-12b. Le due immagini giustapposte fra le pagine 112 e 113 dell'Almanacco *Der Blaue Reiter*. In alto Vincent van Gogh, *Le docteur Paul Gachet*, 1890, olio su tela, cm 68,2×57, Paris, Musée d'Orsay, inv. RF.1949.16. In basso il foglio di destra del trittico di stampe xilografiche di Utagawa Kuniyoshi (1798-1861) intitolato *Kanshin matakuguri no zu* (lett. L'umiltà di Han Xin), 1835, cm 36,1×24,5, Kochel am See, Franz-Marc-Museum, inv. FM107.



13. Egon Schiele, *Selbstdarstellung, grimmassierend*, 1910, colori a gesso su carta, cm 45,3×30,7, Vienna, Leopold Museum, inv. 2312.

14. Maschera *Mahā-Kōla Sanni Yakā*, legno dipinto con colori anilini, cm 117×80×31, MFKM, inv. B3454. L'opera fu acquistata da Max Bucher nel Sud di Śrī Lankā nel 1890. Nonostante la sua discreta fattura si tratta un manufatto appositamente realizzato per il mercato turistico.



15a-15b. Le due opere giustapposte alle pagine 58 e 59 dell'Almanacco *Der Blaue Reiter*. In alto la lapide della tomba del cavaliere Rudolf von Sachsenhausen (morto nel 1370), posta nella parte occidentale del transetto della Cattedrale di San Bartolomeo a Francoforte sul Meno. In basso una piastra di bronzo raffigurante un guerriero con lo scudo già appartenuta alle collezioni del MFKM (ex inv. 99-5), Benin, XVII secolo, cm 20×38, collezione privata.



gio sublime. E già nei giochi dei bambini, nel cappello di una *cocotte*, nella gioia di una giornata di sole, si materializzano sottovoce invisibili idee.

Le gioie e i dolori dell'uomo e dei popoli si trovano dietro le iscrizioni, i dipinti, i templi, le cattedrali e le maschere, dietro le composizioni musicali, gli spettacoli teatrali e le danze. Dove non ci sono, dove le forme sono vuote e infondate, là non vi è nemmeno l'arte.

¹ Bernhard Koehler (1849-1927) fu un industriale, collezionista d'arte e mecenate tedesco, imparentato con Macke per via della nipote Elisabeth (Lisbeth) Gerhardt (1888-1978) la quale sposò il pittore tedesco nel 1909. Koehler fu il maggiore collezionista e sostenitore finanziario del gruppo Blaue Reiter e di Macke e Marc in particolare. Per un primo approfondimento, vedi S. Schmidt-Bauer, *Die Sammlung Bernhard Koehler* in A. Pophanken, F. Billeter, a cura di, *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, Akademie Verlag, Berlin 2001, pp. 267-286.

² Storico dell'arte, saggista e fondatore nel 1904, a Monaco di Baviera, della casa editrice che porta il suo nome, Reinhard Maria Wilhelm Ludwig Piper (1879-1953) esercitò un ruolo rilevante non soltanto nella realizzazione dell'Almanacco ma, più in generale, per la divulgazione delle opere di molti artisti di lingua tedesca della sua generazione, fra i quali anche Barlach, Kubin e Beckmann. Cfr. A. Meier, *L'influence d'un éditeur. Reinhard Piper et le 'Blaue Reiter'*, in H.C. von Tavel, a cura di, *Le Cavalier Bleu*, Benteli, Bern 1986, pp. 227-239.

³ «Gegenüberstellung der Bilder wurde sorgfältig abgewogen, damit dem "inneren Klang" des einen Werkes der "Gegenklang" des anderen antwortet». Cfr. K. Lankheit, *Kommentar*, in W. Kandinsky, F. Marc, a cura di, *Der Blaue Reiter*, Piper, München 2004, p. 289.

⁴ «So findet der Leser in unseren Heften Werke, die durch den erwähnten Zusammenhang in einer inneren Verwandtschaft miteinander stehen, wenn auch diese Werke äußerlich fremd zueinander erscheinen». *Ibi*, p. 315. Lankheit riporta il testo di un'introduzione dattiloscritta poi scartata.

⁵ Pp. 21-26. L'articolo fu scritto da Macke nel 1911. Una ristampa del testo, con lo stesso titolo, apparve postumo anche nella rivista «Der Sturm. Halbmonatsschrift für Kultur und die Künste», V, 23-24, marzo 1915, pp. 157-158. Due anni dopo la stesura del testo per l'Almanacco Macke ritornò sugli stessi concetti nell'intervento pubblicato all'interno dell'articolo *Das neue Programm* (in «Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe», XII, 6, marzo 1914, pp. 309-311) che, su sollecitazione di Karl Scheffler (1869-1951), all'epoca redattore della rivista, conteneva le intenzioni e le convinzioni espresse da tredici giovani artisti di lingua tedesca sull'arte dei tempi nuovi (pp. 299-314).

⁶ «[...] die neueste malerische Bewegung in Frankreich, Deutschland und Rußland und zeigt ihre feinen Verbindungsfäden mit der Gotik und den Primitiven, mit Afrika und dem großen Orient, mit der so ausdrucksstarken ursprünglichen Volkskunst und

Kinderkunst, besonders mit der modernsten musikalischen Bewegung in Europa und den neuen Bühnenideen unserer Zeit». F. Marc, *Text zum Subskriptionsprospekt des Almanachs*, in K. Lankheit, a cura di, *Schriften*, DuMont, Köln 1978, p. 150.

⁷ R. von Bitter, *August Macke*, Bruckmann Verlag, München 1993, p. 29. Karl Hermann Dietrich Lothar Erdmann (1888-1939) fu un giornalista tedesco. Grande amico di Macke, di cui sposò nel 1916 la vedova, Elisabeth Gerhardt, durante la Repubblica di Weimar fu caporedattore dell'organo sindacale socialista «Die Arbeit». Nonostante le sue posizioni moderate, fu imprigionato, torturato e ucciso dal regime nazionalsocialista nel campo di concentramento di Sachsenhausen poco dopo l'inizio della Seconda Guerra Mondiale.

⁸ A. Macke, F. Marc, *Briefwechsel*, W. Macke, a cura di, DuMont Schauberg, Köln 1964.

⁹ La traduzione dell'articolo è stata interamente condotta da chi scrive. La prima parte *ex-novo*; la seconda parte riprendendo quella pubblicata in F.P. Campione, *Novecento primitivo. L'arte e lo sguardo sull'altro. Un'antologia*, Electa, Milano 2019, pp. 71-73.

¹⁰ Per una prima introduzione al tema, vedi E.A. Runge, *Primitivism and Related Ideas in Sturm und Drang Literature*, Russell & Russell, New York 1972; J.A. González Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Editorial Anthropos, Barcelona 1989; F.S. Connelly, *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics. 1725-1907*, The Pennsylvania State University Press, University Park (PA) 1995; J.A. Gosetti-Ferencei, *Exotic Spaces in German Modernism*, Oxford University Press, Oxford 2011.

¹¹ Cfr. É. Décultot, *Philipp Otto Runge et le paysage. La notion de «Landschaft» dans les textes de 1802*, in «Revue germanique internationale», 2, 1994, pp. 39-58.

¹² Cfr. L. Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Rowohlt, Hamburg 1997; J. Kaufmann, M. Kirves, D. Uhlmann, a cura di, *Zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Visualität in Wissenschaft, Literatur und Kunst um 1800*, Wilhelm Fink, München 2014.

¹³ Cfr. M. Fagioli, *Avantgarde! A Berlino. Le fonti dell'arte moderna*, in «Critica d'arte», VIII serie, LXXV, 53-54, gennaio-giugno 2013, pp. 28-30.

¹⁴ Cfr. S.I.A. Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo Akademi, Åbo 1970; L.D. Henderson, a cura di, *Mysticism and Occultism in Modern Art*, numero monografico della rivista «Art Journal», vol. 46, 1, 1987; R.C. Washton Long, *Kandinsky. The Development of an Abstract Style*, Clarendon Press, Oxford 1980; V. Loers, P. Witzmann, I. Ehrhardt, *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian. 1900-1915, Tertium, Ost-*

fildern 1995; S.I.A. Ringbom, *Transcending the Visible. The Generations of the Abstract Pioneers*, in M. Tuchman, J. Freeman, a cura di, *The Spiritual in Art. Abstract Painting. 1890-1985*, Abbeville Press, New York 1999, pp. 131-153.

¹⁵ Il termine tedesco *Immortellenkranz* (lett. corona di immortelle, dall'aggettivo francese *immortel*), definisce una ghirlanda di fiori secchi o di paglia colorata, adoperata soprattutto durante le cerimonie funebri. Fu un genere di decorazione molto popolare nella Germania dell'Ottocento.

¹⁶ Henrik Johan Ibsen (1828-1906) e Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck (1862-1949) furono poeti e drammaturgi celebri per le loro atmosfere intimiste. Maeterlinck vinse il Premio Nobel per la Letteratura nell'anno in cui fu composto l'Almanacco *Der Blaue Reiter* (1911).

¹⁷ Macke usa il vocabolo *Kriegsschmuck*, comunemente assegnato in tedesco al copricapo di pelle animale con pendenti di piume d'aquila e altri ornamenti, portato in battaglia dagli indiani delle Praterie dell'America settentrionale. All'inizio del Novecento il copricapo di piume era già divenuto in Occidente, per antonomasia, un oggetto distintivo, ridotto più in generale al valore di *cliché* simbolico dei nativi americani.

¹⁸ L'espressione *unsichtbarer Gott* è presumibilmente tratta dalla teologia protestante e si riferisce in origine al Dio distante che si è manifestato attraverso le sacre scritture.

¹⁹ Macke sembra qui riferirsi direttamente a una pagina in cui Adolf von Hildebrand (1847-1921) esplicita il suo concetto di «forma attiva» (*Wirkungsform*), attraverso l'esempio dell'origine del tipo del volto greco nella faccina disegnata dai bambini come un cerchio che ha due punti come occhi, una linea verticale come naso e una linea orizzontale come bocca. Vedi *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Heitz & Mündel, Straßburg 1893, pp. 25-26.

²⁰ Il richiamo è qui probabilmente alla legge del contrasto simultaneo dei colori formulata da Michel Eugène Chevreul (1786-1889) nel 1839, nel suo *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Imprimerie Nationale, Paris 1839. L'interesse per la teoria dei colori era molto vivo fra gli artisti del Blaue Reiter, che conoscevano bene, e discutevano fra loro, le fondamentali opere che Goethe (*Zur Farbenlehre*) e Runge (*Farben-Kugel*) avevano pubblicato sull'argomento nel 1810, e che – come nel caso di Marc, Kandinskij e Ävlenskij – giunsero a formulare peculiari teorie dei colori. In particolare, Macke coltivò nei confronti del colore una tale passione da essere scherzosamente salutato da Franz Marc, nell'intestazione di una sua lettera del 10 agosto 1911, come *Mein lieber August Vonderfarbe* (lett. «Mio caro Augusto de' Colori»). Cfr. Macke, Marc, *Briefwechsel* cit., p. 64. Una sintetica esposizione di alcune idee di Macke a proposito dei colori e dei loro equivalenti musicali ed emotivi si trova nella lettera che egli inviò a Franz Marc da Bonn

nella seconda settimana del dicembre 1910. *Ibi*, pp. 25-27.

²¹ Ted. *Kunstform*. Il concetto, utilizzato nell'Almanacco soltanto da Macke, compare nell'articolo ben sei volte. Sembra che Macke voglia utilizzarlo come una vera e propria categoria di cui, però, non si riesce purtroppo a cogliere con chiarezza la matrice. Il concetto di *Kunstform* fu postulato da Karl Bötticher (1806-1889) nei tre volumi del suo *Die Tektonik der Hellenen* (Verlag von Ferdinand Riegel, Potsdam 1844-1852) per definire il carattere esteriore degli elementi architettonici, in opposizione alla *Kernform* che ne rappresenterebbe la struttura necessaria e funzionale.

²² Martin Schongauer e Andrea Mantegna furono i due maggiori incisori del Quattrocento: l'uno erede della tradizione medievale tedesca, l'altro espressione del nuovo classicismo italiano. Dürer non fu direttamente allievo né dell'uno né dell'altro, ma ne conobbe e ne ammirò senz'altro le opere.

²³ L'utilizzo del termine 'primitivo' per definire lo stile degli artisti medievali di un certo numero di paesi europei (italiani, fiamminghi, olandesi, francesi, tedeschi, svizzeri, etc.), risale alla fine dell'Ottocento e si consolida nei primi anni del Novecento, anche grazie a una serie di grandi esposizioni temporanee che ebbero luogo in diverse città europee fra il 1902 e il 1904. Per una prima introduzione, cfr. M. Passini, *Pour une histoire transnationale des expositions d'art ancien. Les Primitifs exposés à Bruges, Sienne, Paris et Düsseldorf (1902-1904)*, in «Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques», 15, primavera 2010, pp. 15-32.

²⁴ L'insistenza retorica posta da Macke sul termine 'cultura' (*Kultur*) sembra voler sottolineare il significato di espressione dei valori originali e istintivi legati al destino mitico dell'uomo, in opposizione alle norme, alle attitudini e ai comportamenti trasmissibili che caratterizzavano la modernità (*Zivilisation*) con la sua incrollabile fede nel progresso. Si tratta di un'opposizione che – secondo molti studi – costituirebbe uno dei caratteri distintivi della cultura tedesca del Novecento e che, in alcuni casi, avrebbe permesso la convivenza senza ambiguità delle due tensioni contrapposte come elementi dialettici dell'affermazione di una prospettiva 'primitivista' a lungo repressa. Di conseguenza, il termine 'modernismo' non descriverebbe – piuttosto contraddirebbe nella sostanza – il peculiare valore 'antimoderno' dell'Espressionismo tedesco e di altri movimenti estetici del primo Novecento. Cfr. E. Barkan, R. Bush, a cura di, *Prehistories of the Future. Primitivist Project and the Culture of Modernism*, Stanford University Press, Stanford (CA) 1986; K. Bilang, *Das Gegenbild. Die Begegnung der Avantgarde mit dem Ursprünglichen*, Edition Leipzig, Leipzig 1989; J. Lloyd, *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, Yale University Press, New Haven (CT) 1991; L.L. Jessup, a cura di, *Antimodernism*

and Artistic Experience. Policing the Boundaries of Modernity, University of Toronto Press, Toronto (ON) 2001; D. Pan, *Primitive Renaissance. Rethinking German Expressionism*, University of Nebraska Press, Lincoln (NE) 2001. In tal senso, è probabile che Macke riecheggi anche le tesi espresse da August Julius Langbehn (1851-1907) nel suo fortunato volume *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen* (Verlag von C. L. Hirschfeld, Leipzig 1890), e voglia indirettamente prendere posizione nel vivace dibattito attorno all'essenza dello Jugendstil che gli espressionisti della prima ora consideravano un ulteriore, deprecabile, effetto dell'artificio della *Zivilisation*, e non l'espressione di una cultura veramente nuova, ripensata sulla base del valore della tradizione.

²⁵ Macke adopera più volte nell'articolo il termine allora comunemente diffuso di *Neger* come sinonimo di 'africano'.

²⁶ Si tratta probabilmente del tamburo col corpo di terracotta a forma biconica, chiamato *khol* o *mridanga*, adoperato nell'India settentrionale e orientale per accompagnare la musica devozionale (*bhakti*). Originario degli stati indiani del Bengala Occidentale, dell'Assam e del Manipur, si suona da entrambi i lati con i palmi e le dita di tutt'e due le mani. Le membrane sonore (*dahine* e *bahine*) sono normalmente di pelle di vacca. Macke lo cita già all'inizio dello scritto.

²⁷ In francese anche nel testo originale.

²⁸ Pp. 24-26.

²⁹ Tutte le illustrazioni che corredano il testo di Macke, a eccezione dell'ultima, raffigurano opere tuttora conservate al Museum für Völkerkunde di Monaco di Baviera (oggi Museum Fünf Kontinente. D'ora in poi MFKM). A p. 21 è raffigurata una maschera amazzonica (vedi *infra* fig. 4); a p. 22 una statuetta di legno dell'Isola di Pasqua (vedi *infra* fig. 5 e n. 37); a p. 23 un probabile pilastro, scolpito e dipinto, del Camerun occidentale (vedi *infra* fig. 6); a p. 24 una statuina precolombiana di ceramica (vedi *infra* fig. 7); a p. 25 una maschera della Nuova Caledonia (vedi *infra* fig. 8a e n. 39); a p. 26 un grembiule dei Tlingit della Costa nord-occidentale dell'America settentrionale (vedi *infra* fig. 9 e n. 38); a p. 27, infine, giustapposta al grembiule tlingit, un'opera d'arte infantile (vedi *infra* fig. 10). Per ulteriori approfondimenti sulle opere scelte per illustrare l'Almanacco, vedi B. Salmen, a cura di, *Der Almanach «Der Blaue Reiter»*. Bilder und Bildwerke in Originalen, Schloßmuseum Murnau, Murnau am Staffelsee 1998; E. Bujok, a cura di, *Der Blaue Reiter und das Münchner Völkerkundemuseum*, Hirmer Verlag, München 2009, in part. pp. 16-39; H. Friedel, I. Jansen, a cura di, «Die blaue Reiterei stürmt voran». Bildquellen für den Almanach Der Blaue Reiter. Die Sammlung von Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, Gabriele-Münter-und-Johannes-Eichner-Stiftung, München 2012. Sulle opere d'arte infantile dell'Almanacco, si veda anche il quinto capitolo (*Kreativ sein wie ein Kind. Der*

Blaue Reiter und die Leitfigur „Kind“) del volume di Gisela Klein, *Gabriele Münter und die Kinderwelt*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1997, pp. 87-118.

³⁰ W. Fröhlich, *Kunst der Exoten im Rautenstrauch-Joest-Museum*, in W. Fröhlich, a cura di, *Exotische und moderne Kunst*, Breker Druck, Köln 1968, p. 8.

³¹ Opera del 1890 con un impianto fortemente innovativo che, come scrisse van Gogh in una lettera indirizzata a Gauguin nel giugno di quell'anno, è «l'espressione disillusa del nostro tempo» (vedi *infra* fig. 12a). Il volto triste del dottor Gachet, che guarda nel vuoto, ricorda effettivamente le espressioni delle stampe che ritraggono gli attori del teatro *kabuki* (*yakusha-e*) e, in particolare, la maniera di Tōshūsai Sharaku (attivo nel 1794-1795). Il dipinto (vedi *infra* fig. 12b) è riprodotto fra le pp. 112 e 113 dell'Almanacco.

³² Macke si riferisce qui alla figura di un vecchio con una scimmia sulle spalle, riprodotta nell'Almanacco, a fronte del *Ritratto del Dr. Gachet* di van Gogh, con il titolo *Japanischer Holzschnitt (Fragment)*. Si tratta del particolare di una stampa xilografica di Utagawa Kuniyoshi. L'opera apparteneva a Franz Marc che l'aveva acquistata a Parigi nel 1903, assieme a una piccola collezione di disegni e stampe orientali. Passata agli eredi, l'opera è oggi conservata al Franz-Marc-Museum di Kochel am See (vedi *infra* fig. 12b). Un'interessante analisi della 'pretestuosità' dell'associazione proposta in questo caso nell'Almanacco si trova in A. Brus, *Laboratorien kultureller Ausdrucksformen. Das Eigene und das Fremde im Vergleich*, in «Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften», vol. XIII, 2, 2013, pp. 21-25. L'opera di Kuniyoshi esercitò un'influenza diretta anche su Egon Schiele che ne trasse ispirazione per l'autoritratto con una smorfia affranta (*Selbstdarstellung, grimassierend*), realizzato nel 1910 (vedi *infra* fig. 13). La passione per l'arte giapponese ritorna più di una volta nel carteggio fra Macke e Marc che va dal 1910 al 1914. Cfr. Macke, Marc, *Briefwechsel* cit. Più in generale, sull'influenza dell'arte giapponese negli artisti del Blaue Reiter si può utilemente consultare B. Salmen, *Die Maler des „Blauen Reiter“ und Japan: «...diese zärtlichen, geistvollen Phantasien»*, Schloßmuseum Murnau, Murnau am Staffelsee 2011.

³³ Si tratta della formidabile maschera Mahā-Kōla Sanni Yakā (*alias* Raja Mahā Kōla Sanniya) adoperata (ma non indossata) dagli sciamani cingalesi nel corso dei rituali esorcistici chiamati *Sanni yākuma*. La maschera è composta da un volto principale (Mahā-Kōla, il 'Signore dei dèmoni'), tutt'intorno al quale vi sono i volti dei diciotto dèmoni (*yakās*), ciascuno dei quali personifica una particolare malattia o un genere di disturbo che colpisce gli uomini. Una maschera di questo genere è riprodotta, con il titolo *Tanzemaske*, fra le pp. 122 e 123 dell'Almanacco *Der Blaue Reiter* (vedi *infra* fig. 14). Cfr. M.H. Goonatileka, *Masks and Mask Systems of Sri Lanka*,

Tamarind Book, Colombo [Kolamba] 1978, pp. 24-43.

³⁴ Macke si riferisce all'arte maya.

³⁵ Nel *Ritratto del Dr. Gachet*, vi è in primo piano un ramo di digitale (*Digitalis purpurea*) appassito in un bicchiere. La digitale era usata a quel tempo come rimedio fitoterapico e considerata, a forti dosi, un potente veleno.

³⁶ I cosiddetti 'bronzi del Benin' sono un insieme di oltre mille lastre di ottone a rilievo create tra la metà del XVI secolo e la metà del XVIII secolo con la tecnica della cera persa; essi provengono dal Palazzo Reale del Regno del Benin, nell'attuale Nigeria. Rappresentano soprattutto figure riccamente adornate e scene di vita di corte, e costituivano uno dei principali segni di distinzione dei re (*oba*) del popolo Edo. I bronzi furono saccheggiati dai soldati britannici durante la spedizione punitiva del 1897, condotta sotto il comando dell'ammiraglio Harry Rawson (1843-1910). Consegnati in parte al Foreign and Commonwealth Office, furono acquisiti per il 40% circa dal British Museum, mentre la restante parte fu venduta all'asta per ripagare le spese di guerra e acquistata soprattutto da musei tedeschi. Un'altra importante raccolta di bronzi del Benin fu assemblata dal mercante d'arte e collezionista inglese William Downing Webster (1868-1913) che, nel 1899, attraversò in lungo e in largo il Regno Unito acquistando opere dai soldati britannici di ritorno dalla spedizione in Benin, e accumulando una grande quantità di materiale che fu accuratamente registrata nei suoi cataloghi. Macke ebbe modo di conoscere i bronzi del Benin nelle sue visite ai musei etnografici tedeschi. La piastra di bronzo raffigurante un guerriero con uno scudo, la cui immagine compare a p. 59 dell'Almanacco *Der Blaue Reiter* (vedi *infra* fig. 15b), fu acquistata dal Museum für Völkerkunde di Monaco di Baviera nel 1899 presso Webster, nei cui cataloghi compariva con il n. 6240. Il 29 novembre 1951 l'opera fu scambiata con il mercante d'arte tedesco Ludwig Bretschneider (1909-1987) ed è da allora in mano di collezionisti privati.

³⁷ Vedi *infra* fig. 5. L'opera è riprodotta a p. 22 dell'Almanacco a diretto corredo iconografico dell'articolo di Macke. Vedi anche F. Dederen, *Corpus. Inventaire mondial de la statuaire en bois de l'Île de Pâques*, L'écho de Rapa Nui, Braine-l'Alleud (Belgio) 2013, p. 390.

³⁸ Macke adopera in quest'occasione il vocabolo *Häuptlingskragen* che designava specificamente i pesanti grembiuli riccamente decorati indossati durante le cerimonie di alcuni popoli della Costa Nord-occidentale dell'America settentrionale; uno di questi grembiuli (vedi *infra* fig. 9) è esposto al Museum für Völkerkunde di Monaco di Baviera. Chiamato *kèt* dagli Tlingit e *ambelan*

dagli Tsimshian, il grembiule faceva il paio con il grande manto trapezoidale, ottenuto con il medesimo procedimento tecnico, chiamato *nax̄'n* dai Tlingit e *gus-halai't* dai Tsimshian, ma conosciuto commercialmente come *chilkat*, dal nome di uno dei sottogruppi etnici dei Tlingit che lo fabbricava (Jil̄káat Kwáan). Grembiuli e manti erano fortemente apprezzati dal mercato collezionistico per il particolare genere di rappresentazione che scomponendo le parti di un corpo (generalmente un animale clánico) per ricomporle all'interno di una campitura geometrica fortemente simmetrica. Per una prima introduzione alla vasta letteratura etnologica sul tema, vedi G.T. Emmons, *The Chilkat Blanket*, in «Memoirs of the American Museum of Natural History», vol. III, IV, dicembre 1907, pp. 329-404; C. Samuel, *The Chilkat Dancing Blanket*, Pacific Search Press, Seattle (WA) 1982.

³⁹ Sin dal loro arrivo in Europa, nel 1792, le maschere della Nuova Caledonia impressionarono per la forza espressiva dei volti, caratterizzati dai grandi nasi sporgenti e dalle bocche con la lunga fila di denti seghettati, e per il ricco mascheramento di piume d'uccello e capelli umani che ricopriva il corpo del mascherato sino all'inguine. A p. 25 dell'Almanacco, a diretto corredo iconografico dell'articolo di Macke, è riprodotta l'immagine di una maschera che rappresenta lo spirito Pouémoin (vedi *infra* fig. 8).

⁴⁰ Le celebri figure fantastiche, diaboliche e grottesche, statue e gargolle, che decorano la parte superiore delle facciate della cattedrale parigina, cui allude Macke, non furono in realtà il frutto di un immaginario medievale. Al contrario dei principali elementi architettonici dell'edificio, realizzato quasi interamente fra il XII e il XIII secolo, furono infatti aggiunte nel corso dei restauri in stile neogotico realizzati fra il 1845 e il 1864 su progetto dell'architetto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). Cfr. M. Camille, *The Gargoyles of Notre Dame. Medievalism and the Monsters of Modernity*, University of Chicago Press, Chicago (IL) 2009.

⁴¹ Macke si riferisce in particolare alla lapide della tomba del cavaliere Rudolf von Sachsenhausen (morto nel 1370), posta nella parte occidentale del transetto della Cattedrale di San Bartolomeo a Francoforte sul Meno, la cui immagine si trova a p. 58 dell'Almanacco (vedi *infra* fig. 15a), proprio a fronte della riproduzione della piastra del Benin qui citata alla nota 36. Fra le altre celebri sculture funerarie della Cattedrale di Francoforte ricordiamo la lapide del patrizio Johann von Holzhausen (morto nel 1393) e di sua moglie Gudela (morta nel 1371), e la stele funeraria del re Günther XXI di Schwarzburg (1304-1349).

Nelle pagine seguenti:

Riproduzione dell'articolo originale di Macke e della pagina dell'indice delle illustrazioni che lo riguarda. Pp. 21-26 dell'Almanacco *Der Blaue Reiter*. Dimensioni originali.

DIE MASKEN

VON AUGUST MACKE

Ein sonniger Tag, ein trüber Tag, ein Perserspeer, ein Weihgefäss, ein Heidenidol und ein Immortellenkranz, eine gotische Kirche und eine chinesische Dschunke, der Bug eines Piratenschiffes, das Wort Pirat und das Wort heilig, Dunkelheit, Nacht, Frühling, die Zimbeln und ihr Klang und das Schiessen der Panzerschiffe, die ägyptische Sphinx und das Schönheitspflaster auf dem Bäckchen der Pariser Kokotte.

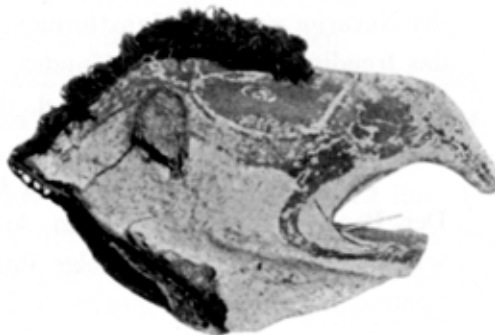
Das Lampenlicht bei Ibsen und Maeterlink, die Dorfstrassen- und Ruinenmalerei, die Mysterienspiele im Mittelalter und das Bangemachen bei Kindern, eine Landschaft von van Gogh und ein Stilleben von Cézanne, das Surren der Propeller und das Wiehern der Pferde, das Hurrageschrei eines Reiterangriffs und der Kriegsschmuck der Indianer, das Cello und die Glocke, die schrille Pfeife der Lokomotive und das Domartige des Buchenwaldes, Masken und Bühnen bei Japanern und Hellenen und das geheimnisvolle, dumpfe Trommeln des indischen Fakirs.

Gilt nicht das Leben mehr, denn die Speise, und der Leib mehr, denn die Kleidung.

Unfassbare Ideen äussern sich in fassbaren Formen. Fassbar durch unsere Sinne als Stern, Donner, Blume, als Form.

Die Form ist uns Geheimnis, weil sie der Ausdruck von geheimnisvollen Kräften ist. Nur durch sie ahnen wir die geheimen Kräfte, den „unsichtbaren Gott“.

Die Sinne sind uns die Brücke vom Unfassbaren zum Fassbaren.



BRASILIAN



OSTERINSELN

Schauen der Pflanzen und Tiere ist: Ihr Geheimnis fühlen.

Hören des Donners ist: Sein Geheimnis fühlen. Die Sprache der Formen verstehen heisst: Dem Geheimnis näher sein, leben.

Schaffen von Formen heisst: leben. Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem Geheimnis ihrer Empfindung schöpfen, mehr als der Nachahmer griechischer Form? Sind nicht die Wilden Künstler, die ihre eigene Form haben, stark wie die Form des Donners?

Der Donner äussert sich, die Blume, jede Kraft äussert sich als Form. Auch der Mensch. Ein Etwas treibt auch ihn, Worte zu finden für Begriffe, Klares aus Unklarem, Bewusstes aus Unbewusstem. Das ist sein Leben, sein Schaffen.

Wie der Mensch, so wandeln sich auch seine Formen.

Das Verhältnis der vielen Formen untereinander lässt uns die einzelne Form erkennen. Blau wird erst sichtbar durch Rot, die Grösse des Baumes durch die Kleinheit des Schmetterlings, die Jugend des Kindes durch das Alter des Greises. Eins und zwei ist drei. Das Formlose, das Unendliche, die Null bleibt unfassbar. Gott bleibt unfassbar.

Der Mensch äussert sein Leben in Formen. Jede Kunstform ist Äusserung seines inneren Lebens. Das Aeussere der Kunstform ist ihr Inneres.

Jede echte Kunstform entsteht aus einem lebendigen Wechselverhältnis des Menschen zu dem Tatsachenmaterial der Naturformen, der Kunstformen. Der Duft der Blume, das freudige Springen des Hundes, der Tänzerin, das Anlegen von Schmuck, der Tempel, das Bild, der Stil, das Leben eines Volkes, einer Zeit.

Die Blume öffnet sich beim Dämmern des Lichtes. Der Panther duckt sich beim Anblick der Beute und seine Kräfte wachsen als Folge ihres Anblicks. Und die Spannung seiner Kraft ergibt die Weite seines Sprunges. Die Kunstform, der Stil entsteht aus einer Spannung.



KAMERUN

Auch Stile können an Inzucht zugrunde gehen. Die Kreuzung zweier Stile ergibt einen dritten, neuen Stil. Die Renaissance der Antike, der Schongauer- und Mantegnaschüler Dürer. Europa und der Orient.

In unserer Zeit fanden die Impressionisten den direkten Anschluss an die Naturerscheinungen. Die organische Naturform im Licht, in der Atmosphäre darzustellen, wurde ihre Parole. Sie wandelte sich unter ihren Händen.

Kunstformen der Bauern, der primitiven Italiener, der Holländer, Japaner und Tahitianer wurden ebenso zu Anregern wie die Naturformen selbst. Renoir, Signac, Toulouse-Lautrec, Beardsley, Cézanne, van Gogh, Gauguin. Sie alle sind so wenig Naturalisten wie Greco oder Giotto. Ihre Werke sind der Ausdruck ihres inneren Lebens, sie sind die Form dieser Künstlerseelen im Material der Malerei. Das braucht nicht auf das Vorhandensein einer Kultur zu deuten, einer Kultur, die für uns das wäre, was für das Mittelalter die Gotik war, einer Kultur, in der alles Form hat, Form, aus unserm Leben geboren, nur aus unserem Leben. Selbstverständlich und stark wie der Duft einer Blume.

Wir haben in unserer komplizierten und verworrenen Zeit Formen, die jeden unbedingt ebenso erfassen, wie der Feuertanz den Neger oder das geheimnisvolle Trommeln der Fakire den Inder. Der Privatgelehrte steht als Soldat neben dem Bauernsohn. Beiden fährt der Parademarsch gleichmässig durch die Glieder, ob sie wollen oder nicht. Im Kinematograph staunt der Professor neben dem Dienstmädchen. Im Varieté bezaubert die schmetterlingfarbene Tänzerin die verliebtesten Paare ebenso stark wie im gotischen Dom der Feierton der Orgel den Gläubigen und Ungläubigen ergreift.

Formen sind starke Aeusserungen starken Lebens. Der Unterschied dieser Aeusserungen untereinander besteht im Material, Wort, Farbe, Klang, Stein, Holz, Metall. Jede Form braucht man nicht zu verstehen. Man braucht auch nicht jede Sprache zu lesen.

Die geringschätzigste Handbewegung, mit der bis dato Kunstkenner und Künstler alle Kunstformen primitiver Völker ins Gebiet des Ethnologischen oder Kunstgewerblichen verweisen, ist zum mindesten erstaunlich.

Was wir als Bild an die Wand hängen, ist etwas im Prinzip Aehnliches, wie die geschnitzten und bemalten Pfeiler in einer Negerhütte. Für den Neger ist sein Idol die fassbare Form für eine unfassbare Idee, die Personifikation eines abstrakten Begriffs. Für uns ist das Bild die fassbare Form für die unklare, unfassbare Vorstellung von einem Verstorbenen, von einem Tier, einer Pflanze, von dem ganzen Zauber der Natur, vom Rythmischen.

Stammt das Porträt des Dr. Gachet von van Gogh nicht aus einem ähnlichen geistigen Leben, wie die im Holzdruck geformte, erstaunte Fratze des japanischen Gauklers. Die Maske des Krankheitsdämons aus Ceylon ist die Schreckensgeste eines Naturvolkes, mit



MEXIKO



NEUKALEDONIEN

der seine Priester Krankes beschwören. Für die grotesken Zierate der Maske finden wir Analogien in den Baudenkmälern der Gotik, in den fast unbekannten Bauten und Inschriften im Urwalde von Mexiko. Was für das Porträt des europäischen Arztes die welken Blumen sind, das sind für die Maske des Krankheitsbeschwörers die welken Leichen. Die Bronzegüsse der Neger von Benin in Westafrika (im Jahre 1889 entdeckt), die Idole von den Osterinseln aus dem äussersten Stillen Ozean, der Häuptlingskragen aus Alaska und die Holzmaske aus Neukaledonien reden dieselbe starke Sprache wie die Schimären von Notre-Dame und der Grabstein im Frankfurter Dom.

Wie zum Hohn europäischer Aesthetik reden überall Formen erhabene Sprache. Schon im Spiel der Kinder, im Hut der Kokotte, in der Freude über einen sonnigen Tag materialisieren sich leise unsichtbare Ideen.

Die Freuden, die Leiden des Menschen, der Völker stehen hinter den Inschriften, den Bildern, den Tempeln, den Domen und Masken, hinter den musikalischen Werken, den Schaustücken und Tänzen. Wo sie nicht dahinter stehen, wo Formen leer, grundlos gemacht werden, da ist auch nicht Kunst.



ALASKA



KINDERZEICHNUNG

ARABER

	Seite
16. H. CAMPENDONK — „Springendes Pferd“	10
17. BAYERISCHES SPIEGELBILD	11
18. BAYERISCHES GLASBILD	12
19. MOSAIK IN S. MARCO (Venedig)	nach Seite 12
20. JAPANISCHE ZEICHNUNG	13
21. RUSSISCHE VOLKSPLASTIK (1911).	14
22. W. BURLJUK — „Porträtstudie“	15
23. Egyptische SCHATTENSPIELFIGUR ¹⁾	16
24. RUSSISCHES VOLKSBLATT ²⁾	nach Seite 16
25. „ „	17
26. D. BURLJUK — „Kopf“	18
27. JAPANISCHE ZEICHNUNG	19
28. DEUTSCHE LITHOGRAPHIE (Bes. Krötz in Murnau)	20
29. BILDNIS EINES STEINMETZEN (Magdeburger Dom, 13. Jahrh.)	nach Seite 20
30. JOCUNO, Brasilien (Ethnograph. Museum in München)	21
31. PLASTIK VON OSTERINSELN (Ethnograph. Museum in München)	22
32. PLASTIK AUS KAMERUN (Ethnograph. Museum in München)	23
33. PLASTIK AUS MEXIKO (Ethnograph. Museum in München)	24
34. PLASTIK AUS NEUKALEDONIEN (Ethnograph. Museum in München)	25
35. Häuptlingskragen aus ALASKA (Ethnograph. Museum in München)	26
36. „ARABER“ — Kinderzeichnung	nach Seite 26
37. DEUTSCHE ILLUSTRATION aus dem „Eunuch des Terenz“ Konrad Dink-	
muth, Ulm 1486	27
38. ELFENBEINSKULPTUR (Nationalmuseum in München)	28
39. ALFRED KUBIN — Federzeichnung	29
40. BAYERISCHES GLASBILD	30
41. EGYPTISCHE SCHATTENSPIELFIGUR	31

¹⁾ Die hier reproduzierten ägyptischen Schattenspielfiguren wurden uns von Herrn Dr. Paul Kahle, Halle, aus seiner Sammlung freundlichst zur Verfügung gestellt. Dr. Kahle hat diese Figuren auf seinen ägyptischen Reisen gesammelt zu einer Arbeit, die im „Islam“ erschienen ist.

²⁾ Diese Art Blätter wurde hauptsächlich im Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts in Moskau gemacht (die Tradition geht natürlich sehr weit zurück). Sie wurden durch wandernde Buchhändler bis in die verstecktesten Dörfer zum Verkauf gebracht. Man sieht sie noch heute in den Bauernhäusern, wenn sie auch stark durch Lithographien, Oeldrucke etc. verdrängt werden.

Crediti fotografici

Si ringraziano per aver acconsentito alla pubblicazione gratuita o agevolata delle illustrazioni a scopo scientifico: il Franz-Marc-Museum di Kochel am See (fig. 12b); il Kunstmuseum Bonn (fig. 1), il Leopold Museum di Vienna (fig. 14), il Musée d'Orsay di Parigi - © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Foto Gérard Blot (fig. 12a), il Museo delle Culture di Lugano - Foto Brazzola (fig. 8b); il Museum für Fünf Kontinente di Monaco di Baviera - Foto Franke (figg. 4, 7, 8a, 9, 14); Foto Weidner (fig. 5); Foto Mulzer (fig. 6). Le illustrazioni dell'Almanacco *Der Blaue Reiter* (figg. 10, 11) e della copertina della rivista «Der Sturm» (fig. 3) si devono alla cortesia di un privato collezionista luganese; la copertina dell'Almanacco *Der Blaue Reiter* (fig. 2) alla cortesia di un privato collezionista fiorentino.

Summary

Among the fifteen writings of the celebrated almanac Der Blaue Reiter, August Macke's article Die Masken ('The masks') peremptorily exemplified the primary ambition of the work. As Franz Marc wrote in January 1912, the Almanac sought to embrace «the most recent developments in painting in France, Germany and Russia, showing their links with the Gothic and the Primitive, with Africa and the great East, with the genuine expressiveness of folk and children's art, without forgetting the modern musical awakening in Europe and the new ideas of its time».

The translation and detailed commentary of Macke's article helps identify two clearly distinct parts. In the first, using a connotative language typical of the expressionist literature, the author performs a sort of rhetorical exercise whose subject is the organic interplay between authentic creativity, the immanent forces of nature and the manifestations of culture and social life, among which he also includes technology and art. In the second part, Macke shows a series of examples of non-Western art whose form and meanings stem from a profound link with a universal idea that needs to be understood in the peculiarity of its manifestations. Almost every work of art cited by Macke finds a direct correspondence with the illustrations accompanying the text or present elsewhere in the Almanac and, by the way, highlights its participation in the conception and editing of the work.

The rich apparatus of critical notes intends to point out the peculiar heterogeneity of Macke's sources and outlines the social and cultural background in which his artistic career took place. The aim is to allow a better interpretation of an articulated and sometimes intricate ideological system, that although complex emblematically introduces the reasons and values of the primitivist poetics of the twentieth century.

Sguardi transatlantici attraverso i diari di Claudio Cintoli*

Martina Iele

I diari del periodo newyorkese

Giunto il 4 agosto del 1965 a New York, dove permarrà fino alla primavera del 1968, Claudio Cintoli trascorre i primi mesi del suo soggiorno tentando di ambientarsi nel fervido mondo artistico americano che da Roma aveva catturato la sua attenzione.

A partire dallo stesso anno, matura nell'artista la volontà di annotare su diari o 'taccuini' (come egli stesso definiva i propri quaderni di grande formato con copertina rigida)¹ idee e progetti di opere che affiorano alla sua mente, stimolato anche dalle suggestioni scaturite dalla realtà dinamica e variegata d'oltreoceano.

Cintoli intraprende così, nel settembre del 1965, la compilazione del primo dei tredici diari personali che verranno terminati in Italia nell'ottobre del 1977.²

Una parte consistente dei diari risalenti al periodo newyorkese è occupata da schizzi e appunti legati alla progettazione di opere pittoriche, scultoree, ambientali, happenings e film d'animazione.

Le annotazioni inerenti a questi ultimi attestano il coinvolgimento di Mario Ceroli (presente a New York nel 1966), come dimostra l'ideazione di un film da intitolare *Le idee sono di legno* in cui avrebbero fatto la loro comparsa alcune opere dello scultore italiano.³

Per i progetti d'animazione, l'impatto che l'arte cinetica esercita su Cintoli durante il suo periodo di permanenza in America e il rapporto da lui instaurato in quegli stessi anni con Len Lye – pioniere del cinema *underground* americano, nonché patrigno di sua moglie Gillian – costituiscono per l'artista dei validissimi spunti di ispirazione e approfondimento. Più volte, infatti, il regista viene menzionato da Cintoli all'interno dei quaderni: sull'ultima pagina del secondo diario (3 giugno 1966 – 27 giugno 1966), per esempio, è incollato un articolo del «Newsweek»⁴ (fig. 1) dedicato all'attività artistica di Lye e, in particolare, alla sue sculture cinetiche.

È plausibile che Cintoli stesse raccogliendo materiale riguardo al regista americano soprattutto in vista di una pubblicazione su «Cinema documentario»⁵ – il periodico diretto da Riccardo Tortora per il quale, in quel periodo, l'artista compie un'attività di corrispondenza – che, per mancanza di fondi, non vedrà mai la luce.⁶

Al contrario, la rivista accoglie, nel secondo numero del 1966, un articolo con cui Cintoli testimonia il lavoro che Robert Whitman stava sviluppando nell'ambito delle *performing arts*.⁷ Esponente di spicco del cinema d'avanguardia americano, Whitman è tra gli artisti che, negli anni Sessanta, hanno contribuito a rendere New York il cuore pulsante delle arti performative, grazie anche alla creazione di ambienti in cui azioni filmate e azioni dal vivo si fondono in un'unica, suggestiva esibizione.

Già a partire dal 1960, la città statunitense aveva ospitato una concentrazione di happenings presso la Judson Memorial Church durante un ciclo trimestrale di mostre ed eventi intitolato *The Ray Gun Show* (gennaio-marzo), a cui avevano preso parte, oltre a Whitman, artisti del calibro di Allan Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg, Al Hansen, Dick Higgins, Red Grooms.⁸

1. Articolo del «Newsweek», 22 Marzo 1965, incollato sull'ultima pagina del *Diario II* (3 giugno 1966 – 27 giugno 1966). *Courtesy* archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

Newsweek, March 22, 1965

ART

Timehenge

Len Lye is a hard-cruised, tough-minded, egg-bald sculptor with the pointed ears and the pointed goatee of an elongated elf. He also has a pointed tongue to use on galleries, critics, foundations, and "the whole damn business-minded art scene." For half a century he has "discovered" ways of visually symbolizing movement, what he calls "the vibrancy of energy," but always without popular acclaim. Now, at 63, he says: "I've got no more hope." Yet this week he is having two important one-man exhibitions that clearly show him to be a master of the new, technology-inspired kinetic sculpture.

The shows are at Buffalo's Albright-Knox Art Gallery, where seven of Lye's sculptures are drawing record crowds (7,000 daily), and at Manhattan's Howard Wise Gallery, where the operation of Lye's five electronic pieces is limited by space and hampered by occasional short circuits. Both exhibitions are esthetically fascinating and scientifically captivating. Made of burnished bands or rods of stainless steel suspended or rising from concealed electronically pre-regulated motors, the pieces can be viewed as performers. And each performance is a futuristic dance of automatons, flexing and unflexing metallic muscles, accompanied by the cacophonous electronic music of stretching steel bones. The pieces even whine, whish, wheeze, or sigh as if hinting at what breathing will be like in the centuries ahead.

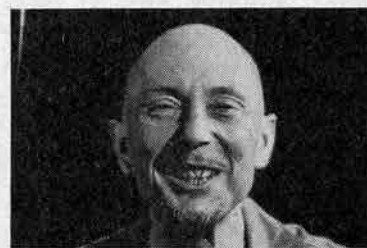
'My Feeling': Lye used to call his performers "tangibles." "At the Buffalo show," he notes proudly, "a 6-year-old kid named Neddy thought I was representing the universe." But he insists that "art is emotion. I'm not representing or conceptualizing; I'm expressing. I get the compulsion to make something, then I pick up anything around—paper, wood, wire, metal—and hook it up to see if it makes anything significant to me. I'll pick a band off a crate, make a hoop, then go down to Canal Street and get a larger ribbon of steel. Then I'll go out to Long Island and get a strip of stainless steel welded into a loop. Or I'll sketch an idea, take it to a machine shop, and have it translated into a model." Lye will keep experimenting with the model until he "discovers" a new form that expresses "my feeling about the universe—not a representation of the universe itself."

At that point he calls in the engineers and electronic experts, and together they program what Lye calls a "universal." When "The Blade" flickers gently, for example, it is not just a 7-foot-tall strand of grass frolicking in the breeze, but the essence of all things eternally

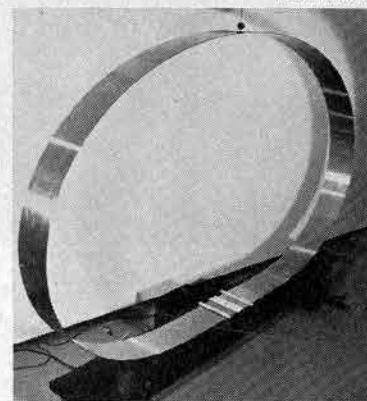
moving. And when "The Loop," 22 feet of contracting and expanding steel on an electrically magnetized bed, reaches its crescendo of power, it is not simply the story of ripples turned into tidal waves, but Lye's personal statement of ever-changing, never-ending, universal energy—as he feels it.

Yet Lye is not satisfied. "I don't give a damn for gallery shows," he snaps. "My things ought to be shown in scale, as a huge vibrating steel symphony on the desert floor of Death Valley, or as a 'Timehenge' in the Tennessee burial-mound country—twelve pieces, perhaps 150 feet high, in a circle, like England's druidical Stonehenge. I work with movement, and movement must have space."

To Lye, space and movement mean "complete freedom," and he has pur-



Hans Namuth



Newsweek—Bernard Gotfryd

Lye and 'The Loop': 'Universal'

sued it all his life. Born in Christchurch, New Zealand, he began by making things as a teen-ager, with pulleys and levers controlled by a phonograph arm. At 19, he went to Samoa to experiment with kinetic constructions "on a huge pagan scale," and at 25 settled in London, where he developed a new technique of cinematic motion by inscribing designs directly on the film emulsion. Emigrating to the U.S. in 1946, he became a director of "The March of Time," but continued to create his bounding steel structures, which finally caught the attention of sharp-eyed international critics at a 1961 kinetic show at Amsterdam's Stedelijk Museum. Yet even today Lye still claims that "I'm out of it. I'm with the others, those guys who are good—and always lonely."

Entrare in contatto con Whitman, inoltre, consente a Cintoli di conoscere personalmente la moglie italo-americana del regista: Simone Forti, una figura cardine nel processo d'ibridazione tra danza sperimentale e happening che, nel 1960, aveva esordito come coreografa alla Rueben Gallery di New York.

Un altro elemento che emerge con evidenza dai diari compilati durante il soggiorno americano è l'attenzione che Cintoli rivolge al rigore geometrico, esplicitato dalle numerose annotazioni matematiche e dagli schizzi di figure geometriche (cubiche o triangolari) funzionali alla progettazione di alcune sue opere (fig. 2). Il quarto diario soprattutto è costellato di bozzetti che l'artista concepisce per sculture, mai realizzate, da comporre con moduli geometrici eseguibili in serie anche industrialmente.

Ad alimentare le riflessioni di Cintoli nell'ambito di un tipo di operazione riduzionista è certamente l'influenza determinata dai principi della corrente minimalista, il cui riconoscimento a livello museale viene decretato il 27 aprile 1966 con la mostra *Primary Structures* curata da Kynaston McShine al Jewish Museum di New York.

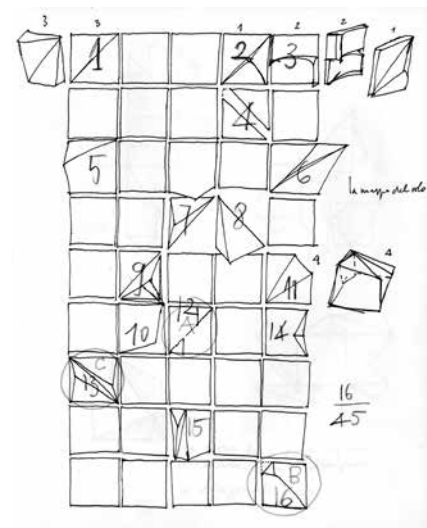
Per approfondire le sue idee di scultura, Cintoli inizia a frequentare assiduamente lo studio dell'amico Paolo Icaro, operante a New York dal 1966 al 1968, come riferisce in una lettera indirizzata alla famiglia.⁹ Reinterpretando in chiave critica la nuova sintassi compositiva minimalista, lo scultore italiano crea in America le prime *Forme di spazio*: 'strutture primarie' composte da sbarre di acciaio capaci di 'ingabbiare' una porzione dello spazio in cui sono inserite. Realizzate da Icaro in relazione alle misure del proprio corpo, queste opere circoscrivono una parte percorribile dell'ambiente mettendo in discussione il concetto di monumentalità della scultura tradizionalmente inteso.¹⁰

Cintoli sembra condividere appieno il carattere trasgressivo del lavoro di Icaro al punto da voler dedicare a quest'ultimo un testo altrettanto ironico e provocatorio che intitola *Vaniloquio tra le sbarre*,¹¹ appuntato a più riprese nel settimo diario (2 ottobre 1967 – marzo 1968).

Il particolare interesse con cui Cintoli guarda al minimalismo è confermato poi dalla trascrizione di alcune dichiarazioni di Tony Smith su di una pagina del quarto diario.¹² Le frasi dell'artista americano – estrapolate da una conversazione intrattenuta con Samuel Wagstaff Jr. nel 1966 e pubblicata, per la prima volta, sul quarto numero di «Artforum» nel dicembre dello stesso anno – si riferiscono alla propria tendenza a considerare gli oggetti per la loro forma base, il mistero in essi racchiuso e la loro capacità di evocazione. Tutti elementi, questi, che Cintoli, nel tentativo di «verbalizzare delle sensazioni»¹³ sollecitate dalla visione delle opere dello scultore americano situate a Bryant Park, evidenzia con cura nell'articolo *La geometria di Tony Smith*, apparso sul quarto numero di «Qui arte contemporanea» nel novembre 1967. Durante gli anni trascorsi a New York, Cintoli torna più volte a ragionare sulla sintassi modulare minimalista e lo fa anche attraverso un tipo di scrittura verbovisuale articolata sulla base di determinate figure geometriche, come nel settimo quaderno, dove l'artista compone con alcune lettere dell'alfabeto «un racconto speculare costruito nella pagina triangolarmente»¹⁴ (fig. 3).

Proseguendo con la lettura dei diari newyorkesi, si individua la presenza di ulteriori articoli estratti da riviste di arte contemporanea («Artforum» e «Art International») in cui sono contenute le riflessioni elaborate dagli artisti e dai critici statunitensi coinvolti nel processo di formazione della 'nuova scultura'.

Quest'ultima, nata nella seconda metà degli anni Sessanta nell'East e nella West Coast, si discosta dalle forme rigide e dalla serialità tipiche della corrente minimalista, sviluppando una nuova riflessione sulle proprietà intrinseche dei materiali, considerati in relazione allo spazio fisico in cui si



2. Disegno preparatorio dell'opera *La Mappa del volo*, in Diario IV (22 dicembre 1966 – 20 aprile 1967). Courtesy archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.



3. *Racconto speculare*, in Diario VII (2 ottobre 1967 – marzo 1968). Courtesy archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

manifestano, e sul carattere processuale del fare artistico.¹⁵ La teorizzazione di questi concetti arriva nel 1968, proprio da uno dei più significativi esponenti del minimalismo, Robert Morris, che con l'articolo *Anti form*¹⁶ esprime il rinnovamento sculturale statunitense di quel periodo.¹⁷

Solo successivamente, negli anni Settanta, il critico Robert Pincus-Witten conierà l'etichetta di Postminimalismo,¹⁸ nella quale si faranno confluire le più disparate manifestazioni artistiche internazionali, includendo anche le ricerche processuali europee.¹⁹

L'approccio diretto con cui Cintoli si relaziona agli aspetti teorici delle sperimentazioni postminimaliste può essere motivato dall'intenzione dell'artista, espressa in una lettera indirizzata alla famiglia, di comporre un'antologia di scritti di scultori americani da pubblicare una volta tornato in Italia.²⁰

Nonostante questo lavoro rimanga a uno stadio progettuale, è possibile scorgere alcune delle sue tracce sulle ultime pagine del settimo diario. I testi in questione, tutti tradotti dallo stesso Cintoli, a volte risultano di difficile identificazione in quanto le pagine del quaderno sulle quali sono riportati vengono modificate in un secondo momento dall'artista: esse appaiono ritagliate a forma di figure geometriche (triangoli, spirali, griglie, rombi forati e dai contorni dipinti, rettangoli stretti e lunghi) o lettere dell'alfabeto ('S', 'C', 'U', 'E', 'L', 'A') e colorate con pitture, pastelli, pennarelli.²¹ La scarsa leggibilità della maggior parte degli scritti non impedisce però, in seguito a un'attenta osservazione, di risalire alle loro fonti originali.

La quasi totalità dei testi appartiene al decimo numero di «Artforum» che, nel giugno del 1967, Philip Leider dedica alle recenti attitudini plastiche postminimaliste, le cui primissime manifestazioni vengono presentate, inizialmente, da Lucy Lippard con la rassegna *Eccentric Abstraction* organizzata presso la Fischbach Gallery di New York (20 settembre – 8 ottobre 1966), poi dalla grande mostra *American Sculpture of the Sixties* che Maurice Tuchman cura al County Museum of Art di Los Angeles (28 aprile – 25 giugno 1967). Così, nel suo diario, Cintoli riporta lo scritto di Sol LeWitt *Paragraphs on Conceptual Art*²² (fig. 4) – il cui titolo prende spunto da una definizione formulata, per la prima volta, dal musicista Henry Flynt²³ nel testo *Essay: Concept Art*²⁴ – in cui l'artista americano focalizza l'attenzione sull'importanza che l'aspetto ideativo assume nell'ambito dell'Arte Concettuale, ritenendo l'esecuzione dell'opera un'operazione del tutto secondaria.

Seguono nel diario il celebre saggio *Art and Objecthood* di Michael Fried²⁵ (fig. 5) – in cui il critico esprime il proprio giudizio negativo riguardo alla Minimal Art, da lui definita *literalist art*, a causa della sua intrinseca 'teatralità' – e il testo *Notes on Sculpture. Part 3: Notes and Nonsequiturs*²⁶ nel quale Robert Morris torna a riflettere sui presupposti sottesi alla ricerca minimalista.

Tra gli scritti di Robert Smithson, invece, Cintoli sceglie di tradurre *Towards the Development of an Air Terminal Site*²⁷ (fig. 6) e *A Museum of Language in the Vicinity of Art*²⁸ (fig. 4).

Del primo si legge:

Tony Smith su Art Forum del '66 scrive di: "un oscuro suolo [...] puntato da castelle, torri, fiumi e luci colorate" [...] La parola chiave è 'PUNTUATO' in un certo senso 'l'oscuro suolo' potrebbe essere considerato una 'vasta frase' e le cose sentite lungo esso 'segni di punteggiatura': TOWER = punto esclamativo! CATASTE = tratto (----) FUMI = punto interrogativo? LUCI COLORATE = 2 punti: Formulo queste equazioni sui 'data' della sensazione e non su informazioni razionali.²⁹

In questo testo, che rivela i tratti salienti della recente Earth Art, Smithson auspica l'impiego di un nuovo metodo estetico che rompa i legami con il vecchio linguaggio razionale. La proposta consiste nell'abolire i preconetti storici e far prevalere i dati linguistici sensoriali. A tale scopo, l'artista ame-

ricano cerca di dare concretezza al linguaggio come se si trattasse di materia, un'operazione già palesata dalla sua opera *Heap of language* del 1966. La tendenza a creare immagini attraverso una particolare disposizione delle parole sulla pagina è, per certi versi, affine alle operazioni condotte da Cintoli nei suoi diari giustificando, in parte, l'interesse di quest'ultimo verso le riflessioni sviluppate dall'artista americano sulla fisicità del linguaggio.

Con la traduzione e la pubblicazione in Italia di questi brani, Cintoli avrebbe voluto evidentemente contribuire all'aggiornamento sulle nuove tendenze plastiche statunitensi come, del resto, in parallelo si impegnava a fare attraverso l'elaborazione di articoli e recensioni pubblicati sulle principali riviste italiane d'avanguardia.³⁰

Con «Cartabianca», in particolare, Cintoli avvia nel 1968 (anno di fondazione della rivista) un'intensa collaborazione da New York che proseguirà ininterrottamente anche una volta tornato in Italia.³¹

La rivista, edita da Fabio Sargentini e diretta sino al terzo numero da Alberto Boatto, nasce con l'obiettivo di pubblicizzare l'attività svolta nello spazio espositivo dell'Attico e, al contempo, di promuovere «lo sbarco dell'arte americana in Italia».³² Il ruolo di Sargentini in quest'ultima direzione risulta, infatti, particolarmente prezioso come dimostrano gli eventi organizzati presso la sua galleria a partire dal 1968.

Dopo le serate di *Danze costruzioni* (30-31 ottobre 1968)³³ presentate presso la sede di Piazza di Spagna da Simone Forti, che Sargentini aveva conosciuto proprio attraverso Cintoli,³⁴ nel 1969 il gallerista organizzerà due mostre scaturite dal suo viaggio intrapreso a New York verso la primavera di quello stesso anno: *Wall Drawings*, prima personale italiana di Sol LeWitt inaugurata il 2 maggio presso il garage di via Cesare Beccaria, e *Asphalt run down*, primo intervento di Land Art in Italia eseguito il 15 ottobre da Robert Smithson lungo il pendio della cava di selce sulla via Laurentina a Roma.

Lo scenario artistico romano delineato nei diari

Tornato dall'America, Cintoli comincia a gravitare attorno all'Attico reimmergendosi velocemente nell'ambiente artistico romano. Nel frattempo, inizia la compilazione del *Micromegalomane* (ottobre 1968-1974), l'ottavo diario e il primo realizzato dopo il suo soggiorno newyorkese, in cui compaiono una serie di bozzetti e appunti legati alle azioni che eseguirà nel 1969 presso

4. Traduzione dei testi *A Museum of Language in the Vicinity of Art* di Robert Smithson, in «Art International», marzo 1968, e *Paragraphs on Conceptual Art* di Sol LeWitt, in «Artforum», giugno 1967, in *Diario VII* (2 ottobre 1967 – marzo 1968). *Courtesy* archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

5. Traduzione del testo *Art and Objecthood* di Michael Fried, in «Artforum», giugno 1967, in *Diario VII* (2 ottobre 1967 – marzo 1968). *Courtesy* archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

6. Traduzione del testo *Towards the Development of an Air Terminal Site* di Robert Smithson, in «Artforum», giugno 1967, in *Diario VII* (2 ottobre 1967 – marzo 1968). *Courtesy* archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.



la galleria di Sargentini che, proprio in quegli anni, si apre sempre più a una dimensione performativa dell'arte sia italiana che internazionale.

Sempre nell'ottavo diario, Cintoli inizia a registrare le proprie riflessioni riguardo agli interventi di artisti che operano a Roma in quegli anni. In relazione alla prima personale di Gino De Dominicis all'Attico, *Lavori invisibili*, tenuta nel novembre del 1969, Cintoli riferisce: «Sul filo della visibilità tra magnetismo e radioattività le pareti invisibili, le tracce degli oggetti, i percorsi e le presenze suggerite».³⁵

Per l'occasione, De Dominicis espone opere basate sull'interrelazione tra oggetto e titolo, come *Secchio con acqua sospeso da terra con il gancio di una catena che fa presa sull'acqua*, *Palla di gomma (caduta da 2 metri) nell'attimo immediatamente precedente il rimbalzo* (che fungerà da illustrazione alla copertina del libro *Il territorio magico* di Achille Bonito Oliva edito nel 1971) e altre che giustificano le seguenti considerazioni di Cintoli:

Si può disegnare o suggerire una presenza con un'indicazione o una traccia invisibile, forse un'orma magnetica. Non è importante un'immagine quanto una situazione tesa al limite del percettibile. Un'intrusione minima agisce sui nostri sensi che stanno sintonizzando lo spazio (questo è la risultante dell'intrusione sia essa oggetto presente o suggerito sia tensione legata alla presenza dell'oggetto o al moto imposto all'oggetto).³⁶

In questo caso la componente dell'ironia, che spesso connota i testi dell'artista, lascia momentaneamente il posto a un'analisi lucida e lineare del lavoro svolto da De Dominicis, tornando in auge soprattutto nel decimo diario (14 luglio 1970 – 22 febbraio 1973), come si evince da alcuni appunti in esso contenuti. A proposito dell'eclatante installazione *Seconda soluzione di immortalità: l'universo è immobile* esposta alla Biennale di Venezia del 1972, ad esempio, Cintoli esordisce: «Gino DE MONGOLINICIS c'è riuscito finalmente ha fatto parlare di sé...».³⁷

D'altronde il decimo diario, che rispetto agli altri può essere definito 'diario' nell'accezione più appropriata del termine per la diminuzione dei bozzetti a favore di un contenuto di tipo prevalentemente cronachistico e autobiografico,³⁸ fornisce non solo informazioni su circa due anni e mezzo di attività di Cintoli ma anche sulla sua personale lettura di determinati eventi e dinamiche del tempo.

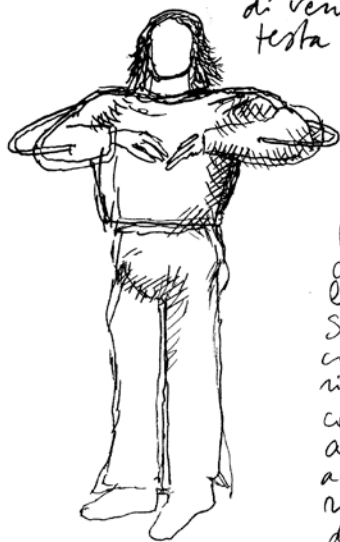
All'inizio degli anni Settanta, l'acuirsi del senso di insofferenza nei confronti dei critici da lui considerati incapaci di «entrare nel cuore delle cose»³⁹ e la sua esclusione da determinate rassegne romane spingono l'artista a manifestare senza remore quel carattere beffardo e mordace tipico della sua scrittura.

Il 28 e 29 dicembre 1970, l'Attico presenta *Fine dell'alchimia*,⁴⁰ la mostra curata da Maurizio Calvesi per la quale sono chiamati ad esporre Vettor Pisani, Jannis Kounellis e Gino De Dominicis: artisti che per primi, in quegli anni, interpretano il cambio di rotta dell'Arte Concettuale che «abbandona la spinta verso il futuro e implode nel recupero del passato, della storia, dell'autobiografia, dell'antropologia e via dicendo».⁴¹

Il mancato invito di partecipazione a questa rassegna induce Cintoli a scagliarsi, con una buona dose di *humor*, contro il curatore in un appunto datato 10 ottobre 1970 dove si fa riferimento all'annuncio della mostra che avrà luogo di lì a qualche mese.

Al termine dell'evento, il 30 dicembre 1970, si apre in galleria un dibattito pubblico che Cintoli menziona in un appunto risalente proprio a quella data: «Discussione – dibattito all'Attico sulla *Morte dell'alchimia* introdotta da Calvesi che contribuisce alla crisi. Nero = putrefazione, bianco = germinazione».⁴² Da queste parole emerge l'insofferenza che Cintoli matura nei confronti di definizioni che presumibilmente reputa troppo nette e categoriche, formulate oltretutto da un tipo di critica per lui decisamente ingombrante.

SABATE ADice. il passero a Roma, con amore con ardore del TORPore.
 Eliseo ingessato a L'Attico - nella galleria vuota illuminata
 l'ardimento arcolvoltaicamente nel suo canlore ospedale
 Eliseo s'è presentato b'ancovestito - bianco calzato. busto braccia
 ingessate / l'ingessatura gli strutturava un torso da capitano
 di ventura mettendo in risalto la sua mobile
 testa da contadino foderesco -



m'è tornato in mente: pino pascali ingessato
 anche le gambe con le gualcie dopo il
 primo incidente motociclistico -
 l'amicizia viscerale tra Pino & Eliseo
 le loro esperienze comuni complementari nel 66.
 67- la moto di Eliseo di off-
 la sua emarginazione gerata dai signori
 critichi crotchi et collegiati artistevoli -
 la sua impotenza ad operare -
 Stasera l'azione di Eliseo sembrava denun-
 ciare tutto questo. sembrava dire: «avete
 ridotto così, mi avete spezzato braccia e schiena
 con in più un po' di quell'ironia beffarda
 acida di un uomo fondamentalmente buono un
 aggressivo che constata i risultati dell'elfi-
 n'cervati - quasi come un contadino che alban-
 dona i campi malgrado abbia tentato il
 tutto x tutto.

7. Analisi della performance di Eliseo Mattiacci, *Esperienza fisiologica*, L'Attico, dicembre 1971, in *Diario X* (14 luglio 1970 - 22 febbraio 1973). Courtesy archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

Già a proposito del testo dedicato da Calvesi al lavoro di Vettor Pisani e pubblicato sul catalogo del Premio Pino Pascali (Castello Svevo di Bari, 15 luglio - 12 agosto 1970), Cintoli aveva dichiarato apertamente di non condividere le interpretazioni proposte dal critico, scrivendo con tono provocatorio:

La soluzione dell'equazione arte + critica così come proposta da Calvesi e in generale dagli ABBONITI e BOATTI COATTI mi sembra + un'assoluzione + la critica e una condanna dell'arte. In ogni caso tornerò sull'argomento quando avrò voglia di leggere e sviscerare in materia di putrefazione. La morale dell'Arte e la carne putrefatta di Duchamp vanno a braccetto.⁴³

Il concetto di putrefazione intrinseco ad alcune opere di Vettor Pisani, il cui lavoro è commentato positivamente all'interno del catalogo non solo da Calvesi ma anche da critici come Alberto Boatto e Filiberto Menna, viene richiamato da Cintoli per alludere con sarcasmo alle installazioni dell'artista. In un'annotazione di qualche anno successiva, Cintoli illustrerà in maniera altrettanto pungente l'opera di Pisani *Eroe da camera* attribuendo a quest'ultima il senso di una «ritualità pretenziosa, formale ed esteriore».⁴⁴

La sfiducia aumenta in Cintoli quando vede sfumare la possibilità di prendere parte a *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70* - la grande rassegna inaugurata da Achille Bonito Oliva al Palazzo delle Esposizioni nel novembre del 1970 e «volta al riconoscimento di interessanti opere le più significative di numerosi giovani artisti italiani»⁴⁵ -, giungendo a un'amara conclusione: «A questo punto bisogna muoversi politicamente o si rischia di non avere MAI!! una voce».⁴⁶

Pur avendo preso parte a questa mostra, anche Eliseo Mattiacci è ritenuto da Cintoli un artista 'emarginato' rispetto alle propensioni della critica d'arte ufficiale, come si desume da un brano illuminante dedicato all'azione *Esperienza fisiologica* compiuta all'Attico il 4 dicembre 1971 (fig. 7).

Per l'occasione, Mattiacci si presenta alla propria mostra nei panni di un visitatore vestito interamente di bianco, con il busto e le braccia ingessate e dei ferri che fuoriescono dai gomiti. Si tratta di quella che l'artista definisce un'«esperienza riduttiva pensata e vissuta con ironia»⁴⁷ attraverso la quale,

annullando ogni oggettività nello spazio espositivo, riesce a spostare l'attenzione unicamente sul ruolo e sul comportamento.⁴⁸

Con il solito acume, ma anche con un particolare coinvolgimento emotivo dettato dalla stima nei confronti di Mattiacci, Cintoli esprime la sua personalissima interpretazione della performance:

Eliseo ingessato all'Attico. Nella galleria vuota illuminata lividamente arcovoltaicamente nel suo candore ospedalizio Eliseo s'è presentato bianco vestito, bianco calzato, bustobraccia ingessate, l'ingessatura gli strutturava un torso da capitano di ventura mettendo in risalto la sua nobile testa da contadino 4centesco.

M'è tornato in mente Pino Pascali ingessato ambo le gambe con le grucce dopo il primo incidente motociclistico. L'amicizia viscerale tra Pino e Eliseo, le loro esperienze comuni complementari del '66 '67. La moto di Eliseo di oggi, la sua emarginazione operata dai signori critichicrotichi et collegiartistevoli. La sua impotenza ad operare. L'azione di Eliseo sembrava denunciare tutto questo. Sembrava dire m'avete ridotto così, m'avete spezzato braccia e schiena con in più un po' di quell'ironia beffarda acre di un uomo fondamentalmente buono, un aggressivo che constata i risultati dei colpi ricevuti. Quasi come un contadino che abbandona i campi malgrado abbia tentato il tutto×tutto.⁴⁹

Questa mostra risulta in perfetta sintonia con il processo di trasformazione vissuto nei primi anni Settanta dallo spazio espositivo dell'Attico che diventa, sempre più esplicitamente, un «luogo di verifica e accertamento della dimensione corporale».⁵⁰ Il rapporto tra fisico e immateriale, a cui si associa talvolta una rinnovata dimensione paranarrativa, appare ormai centrale negli eventi presentati al garage di via Cesare Beccaria.⁵¹ Quest'ultimo, definito da Sargentini il «quartier generale degli americani in Europa»,⁵² continua ad accogliere le performance di artisti che si avvicinano maggiormente al mondo del teatro, della danza e della musica, mentre la nuova sede inaugurata dallo stesso gallerista a via del Paradiso nel 1972, con le sue «stanze più tradizionali»,⁵³ svolgerà in parallelo una funzione espositiva più adatta a un altro tipo di manifestazioni artistiche.

Nonostante la nascita di una doppia sede dell'Attico, Cintoli sembra propendere per quegli eventi che continuano a svolgersi presso il celebre garage come dimostrano, ancora una volta, le puntali annotazioni scritte dall'artista sul decimo diario.

Riguardo alla seconda edizione del festival *Danza Volo Musica Dinamite* (9-23 giugno 1969), questa volta intitolato *Music and Dance U. S. A* (12-23 giugno 1972), Cintoli riferisce le proprie impressioni.

In quella circostanza si esibiscono per la prima volta in Italia i musicisti Steve Reich, Philip Glass, Charlemagne Palestine e la performer Joan Jonas. Reich apre la rassegna con *Four Organs*, *Pendulum Music* e *Drumming* per poi presentarsi, il giorno successivo, con la coreografa Laura Dean e la sua compagna di danza.⁵⁴

Cintoli assiste sicuramente alla prima esibizione di Reich che suscita in lui un entusiasmo tale da cimentarsi nella descrizione minuziosa delle sensazioni scaturite dal suono che travolge completamente i corpi di chi lo ascolta:

Concerto di apertura all'Attico di STEVE REICH. Formidabile!! L'insistenza di una frase ritmica che diventa quasi armonica con le varianti tonali che ti dispongono fisicamente e psichicamente non a seguire un racconto musicale ma a farti riempire dal comportamento del suono. Magnifica fluida sonorità in espansione e riverberazione come se le onde sonore arrivassero dai corpi generanti a quelli in ricezione e di lì nuovamente rispandessero all'esterno in una rete continua di onde matrici e onde eco. I corpi degli ascoltatori che sono centri nodali di tale densità reticolare si annullano quasi in quest'alta marea sonora.⁵⁵

A quanto pare, Cintoli apprezza particolarmente quella che Sargentini definisce una «simbiosi straordinaria»⁵⁶ tra musica, danza, teatro, arti visive tipica dell'ambiente americano che l'artista aveva potuto osservare personalmente nel corso della sua permanenza a New York, ancor prima del viaggio condotto dal gallerista in America nella primavera del 1969.

In quella occasione, finalizzata all'organizzazione del festival *Danza Volo Musica Dinamite*, Sargentini era entrato in contatto, tramite Simone Forti, con i più grandi musicisti e danzatori del momento (Terry Riley, La Monte Young, Trisha Brown, Yvonne Rainer) cogliendo, così, «gli embrioni della performance».⁵⁷

La vocazione internazionale dell'Attico e la dimensione performativa degli eventi promossi da Sargentini sono dunque due elementi fondamentali già a partire dalle prime esibizioni degli americani, a cui seguono le azioni presentate in galleria dai tedeschi Klaus Rinke e Joseph Beuys.

Dal 17 al 22 gennaio 1972 si svolge all'Attico la prima personale italiana di Rinke intitolata *Dimostrazioni primarie (Tempo Spazio Corpo e Azione)* di cui Cintoli annota, sul decimo diario, oltre alle proprie considerazioni anche alcuni estratti della conversazione tenuta con l'artista tedesco che confluiranno, in parte, nella recensione apparsa nel marzo dello stesso anno sul terzo numero di «Nac».⁵⁸

La performance, ripetuta per sei giorni, risulta abbastanza complessa: l'artista alterna pose del corpo, da solo o in coreografia con Monika Baumgartl, in modo da 'dimostrare' gli spazi reali e concettuali dell'ambiente espositivo in cui si muove. Tra le 'dimostrazioni' compiute dall'artista vi è, inoltre, la materializzazione del tempo attraverso l'utilizzo del proprio corpo in rapporto a un grande orologio a muro.⁵⁹ Rapito dall'intensità dell'esibizione, Cintoli decide di assistervi per ben tre volte: «17 gennaio 1972. All'Attico KLAUS RINKE, arrivo in ritardo a programma iniziato. Vorrei rivederlo per farmi un'idea + precisa...»;⁶⁰ «Mercoledì 19 gennaio. Tornato all'Attico per rivedere il lavoro di RINKE. Decisamente importante!! Intenso, assorto, concentrato»;⁶¹ «Venerdì 21 gennaio. Rivisto K. Rinke. Ho trovato una seconda lettura».⁶² Quest'ultima si focalizza sulla semplicità delle azioni compiute dai due performer, i cui corpi si muovono in un «alternarsi di momenti concentrati, ad altri più formali, plastici ad altri ancora + liberi e comportamentistici».⁶³

Forse il cambio di rotta interpretativa di Cintoli, che determina la caduta di molte congetture fatte nei giorni precedenti, scaturisce dal colloquio con Rinke (di cui vi è traccia per la prima volta proprio nell'appunto del 21 gennaio) che chiarisce certi aspetti della propria esibizione facendo riferimento alle motivazioni tortuose e articolate che il pubblico tende ad attribuire erroneamente al suo lavoro.

L'attenzione con cui Cintoli prende parte all'evento non gli risparmia, però, dubbi e ripensamenti inerenti alla stesura dell'articolo:

Cerco di portare avanti il pezzo su Klaus Rinke. Forse è troppo complicato. Forse è troppo denso e compreso il che provoca un certo ermetismo. Per chiarire e sviluppare il ragionamento occorrerebbe molto più tempo dedicato allo scrivere e più spazio per sviluppare il tema.⁶⁴

In effetti, la recensione *Divagazioni patacritiche per Klaus Rinke* – suddivisa in sei sezioni ('ipotesi', 'consider-azione', 'constat-azione', 'indic-azioni', 'narr-azioni', 'alter-azioni e interpret-azioni') il cui comune denominatore è rappresentato dalla parola 'azione' – risulta piuttosto densa e articolata ma, al contempo, ricca di validi spunti per analizzare l'esibizione da diverse prospettive.

Un'altra mostra menzionata nel decimo diario è la personale di Joseph Beuys, *Arena. Dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!*, tenuta all'Attico nel 1972.

Il giorno dell'inaugurazione, il 30 ottobre, l'artista si posiziona al centro dell'ambiente, dove legge alcuni brani tratti dal libro di Carl Richter, *Anarcharsis Cloots: Ein historisches Bild aus der französischen Revolution von 1789* e, infine, compie tre inchini (uno davanti a sé, uno al lato e uno all'altro lato) che rimandano all'azione eseguita da Cloots prima di essere ghigliottinato.⁶⁵

A restituire una fedele immagine dell'evento è la brevissima ma eloquente narrazione di Cintoli: «Joseph BEUYS ARENATO all'Attico ha officiato e ritualizzato una sua Autobiografia contenuta in teche da sacrario e comportamenti da consacrazione».⁶⁶

La definizione di 'autobiografia' in riferimento all'opera è dovuta agli elementi costitutivi di quest'ultima che, iniziata nel 1970 e incrementata nel corso degli anni, si compone di vari pannelli disposti lungo le pareti e sul pavimento della galleria contenenti disegni e collage legati ai precedenti lavori dell'artista.

Mentre nella galleria di via Cesare Beccaria continuano a svolgersi gli eventi che più si accordano alla specifica tipologia dello spazio espositivo, costituito da un unico e grande ambiente, nelle undici stanze di via del Paradiso vengono mostrate anche alcune opere simili a quelle già esposte presso il garage e presentate, in questo contesto, sotto un'altra luce.⁶⁷

È il caso dei *Wall drawings* di Sol LeWitt esposti il 15 giugno del 1973 nella nuova galleria dove assumono certamente un diverso valore se si considera che durante la prima mostra risultavano, nel vasto ambiente dell'Attico, «quasi al limite dell'invisibilità».⁶⁸

Cintoli fa cenno a questa personale nell'undicesimo diario (21 luglio 1972 – novembre 1975) attraverso la descrizione di un'operazione da lui frequentemente effettuata con la tecnica del collage all'interno dei vari quaderni (fig. 8):

Strappato e rincollato il poster invito dell'Attico per la mostra di SOL LEWITT. Ne escono fuori altre possibilità grafico lessicali nonché concettimmaginifere.

Trascrivo: SOL (nota musicale più sole) WALL WINGS (le ali del muro scaturite dalla fusione-sovrapposizione del WALL – DRAWING) DRAWIND (da DRAWING sovrapposto a AND)

(con un vago significato di disegnato o disegnando nel vento oppure disegno nel vento o vento del disegno).⁶⁹

L'intervento di manipolazione a cui Cintoli sottopone le parole chiave dell'invito all'evento contribuisce, senza dubbio, a delineare lo stile della sua scrittura. Soprattutto nei diari, l'impiego frequente di stravaganti neologismi, giochi linguistici, scomposizioni e ricomposizioni verbali, figure retoriche – a cui si associa, nella maggior parte dei casi, un irriducibile *humor* – conferiscono ai testi dell'artista un carattere del tutto imprevedibile ed estremamente eterogeneo.

8. Riferimento alla mostra di Sol LeWitt, *Wall Drawing. Drawings and Structures*, L'Attico, giugno 1973, in *Diario XI* (21 luglio 1972 – novembre 1975). Courtesy archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

lv.30 lv.73 - LUMINO VISCONTI.... & POCHINO DA SCONTI....
STRAPPATO e RINCOLLATO il poster invito dell'Attico per la mostra di SOL LEWITT - ne escono fuori altre possibilità grafico lessicali nonché concettimmaginifere - TRASCRIVO:
SOL (Nota musicale + sole)
WALL WINGS (le ali del muro scaturite dalla fusione-sovrapposizione del WALL-DRAWINGS)
DRAWIND (da DRAWING sovrapposto a AND)
(con un vago significato di: disegnato o disegnando nel vento oppure disegno nel vento o vento del disegno)

* Il presente contributo è tratto dalla mia tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte discussa presso l'Università degli Studi Roma Tre: *La scrittura privata e pubblica di Claudio Cintoli*, relatrice professoressa Lara Conte, correlatore professore Stefano Chiodi, a.a. 2018/2019.

¹ S. Battiato, *Claudio Cintoli. La nascita dell'uomo nuovo 1958-1978*, Gangemi, Roma 2017, p. 199.

² La stesura dei diari (i primi sette risalenti al periodo newyorkese, i restanti sei compilati in Italia) segue un andamento cronologico scandito dalla data di apertura, indicata generalmente sulla seconda di copertina, e da quella di chiusura riportata, il più delle volte, su una delle pagine finali: *Diario I* (settembre 1965 – 20 dicembre 1966); *Diario II* (3 giugno 1966 – 27 giugno 1966); *Diario III* (13 agosto 1966 – aprile 1967); *Diario IV* (22 dicembre 1966 – 20 aprile 1967); *Diario V* (23 dicembre 1966-1967); *Diario VI* (2 ottobre 1967 – settembre 1972); *Diario VII* (2 ottobre 1967 – marzo 1968); *Diario VIII*, *Il Micromegalomane* (ottobre 1968-1974), Artestudio, Macerata 1971; *Diario IX* (gennaio 1969 – 16 febbraio 1977); *Diario X* (14 luglio 1970 – 22 febbraio 1973); *Diario XI* (21 luglio 1972 – novembre 1975); *Diario XII* (settembre 1975 – novembre 1975), Galleria Schema, Firenze 1975; *Diario XIII* (16 giugno 1977-1977).

Ma a impedire una lettura totalmente lineare di questi taccuini sono le integrazioni effettuate dall'artista a distanza di alcuni anni, usufruendo delle pagine lasciate in bianco durante una prima stesura.

Entrando nel dettaglio dei contenuti, i diari raccolgono un materiale decisamente copioso e variegato: progetti di opere, schizzi, collage, citazioni, racconti, riflessioni, filastrocche e recensioni.

I diari costituiscono anche una particolarissima testimonianza delle sperimentazioni linguistiche condotte dall'artista mediante l'impiego di figure retoriche (allitterazione, assonanza, isterologia, ossimoro, paronimia, paronomasia, accumulazione etc.), scomposizioni e ricomposizioni verbali, sequenze paroliberiche e parole private del loro originale valore semantico, riallacciandosi a un tipo di poesia avanguardista, che nei primi decenni del Novecento ha scardinato le consuete norme della scrittura, e alle più recenti esperienze dei poeti neoavanguardisti e dei loro precursori.

Le manipolazioni linguistiche messe in atto da Cintoli sono accompagnate poi da una buona dose di *humor*, elemento per lui indispensabile e alla base dei numerosi giochi verbali con cui riesce a ottenere la fisicizzazione delle parole e la materializzazione di determinati concetti.

I diari originali, tutti inediti a eccezione dell'ottavo e del dodicesimo, sono stati donati il 16 aprile 2019 dagli eredi di Claudio Cintoli

agli archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (dove tutt'ora sono conservati, nella sezione Fondi Storici) presso cui mi è stato possibile consultarli grazie alla gentile concessione della direttrice, Claudia Palma.

Una fonte rilevante per lo studio dei diari è rappresentata anche dalla monografia di Simone Battiato, *Claudio Cintoli. La nascita dell'uomo nuovo 1958-1978*, edita da Gangemi nel 2017, che restituisce una dettagliata ricognizione dell'intera vicenda artistica di Cintoli. In un apposito capitolo (pp. 199-230), lo studioso ha raccolto e analizzato l'importante materiale documentario costituito dai tredici diari dell'artista di cui ha potuto visionare i fac-simile (gli originali erano ancora divisi fra gli eredi), fatta eccezione per l'ottavo diario da lui consultato nella versione originale.

³ C. Cintoli, *Diario III*, 13 agosto 1966 – aprile 1967, GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA, FONDI STORICI, CLAUDIO CINTOLI - I DIARI.

⁴ *Timehenge*, in «Newsweek», 22 marzo 1965.

⁵ In una lettera inviata a Riccardo Tortora, Cintoli esprime l'intenzione di scrivere riguardo all'opera di Len Lye che considera «immeritabilmente poco conosciuta in Europa». Cfr. C. Cintoli, *Lettera a Riccardo Tortora*, n. 2, New York 24 maggio 1966, pubblicata in Battiato, *Claudio Cintoli cit.*, p. 184.

⁶ *Ibi*, p. 70.

⁷ C. Cintoli, *Robert Whitman o delle performing arts*, in «Cinema-documentario», 2, luglio-settembre 1966.

⁸ G. Celant, A. Costantini, *Roma-New York: 1948-1964*, Charta, Milano 1993, p. 166.

⁹ C. Cintoli, *Lettera alla famiglia*, n. 16, New York 27 febbraio 1967, pubblicata in Battiato, *Claudio Cintoli cit.*, p. 179.

¹⁰ L. Conte, *Forme di spazio*, in A. Pasotti, F. Padovani, L. Conte, a cura di, *Paolo Icaro. 1967-1977*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria P420, gennaio 2012), P420 Arte Contemporanea, Bologna 2012, p. 5.

¹¹ C. Cintoli, *Vaniloquio tra le sbarre*, in «Flash Art», 7, 15 marzo – 15 aprile 1968.

¹² «[...] has subtlety of color, largeness of form, a general suggestion of substance, generosity, is calm and reassuring-qualities that take it beyond pure utility. It continues to nourish us time and time again. We can't see it in a second, we continue to read it. There is something absurd in the fact that you can go back to a cube in the same way»; «I'm not aware of how light and shadow falls on my pieces. I'm just aware of basic form. I'm interested in the thing, not in the effects-pyramids are only geometry, not an effect»; «We think in two dimensions. Horizontally and vertically. And ample it that is very hard to remember. For that reason I make models. Drawing would be impossible». Cfr. S. Wagstaff Jr., *Talking with Tony Smith: 'I view art as*

something vast', in «Artforum», vol. V, 4, dicembre 1966, pp. 14-19, trascritto in C. Cintoli, *Diario I*, 22 dicembre 1966 – 20 aprile 1967, GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA, FONDI STORICI, CLAUDIO CINTOLI - I DIARI.

¹³ C. Cintoli, *La geometria di Tony Smith*, in «Qui arte contemporanea», 4, novembre 1967, p. 27.

¹⁴ C. Cintoli, *Diario VII*, 2 ottobre 1967 – marzo 1968, GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA, FONDI STORICI, CLAUDIO CINTOLI - I DIARI.

¹⁵ L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti: 1966-1970*, Electa, Milano 2010, p. 9.

¹⁶ R. Morris, *Anti form*, in «Artforum», vol. VI, 8, aprile 1968, pp. 33-35.

¹⁷ Conte, *Materia, corpo, azione* cit., p. 124.

¹⁸ Robert Pincus-Witten impiega per la prima volta la definizione di Postminimalismo nell'articolo *Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime*, in «Artforum», vol. X, 3, novembre 1971, pp. 32-44.

¹⁹ Conte, *Materia, corpo, azione* cit., pp. 10-11.

²⁰ Battiato, *Claudio Cintoli* cit., p. 206.

²¹ L'operazione condotta da Cintoli sulle pagine in questione presenta alcune analogie con la realizzazione dei cosiddetti 'libri oggetto', di cui l'artista fornisce informazioni dettagliate in un appunto del IX diario (gennaio 1969 – 16 febbraio 1977) dedicato agli esercizi che intende assegnare ai suoi studenti del Liceo Artistico di Latina (dove è docente di figura disegnata dal 1969 al 1977).

²² S. LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in «Artforum», vol. V, 10, giugno 1967, pp. 79-83.

²³ Conte, *Materia, corpo, azione* cit., p. 114.

²⁴ H. Flynt, *Essay: Concept Art* (1961), in *An Anthology*, La Monte Young, New York 1963 [I ed.].

²⁵ F. Fried, *Art and Objecthood*, in «Artforum», vol. V, 10, giugno 1967, pp. 12-23.

²⁶ R. Morris, *Notes on Sculpture. Part 3: Notes and Nonsequiturs*, in «Artforum», vol. V, 10, giugno 1967, pp. 24-29.

²⁷ R. Smithson, *Towards the Development of an Air Terminal Site*, in «Artforum», 10, vol. V, giugno 1967, pp. 36-40, ripubblicato in Id., *Robert Smithson: the collected writings*, Jack D. Flam, a cura di, University of California, Berkeley 1996, pp. 52-60.

²⁸ R. Smithson, *A Museum of Language in the Vicinity of Art*, in «Art International», 3, marzo 1968, pp. 21-27, ripubblicato in *ibi*, pp. 78-94.

²⁹ Smithson, *Towards the Development of an Air Terminal Site* cit., p. 59, tradotto e trascritto da Claudio Cintoli nel *Diario VII* cit.

³⁰ Tra gli studi che, nel corso degli anni, hanno permesso di indagare gli aspetti relativi agli scambi transatlantici è opportuno citare: G. Celant, *Precronistoria. 1966-49: Minimal Art, Pittura Sistemica, Arte Povera, Land Art, Conceptual Art, Body Art, Arte Ambientale e Nuovi Media*, Centro Di, Firenze 1976; Conte, *Materia, corpo, azione* cit.; G. Guercio, A. Mattiolo, a cura di, *Il confine evanescente: arte ita-*

liana 1960-2010, MAXXI-Electa, Roma-Milano 2010; L. Conte, M. Dantini, a cura di, *Arte italiana postbellica*, in «Predella», 11, 2015.

³¹ Numerosi sono gli articoli elaborati da Cintoli per la rivista: *Snelson: tensione e comprensione*, in «Cartabianca», 1, marzo 1968; *La luce compatta di Marden*, in «Cartabianca», 1, marzo 1968; *Un atteggiamento 'riduttivo': Sol LeWitt e Ralph Humphrey*, in «Cartabianca», 2, maggio 1968; *Per Simone Forti Whitman: le radici della gravità*, in «Cartabianca», 3, novembre 1968; *René Magritte*, in «Cartabianca», 4, gennaio 1969; *Maurizio Mochetti: 10 progetti. Galleria La Salita. Roma (Postulati non dimostrati)*, in «Cartabianca», 4, gennaio 1969; *Il tempo del vento (Mattiacci)*, in «Cartabianca», 4, gennaio 1969; *Se sono cavalli sono Kounellis*, in «Cartabianca», 5, maggio 1969; *Il tempo del vento (continuazione)*, in «Cartabianca», 5, maggio 1969.

³² F. Sargentini in *conversazione con L. Conte*, Roma, 26 maggio 2005, in Conte, *Materia, corpo, azione* cit., p. 237.

³³ L'evento è recensito da Cintoli nell'articolo *Per Simone Forti Whitman: le radici della gravità* cit.

³⁴ R. Siligato, *Intervista a Fabio Sargentini*, in R. Siligato, a cura di, *Roma anni '60 al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990 – 15 febbraio 1991), Edizioni Carte segrete, Roma 1990, pp. 373-374.

³⁵ C. Cintoli, *Diario VIII, Il Micromegalomane*, ottobre 1968 – 1974, Artestudio, Macerata 1971, GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA, FONDI STORICI, CLAUDIO CINTOLI - I DIARI, p. 144.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ La citazione prosegue con espressioni provocatorie rivolte, in particolare, agli accademici che hanno reagito con sdegno al coinvolgimento nell'opera del ragazzo affetto dalla sindrome di down (motivo del clamore) e al morboso interessamento che la stragrande maggioranza del pubblico, identificato negli spettatori delle popolarissime trasmissioni televisive degli anni Settanta *Canzonissima* e *Rischiatutto*, nutre nei confronti di scandali abilmente divulgati dai mass-media: «È indubbio che DE MONGOLINICIS è un caso internazionale. Il primo giovane che nella storia della BIANALE sia riuscito a provocare tale pandemonio. I canali di divulgazione-notizie sono ghiotti di scandali. Il pubblico Rischiattutovoro e Canzonissimofilo vuole gli scandali. Chi s'interessa dell'arte? E perché dovrebbe se gli stessi mostri sacri MANZUTIN e G. OTTUSO intervengono sdegnati e saccenti come dei parolistici grillimoraleggianti che riprovano pubblicamente questa burla MONGOLITICA di GINOCCHIO... Dunque una volta stabilita la richiesta del pubblico e che cosa sia ancora in grado di épater le bourgeois (visto che in prima linea ci stanno gli stessi accademici) perché non insistere nella strada della beffa e della dissacrazione?». Cfr. C. Cintoli, *Diario X*, 14 luglio 1970 – 22 febbraio

io 1973, GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA, FONDI STORICI, CLAUDIO CINTOLI - I DIARI, appunto dell'11 giugno 1972.

³⁸ Battiato, *Claudio Cintoli* cit., p. 199.

³⁹ Cintoli, *Diario X* cit., appunto del 17 luglio 1972.

⁴⁰ La mostra, ricordata da Cintoli con il nome *Arte e alchimia* e più comunemente conosciuta come *Fine dell'alchimia*, ha in realtà un altro titolo: *Maurizio Calvesi: Contributo alla crisi. Gino De Dominicis: Pericoloso morire. Jannis Kounellis: Motivo africano. Vettor Pisani: Io non amo la natura*. Il titolo reca tutte le opere esposte alla mostra includendo anche il testo di Calvesi, il cui intervento risulta, quindi, tutt'altro che marginale. A *Contributo alla crisi*, che costituisce l'oggetto esposto, si affianca un altro testo, *Fine dell'alchimia*, sempre scritto da Calvesi e letto durante la rassegna.

⁴¹ R. Barilli, *Una galleria inimitabile*, in L.M. Barbero, F. Pola, a cura di, *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO, 26 ottobre 2010 – 6 febbraio 2011), MACRO-Electa, Roma-Milano 2010, p. 70.

⁴² Cintoli, *Diario X* cit., appunto del 30 dicembre 1970.

⁴³ *Ibi*, appunto del 5 agosto 1970.

⁴⁴ «Pisani con il suo eroe da camera continua ad esorcizzarsi, automatizzarsi con i mezzi di una cocotte piccolo borghese. Officiante nel rito del divo trito. Ritualità pretenziosa, formale ed esteriore. Onanismo e sadomasochismo da boudoir. Un notturno dall'Italia (visto che si pittava anche un tricolore) intingolato nella prosopopea di una finta crudeltà da salotto.» Cfr. *ibi*, appunto del 15 dicembre 1972.

⁴⁵ G. Lonardi, in A. Bonito Oliva, a cura di, *Vitalità del negativo nell'arte italiana, 1960/70*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1970 – gennaio 1971), Centro Di, Firenze 1970.

⁴⁶ Cintoli, *Diario X* cit., appunto del 23 settembre 1970.

⁴⁷ E. Mattiacci intervistato da F. Cattoi a Pesaro in due sessioni: 5-6 febbraio 2011 e 15 marzo 2011, in G. Celant, *Eliseo Mattiacci*, Skira, Milano 2013, p. 124.

⁴⁸ E. Mattiacci, *Giochiamo agli indiani. Un artista del comportamento riscopre il mito infantile dei pellirosse*, intervista di U. Allemandi, in «Bolaffi Arte», 56, gennaio-febbraio 1976, p. 51, ripubblicato in *ibi*, p. 119.

⁴⁹ Cintoli, *Diario X* cit., appunto del 4 dicembre 1971.

⁵⁰ F. Pola, *Spazi e azioni di una creatività veloce*, in *Macroradici del contemporaneo* cit., p. 127.

⁵¹ *Ibi*, p. 125.

⁵² F. Sargentini intervistato da F. Pola, in *ibi*, p. 201.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ F. Sargentini, a cura di, *L'Attico: anni lunari: 25 novembre 1957 – 25 novembre 2007*, catalogo delle mostre (Roma, L'Attico, 25 novembre 2007 – 20 gennaio 2008; Matera, MUSMA - Museo della scultura contemporanea, 27 gennaio-22 marzo 2008), Edizioni della Cometa, Roma 2007, p. 168.

⁵⁵ Cintoli, *Diario X* cit., appunto del 12 giugno 1972.

⁵⁶ F. Sargentini intervistato da F. Pola, Roma 21 luglio 2010, in *Macroradici del contemporaneo* cit., p. 203.

⁵⁷ R. Siligato, *Intervista a Fabio Sargentini* cit., pp. 371-372.

⁵⁸ C. Cintoli, *Divag-azioni patacritiche per Klaus Rinke*, in «Nac», 3, marzo 1972, pp. 13-14.

⁵⁹ Pola, *Spazi e azioni di una creatività veloce* cit., p. 125.

⁶⁰ Cintoli, *Diario X* cit., appunto del 17 gennaio 1972.

⁶¹ *Ibi*, appunto del 19 gennaio 1972.

⁶² *Ibi*, appunto del 21 gennaio 1972.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibi*, appunto del 31 gennaio 1972.

⁶⁵ Fabiosargentini.it <https://fabiosargentini.it/joseph_beuys.html> (consultato il 20/08/2020)

⁶⁶ Cintoli, *Diario X* cit., appunto del 30 ottobre 1972.

⁶⁷ *L'Attico: anni lunari: 25 novembre 1957 – 25 novembre 2007* cit., p. 81.

⁶⁸ F. Sargentini intervistato da F. Pola cit., p. 203.

⁶⁹ C. Cintoli, *Diario XI*, 21 luglio 1972 – novembre 1975, GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA, FONDI STORICI, CLAUDIO CINTOLI - I DIARI, appunto del 30 luglio 1973, p. 15.

Summary

In September 1965, about a month before his arrival in New York, Claudio Cintoli starts writing the first of a series of thirteen personal journals to which he will dedicate himself throughout his entire artistic career until 1977 (the year previous to his death).

Cintoli's journals follow a chronological order, marked by the starting date which was usually written on the second cover, and by the closing date which was generally recorded on one of the last pages. The first seven journals date back to the artist's stay in the United States, while the remaining six journals were written in Italy.

While devoting his time to journal writing, Cintoli manages to carry on with his artistic production. Nevertheless, towards the end of his american sojourn, his numerous sketches and notes, bound to the realization of kinetic sculptures, will compensate for his failure to give actual life to his projects.

These sketchbooks are also valuable testimonies of the artist's linguistic experimentations, of his extravagant association of ideas, of his profound reflections on the surrounding artistic context and of the witty critical attitude which guided him in the redaction of many different articles. In his journals, one can find several excerpts of these articles which were published by the most important Italian magazines of the avant-garde.

The recent acquisition of Cintoli's journals by the archives of Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea of Rome (16th April 2019) has enabled to shed some light on one of the most polyhedric Italian artists of the 60s and 70s. Moreover, it has finally been possible to investigate the artist's point of view in relation to the ever-changing international artistic landscape of that period.

Through a reading of the artist's journals, this paper aims to retrace two crucial phases for Cintoli's artistic and critical activity, which coincide with the artist's stay in New York and Rome. These journals have proved to be valuable records and have provided the opportunity to further explore content-related and formal aspects of the artist's prolific writing activity.

Sguardi paralleli sull'Arte Irregolare: dalla critica d'arte all'arte dei 'pazzi' al MAET*

Gianluigi Mangiapane e Beatrice Zanelli

Premessa

Il patrimonio dell'Art Brut, Outsider Art, Arte Irregolare in Italia resta tutt'ora un soggetto poco indagato da parte degli studi di storia dell'arte. Ci sembra utile precisare che le vicende dell'Arte Irregolare non sono scindibili né dalla storia e dall'evoluzione della psichiatria, né dalla storia dell'arte contemporanea considerata *mainstream*,¹ ma questo non esime dall'osservare che si possano circoscrivere due linee di pensiero e di ricerca all'interno dei due ambiti disciplinari, psichiatrico e storico artistico, ben definiti.

Tenteremo quindi, attraverso un *excursus* cronologico, di approfondire in quest'ultimo ambito la fortuna critica dell'Arte Irregolare in Italia dalla fine del XIX secolo a oggi, partendo dal presupposto che «non è possibile fare una storia dell'Outsider Art in quanto tale: la sua storia coincide interamente con la storia della sua ricezione, ovvero del nostro sguardo».²

Sorvolando quindi sulle prime ricerche di fine XIX secolo in ambito psichiatrico condotte da Cesare Lombroso nella scia della scienza positivista, studi che saranno alla base della nascita della collezione del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino (d'ora in poi MAET), trattate ampiamente nella seconda parte di quest'articolo, e spostandoci ai primi anni del XX secolo, risulta evidente l'assenza, in ambito italiano, di un'attenzione da parte della critica d'arte per «L'Art chez les fous».³

Sulla fortuna critica dell'Arte Irregolare in Italia: una storia ancora da scrivere

In ambito europeo, oltre all'interesse di Aby Warburg per le 'formule grafiche primitive' – repertorio di immagini che offrivano un ricettacolo esemplare alle *Pathosformeln* e *Nachleben*,⁴ senza dimenticare la sua esperienza personale alla clinica psichiatrica di Bellevue –, risulta utile menzionare le incursioni di alcuni artisti che nei primi anni del Novecento hanno portato alla luce opere riconducibili all'arte dei folli', provando a immaginare che alcuni riflessi di ciò che accadeva a livello internazionale venissero intesi anche in ambito nazionale.

Nel 1912 Wassily Kandinsky e Franz Marc pubblicano l'Almanacco *Der Blaue Reiter*, dove alle opere dei grandi artisti vengono affiancati disegni infantili e di malati mentali, oltre alla pittura popolare e alla documentazione fotografica di diverso materiale etnografico. Stessa pratica verrà adottata nel 1919 da Max Ernst quando curerà la mostra collettiva *Gruppe D* a Colonia, alla quale seguirà l'attenzione da parte dei surrealisti e nello specifico il coinvolgimento di André Breton, che non esiterà ad appropriarsi di alcune opere 'outsider' per la sua installazione *Le mur* iniziata nel 1922. Senza dubbio la prontezza di Breton nell'individuare artisti rimasti sepolti a causa del pregiudizio culturale corrisponde a quel «carattere espansivo del Surrealismo che dilagando tende a incorporare le novità, il pittoresco, la varietà, l'evento inatteso e sorprendente, la provocazione, la rivoluzione».⁵

Il 1922 è anche l'anno della pubblicazione dell'opera di Hans Prinzhorn *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie*

der Gestaltung (tradotta in italiano solo nel 1991).⁶ La doppia competenza di storico dell'arte e psichiatra consentirà a Prinzhorn di mettere in relazione alcuni concetti chiave tratti dalle due discipline: immagine, figurazione-*gestaltung*, espressione, marginalità. Come Warburg, Prinzhorn sposterà l'interesse dall'arte all'immagine, anticipando in qualche modo l'antropologia dell'immagine', allontanandosi dal giudizio estetico e ponendo l'accento sul processo creativo, inaugurando «una sorta di 'contro-storia' dell'arte che, ampliando il campo delle possibilità espressive, riporta alla luce i dettagli inquietanti, i sintomi incomprensibili, e i 'resti' tralasciati dalla storia».⁷

In quegli anni in Italia non vi è ancora traccia in ambito di critica d'arte di tali letture, neanche quando la ricezione dell'*Arte dei malati mentali* prende due strade opposte: quella della consacrazione, nel 1936, che suggella la sua fortuna critica in ambito statunitense grazie all'allestimento di *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, al MOMA di New York,⁸ e la sua condanna, solo un anno dopo, nella mostra europea itinerante *Entartete Kunst* curata dalla Propaganda nazista.

La situazione non muta neanche quando, tra il 1945 e il 1948, Jean Dubuffet conia il termine Art Brut per definire quella 'corrente' artistica propria degli 'indenni da cultura', e fonda la *Compagnie de l'Art Brut* assieme a buona parte degli stessi artisti surrealisti già incontrati in precedenza, andando a contribuire in maniera sostanziale all'estetizzazione di queste immagini e permettendo la loro precoce musealizzazione.⁹ Indubbiamente è a Dubuffet che si deve una lettura di queste opere depurata da ogni suggestione romantica e spiritualeggiante, e l'invenzione di un 'genere' ben definito, legato all'originalità della forma e all'isolamento culturale dell'autore.¹⁰

Possiamo immaginare che non sia un caso che lo psichiatra veronese Vittorino Andreoli nel 1962 decida di portare all'attenzione di Dubuffet – che in quel momento stava raccogliendo l'immensa *Collection de l'art brut* che donerà nel 1976 alla città di Losanna – la produzione artistica di Carlo Zinelli, ricoverato all'Ospedale psichiatrico San Giacomo di Tomba di Verona, che diverrà a seguito di questa incursione uno degli autori italiani *brut* più riconosciuti in ambito internazionale.¹¹

Ed è proprio cercando di rintracciare esperimenti nei contesti manicomiali e in alcune figure cardine in ambito artistico che, a mio avviso, è possibile delineare la fortuna critica dell'Art Brut in Italia nei due decenni successivi. Indubbiamente le tendenze dell'arte contemporanea italiana portano in quegli anni gli artisti *mainstream* a sconfinare negli spazi non deputati all'arte, come quello dell'emarginazione sociale, e a lasciarsi influenzare dalle teorie che saranno alla base della riforma della disciplina psichiatrica portata avanti da Franco Basaglia e da altri medici al fine di chiudere gli ospedali psichiatrici, con la possibilità di potersi rapportare al 'folle' non solo come a un malato, ma come a un essere umano al pari degli altri.¹² Così, se da una parte cresce l'emancipazione sociale di coloro che venivano definiti folli, dall'altra germoglia la possibilità di recepire le loro opere, in quanto opere d'arte *tout court*.

Sarà Harald Szeemann, figura emblematica del Novecento, a teorizzare e definire una nuova lettura critica in questo ambito, anticipandone le premesse nel 1963 con la curatela della mostra *Bildnerei der Geistkranken, Art Brut, Insania Pingens* presso la Kunsthalle di Berna e confermandole nel 1972 con Documenta 5 a Kassel dedicata a *Questioning Reality – Image Worlds Today* (Indagine sulla realtà. Mondi visuali oggi). Se a Berna il curatore espone artisti esclusivamente operanti nei manicomi per sottolineare l'inefficacia di un 'giudizio speciale' nei loro confronti in quanto pazienti psichiatrici – perché allo stesso modo degli artisti regolari pensano alla loro arte in modo totale – a Kassel, Szeemann decide di rompere con le categorie artistiche presentando, nella sezione delle *Mitologie Individuali*, visioni e mondi personali di artisti, indipendentemente dalla loro appartenenza al contesto sociale. «L'arte non può più essere considerata come separata dalla realtà, in quanto la sua

definizione dipende dal consenso sociale nei suoi confronti, che si caratterizza come un processo in continua evoluzione».¹³

Indubbiamente Szeemann rappresenta una voce illuminata fuori dal coro, perché nel panorama internazionale la fortuna critica dell'Arte Irregolare prosegue ignorando la sua lettura e mantenendo il 'genere' *brut* ben lontano dal sistema *mainstream*. Sempre nel 1972 sarà Roger Cardinal a coniare la nuova definizione internazionale, considerata dalla critica più flessibile, Outsider Art, rimarcante la dialettica dentro/fuori, che negli anni a seguire consentirà «la crescita di un vero e proprio sistema dell'arte parallelo con i suoi musei, le sue gallerie, i suoi collezionisti, le sue riviste, le sue fiere e le sue aste».¹⁴

E mentre in Europa nascono i primi musei dedicati, in Italia la legge 180 del 1978 ratifica la chiusura degli ospedali psichiatrici e a pochi mesi di distanza su «Rivista di Estetica» esce un interessante articolo del sociologo e storico dell'arte Alfredo De Paz intitolato *Arte, follia e creatività marginale*, nel quale l'autore, sintetizzando il binomio critica d'arte e critica della follia, tenta di fare il punto sulle definizioni. De Paz rimarca come sia importante sbarazzarsi dell'abusato termine 'arte psicopatologica o arte dei malati mentali' e conclude con una digressione a partire da una riflessione di Michel Thévoz sulla considerazione in ambito sociale di alcune capacità intellettive considerate fondamentali (come la parola o la scrittura) e altre meno (come la capacità artistica), frutto di un sistema convenzionale di comunicazione ancora in essere.¹⁵

L'articolo, seppur rappresentativo nella storia della critica dell'Arte Irregolare in Italia, non ha alcun seguito e per più di un decennio tutto tace.

Nel 1993, la storica dell'arte Bianca Tosatti¹⁶ porterà nuovamente all'attenzione dei molti la questione dell'Arte Irregolare, inaugurando a Milano la mostra *Lanormalità nell'arte*, riappropriandosi del metodo comparativo – già utilizzato a inizio Novecento – quale chiave di lettura per un confronto visivo tra artisti regolari e irregolari, dove l'accostamento non voleva più far notare la distanza tra i due paradigmi ma, al contrario, la vicinanza. A questo primo risultato seguirà nel 1998 a Genova una delle mostre emblematiche nella storia dell'arte italiana, *Figure dell'anima*, con la quale Tosatti darà forma alla nuova definizione di 'Arte Irregolare':

ovvero l'arte che vive al di fuori delle regole del sistema vigente in un determinato momento storico, qualsiasi esse siano [...] rappresentata da opere che vivono indipendenti e smarrite in un territorio di frontiera, sul transitorio confine tra la normalità e l'anormalità, che siano prodotte da uomini riconosciuti come artisti o da bizzarre figure dell'anima; oltre la ragione delle società contemporanee, come espressione della libera attività di ogni uomo.¹⁷

La mostra sarà inoltre l'occasione per riportare e far conoscere in Italia le esperienze internazionali susseguitesi dagli anni Venti agli anni Novanta rispettivamente dedicate all'Art Brut, all'Outsider Art sino ad arrivare a un affondo nella contemporaneità portando alla luce artisti italiani afferenti a centri atelieristici considerabili storici, nati con la chiusura degli ospedali psichiatrici, come La Tinaia, Adriano e Michele, l'atelier genovese di Costa, o ancora la progettualità di Wurmkoos.

La mostra che seguirà a Milano nel 2000,¹⁸ curata da Tosatti e dallo psichiatra Giorgio Bedoni, si concentrerà sul rapporto controverso dei due ambiti disciplinari arte e psichiatria,¹⁹ che a distanza di pochi anni si separeranno definitivamente: Bedoni procederà nell'indagine delle contingenze tra la malattia e l'espressione artistica approfondita con la mostra *Visionari. Arte sogni follia in Europa* (2004),²⁰ mentre Tosatti avanzerà nella proposta di nuove letture critiche al fine di sviluppare una cartografia dell'Arte Irregolare, mediante altre due mostre paradigmatiche, *Outsider art in Italia. Arte irrego-*

lare nei luoghi della cultura e *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare* inaugurate nel 2003 e nel 2006.²¹

Nel 2008 il sociologo Alessandro Dal Lago e l'artista Serena Giordano tentano un affondo critico pubblicando *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*. Gli autori mettono in discussione la questione dell'intenzione nel processo creativo – sino ad allora alla base della definizione degli artisti 'outsider', ritenuti inconsapevoli – ed evidenziano quanto la definizione 'outsider' risulti totalmente circolare e tautologica, comprendente una larga fetta di opere inclassificabili altrimenti, comunque spesso subordinate a una cornice socialmente dominante e indiscussa.²²

Parallelamente a questo avanzamento negli studi, nasce a Palermo l'Osservatorio Outsider Art²³ coordinato da Eva di Stefano, che andrà a costituire un insostituibile punto di riferimento per gli studi sull'Arte Irregolare italiana e internazionale. Se da una parte la critica d'arte tenta di evidenziare quanto le definizioni non siano inclusive, ma categorizzanti e fuorvianti, dall'altra lo stesso lessico è utile al fine di salvaguardare opere a rischio di dispersione. «L'arte irregolare resta infatti una fonte importante di energia alternativa che va preservata e protetta in quanto tale. Confini sì, dunque, ma permeabili, mobili, mai definitivi. Confini come linee di contatto e non di separazione».²⁴

Nuovamente nel 2009 la ricerca si distanzia e mentre Vittorio Sgarbi inaugura la mostra *Arte, Genio e Follia* a Siena,²⁵ nella quale propone una lettura ancorata alla scuola positivista italiana di forte matrice lombrosiana, con paragoni fra primitivi, selvaggi e pazzi – fuorviante per il grande pubblico –, lo storico dell'arte Gabriele Mina condensa in *Costruttori di Babele* il fine risultato di una ricerca a tappeto sul territorio nazionale volta alla salvaguardia di opere uniche. Partendo da una riflessione su un capitolo della mostra *Oltre la ragione* e dalla ricca bibliografia statunitense,²⁶ l'autore aveva intrapreso, qualche anno prima, la sua peregrinazione in giro per l'Italia al fine di un censimento delle imprese realizzate dai 'muratori dell'immaginario', gli artisti autodidatti, spesso isolati, che sentono l'impulso di costruire con materiali di recupero, «un po' architetture, un po' sculture, un po' paesaggio».²⁷ Negli anni seguenti si riscontra un notevole ampliamento di interesse e di bibliografia intorno a queste tematiche. L'Outsider Art nel 2010 sbarca in Italia grazie alla mostra dedicata alla collezione di James Brett, *The museum of everything*,²⁸ mentre l'Arte Irregolare italiana viene presentata nel 2012 alla mostra *Banditi dell'arte* presso le Halle Saint-Pierre di Parigi, a cura di Gustavo Giacosa.²⁹

Dal 2013 al 2015, periodo prospero per la ricezione dell'Arte Irregolare, Bianca Tosatti fonda e dirige il MAI museo a Sospiro (CR), prima esperienza di istituzione musealizzata in Italia, che a causa di contingenze economiche non durerà a lungo,³⁰ e nel medesimo anno inaugura *Il Palazzo Enciclopedico* nell'ambito della 55ª Biennale di Venezia, curata da Massimiliano Gioni, che avrà il merito di proporre al grande pubblico dell'arte contemporanea «un'indagine sul dominio dell'immaginario e sulle funzioni dell'immaginazione».³¹ *Il Palazzo Enciclopedico* si presenta come una mostra dedicata alla conoscenza e per questo anche al fallimento di non poter conoscere l'esperibile. Ispirandosi ad *Antropologia delle immagini* di Hans Belting,³² il curatore espone opere sfumando le distinzioni tra artisti professionisti e dilettanti, tra 'insider' e 'outsider', allontanando la lettura dell'arte in quanto tautologia del capolavoro in preda alle logiche di mercato, in un'operazione che lui stesso definisce di 'de-sublimazione' verso un'ecologia dello sguardo, ma anche verso un enciclopedismo medievale in cui magia, miti, tradizioni e credenze contavano quanto l'osservazione diretta della realtà. Nonostante l'importanza di questa manifestazione è sintomatico notare che, a conclusione della stessa, i due mondi 'insider' e 'outsider', dai confini sfumati, non abbiano tardato a riprendere il proprio posto 'ben definito' nel sistema dell'arte.³³

Gli anni seguenti vedono nascere a Torino, intorno all'artista Tea Taramino, un nuovo epicentro per la ricerca sull'Arte Irregolare,³⁴ accompagnato dal rinnovato interesse del MAET per una nuova lettura del proprio patrimonio storico artistico.³⁵

Con il 2015 viene alla luce un'altra pietra miliare nella critica d'arte 'irregolare' e non solo: il filosofo Mario Perniola pubblica *L'arte espansa*³⁶ dove, oltre a ripercorrere la storia della ricezione dell'Outsider Art, sottolinea la problematica della destabilizzazione del mondo dell'arte 'in' e 'outsider', definendo il crollo di ogni frontiera quale strada maestra verso l'omologazione e in direzione di un concetto di arte democratica (in cui tutti lo possono fare).

Nello stesso anno Tosatti è impegnata all'Università di Bologna, insieme a Stefano Ferrari³⁷ nell'ambito della pubblicazione *Inquietudini delle intelligenze* (2015). Nello stimolante saggio introduttivo³⁸ ripercorre nuovamente la storia degli studi italiani dedicati all'Arte Irregolare, accennando al travisato accostamento con la linea di indagine dedicata all'Arte Naïf, dove traspare l'utopia populista da parte di Cesare Zavattini e dei suoi seguaci,³⁹ e facendo invece un affondo sulle realtà coinvolte in questa storia, ancora poco indagate: dagli istituti psichiatrici italiani,⁴⁰ alle prime esperienze sperimentali post Basaglia, sino ai centri atelieristici e ad alcune pratiche di scultura sociale da parte di alcuni artisti 'agenti' di arte relazionale.

Nel 2016, mentre a Cles (TN) Daniela Rosi cura *Irregolari. Sguardi laterali nell'arte italiana da Antonio Ligabue all'Atelier dell'Errore* dove sottolinea la mancanza di una critica 'brut',⁴¹ a Torino, Taramino affianca al progetto *Mai Visti*,⁴² che si propone la schedatura delle opere di Arte Irregolare presenti in Piemonte, la fondazione del *PARI Polo delle Arti Relazionali e Irregolari* a Palazzo Barolo, grazie al quale, con mostre e pubblicazioni,⁴³ prosegue il lavoro di valorizzazione di questo patrimonio, soffermandosi proprio sul dibattito intorno all'uso delle definizioni; ma questa è una storia in corso a oggi difficilmente delineabile.

Resta invece ancora da indagare la storia sommersa dell'Arte Irregolare in Italia, dove, nonostante il progetto ministeriale *Carte da Legare*,⁴⁴

non ci si è ancora presi a cuore lo studio delle più importanti collezioni psichiatriche che in molti casi, si accumulano dimenticate in deprecabili condizioni di abbandono, dove i 'siti' e i giacimenti dislocati in tutte le regioni potrebbero costruire una nuova inedita mappa di un 'altro' patrimonio culturale – ombra, controcanto e linfa segreta di quello ufficiale.⁴⁵

Sull'arte dei 'pazzi' al MAET

In Italia si deve molto alle ricerche dello psichiatra e antropologo criminale Cesare Lombroso che avvia, fra i primi, nella seconda metà dell'Ottocento, la raccolta e la conservazione di «scritti e stampati di Mattoidi»⁴⁶ che farà confluire nel 1884 nel proprio museo, il Museo di Antropologia criminale dell'Università di Torino (oggi a lui dedicato). Lombroso battezza queste opere come «arte nei pazzi»⁴⁷ in un articolo pubblicato sulla rivista «Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali», in cui illustra alcuni manufatti e ne mette in relazione la realizzazione con la patologia dell'autore: «In alcuni casi non è nemmeno più la fantasia, ma una specie di automatismo, che prende più forza quando tutte le altre attività psichiche vanno scemando, come i bambini che scarabocchiano disegni più degli adulti, per un vero istinto automatico».⁴⁸

Nei primi decenni del Novecento molti ricercatori seguiranno la visione lombrosiana su queste manifestazioni artistiche, denominandole anche come 'arte della follia' o 'arte degli alienati': l'ambiente medico vedrà questi lavori come fondamentali per approfondire la malattia mentale del ricoverato e,

basandosi su di essi, per costruire complesse diagnosi. Nonostante un'attenzione molto diffusa – solo Lombroso ne analizza più di novanta provenienti da diversi ospedali psichiatrici italiani – le opere spesso verranno abbandonate, se non distrutte, alla morte del paziente, in quanto non apprezzate dal punto di vista estetico, ma esclusivamente come strumento di prognosi. Per questo motivo sono poche le collezioni, che risalgono a quel periodo, ad arrivare sino a noi.

Dopo l'avvio di Lombroso, si susseguono diversi contributi scientifici sull'osservazione e sulla descrizione di questi manufatti da parte di psichiatri che operavano presso i manicomi di Reggio Emilia, Macerata, Genova, Perugia, Parma, ecc. Sculture, disegni, dipinti, ma anche componimenti poetici, creati dai cosiddetti 'alienati', attirano l'attenzione della scienza e diventano oggetto di studio. Nel 1883, per esempio, lo psichiatra Giacinto Pacchiotti pubblica la vita e le opere di Lorenzo Pedrone, un artista torinese, formatosi presso l'Accademia Albertina di Belle Arti, che sarà ricoverato presso l'Ospedale psichiatrico di Collegno (Torino) nella seconda metà dell'Ottocento. Pacchiotti propone un'interpretazione patologica della produzione artistica di questo autore, che sarà ripresa da Anselmo Sacerdote (1916) nell'articolo *I lavori di un pittore paranoico*. La biografia di Pedrone è molto interessante perché, dopo aver studiato presso l'Accademia, inizia ad avere un discreto successo finché le conseguenze di una depressione lo portano a essere internato in manicomio. Le opere che realizza dopo la malattia sono per lo più disegni e acquerelli, che Sacerdote definisce «arte macabra patologica»⁴⁹ in quanto ritraggono spesso demoni, streghe e morti. Per esempio, l'opera *Macbeth che sta ascoltando le streghe* viene così descritta: «il contenuto di questo quadro è per un lato meno significativo per il fatto che forse la ispirazione non venne al Pedrone spontaneamente: ma anche qui ci troviamo dinanzi l'immagine di un allucinato in cui tutto rivela la tensione dello spirito nello sforzo di percepire le 'voci' che lo torturano».⁵⁰

L'atto artistico sarebbe quindi espressione di una malattia mentale e i temi rappresentati nelle opere il risultato del peso dell'infermità sulla capacità creativa. Della stessa scuola di pensiero sarà Alberto Zilocchi, psichiatra presso l'Ospedale di Bergamo, che qualche anno prima si interessa alle produzioni della paziente Maddalena Guerini, autrice di disegni a carboncino che rappresentano figure antropomorfe stilizzate con decorazioni zoomorfe e floreali. Zilocchi, nel 1912, nell'articolo *Demenza paranoide con ideografismo interessante* sottolinea l'importanza di questi disegni per la diagnosi medica, privandoli totalmente di qualsiasi valore estetico.

L'approccio di Lombroso è conosciuto anche a livello internazionale: per esempio, lo psichiatra francese Auguste-Armand Marie, fondatore nel 1905 del *Musée de la folie* presso l'Ospedale psichiatrico di Villejuif vicino Parigi, conserva oggetti provenienti dal manicomio con l'intento di dimostrare la capacità creatrice dei ricoverati. Marie ebbe molti contatti con il docente torinese e andò in visita al Museo Lombroso nel 1903, dove fu immortalato in uno storico disegno all'interno del percorso espositivo.⁵¹ Anche il museo parigino ha una sorte comune a molte realtà del tempo e, infatti, dopo la Prima Guerra Mondiale sarà smantellato⁵² e una parte delle collezioni portata alla Clinica psichiatrica di Heidelberg in Germania per arricchire l'esperienza di Hans Prinzhorn.⁵³ Anche lo studioso tedesco conosce gli studi di Lombroso e la sua collezione, tanto che chiederà alle istituzioni torinesi, attraverso una lettera inviata all'Archivio di Psichiatria, di poter ricevere materiale per arricchire la propria documentazione dedicata alla «produzione figurativa degli alienati».⁵⁴ Fra questi si citano gli scritti di medici piuttosto noti ai tempi, non solo Zilocchi e Sacerdote, ma anche Antonio Marro, direttore dei Regi Ospedali Psichiatrici torinesi fra il 1882 e il 1913 e assistente di Lombroso. In quel periodo, seguendo l'esempio paterno, il figlio Giovanni Marro, anch'egli psichiatra presso il Manicomio di Collegno (Torino), si interessa alle



1. Francesco Toris, *Nuovo Mondo* (1900), Torino, MAET. Foto: Paolo Giagheddu.

produzioni dei pazienti, dapprima per scopo scientifico con l'intento di portare ulteriori prove alle teorie sull'alienazione, in un secondo momento per arricchire il MAET, da lui fondato nel 1926. In questo modo mette insieme una collezione di circa duecento manufatti molto diversi fra loro per materiale e per tipo di lavorazione.

All'interno di questa raccolta si trovano ancora oggi accanto a banali oggetti d'uso, quali forchette, coltelli e cucchiari,⁵⁵ opere esteticamente molto interessanti come il *Nuovo Mondo* di Francesco Toris (fig. 1), brigadiere dei Carabinieri ricoverato per schizofrenia a fine Ottocento. Questa scultura, che rappresenta una cosmogonia interamente immaginata e creata dal suo autore modellando le ossa di animali provenienti dalle cucine del manicomio, è stata oggetto di diverse mostre fra le quali ricordiamo *Nouveau Monde* – esposizione interamente dedicata all'opera – presso la *Collection d'Art Brut* di Losanna nel 2004, *Banditi dell'arte* presso la Halle Saint Pierre di Parigi nel 2012 e, infine, *Arte e utopia* presso Palazzo Biraghi di Torino nel 2016, dove il *Nuovo Mondo* ritorna a essere l'unico protagonista.

Giovanni Marro non sarà solo psichiatra, ma si dedicherà a studi di tipo antropologico, seguendo la missione archeologica italiana in Egitto dal 1911 al 1936, e all'insegnamento dell'antropologia per le scienze naturali presso l'Università di Torino fino al 1946. Grazie alla sua attività scientifica metterà

insieme un patrimonio molto eterogeneo, costituito da collezioni osteologiche, antropologiche, etnografiche, archeologiche e di strumenti scientifici, che costituiranno il nucleo centrale del MAET. Qui, come precedentemente ricordato, confluiranno anche i manufatti realizzati dai ricoverati di Collegno, ereditati dal padre o raccolti in prima persona durante i suoi anni di lavoro nei Regi Ospedali Psichiatrici torinesi (1902-1940). Marro è fortemente influenzato dalla cultura scientifica del tempo e, per questo, espone alcune opere di 'arte dei pazzi' nel primo percorso del Museo vicino ai manufatti provenienti dalle valli alpine piemontesi e da disegni realizzati da bambini, con l'intento di offrire il tipico parallelismo e confronto «deviato/selvaggio/bambino».⁵⁶ In quei primi anni il Museo è di chiara ispirazione evoluzionista, ovvero un contenitore in cui conservare collezioni di diversa natura e origine, ma anche un contesto in cui ai reperti viene dato un significato con l'intento di spiegare la diversità umana. In particolare, secondo l'impostazione dell'epoca, la cultura materiale documenta le fasi evolutive dell'essere umano e delle civiltà e l'esposizione, benché l'intento non sia di dimostrare l'inferiorità dell'altro, si fa percorso evolutivo:

il 'primitivo', ovvero l'Uomo del Paleolitico, è rappresentato attraverso i reperti di industria litica, il 'selvaggio' attraverso gli oggetti di 'arte primitiva' provenienti da altri continenti o dalle Alpi e il 'primitivo-bambino' attraverso i disegni o le produzioni artistiche degli 'alienati'.⁵⁷

Questo approccio è evidentemente parte integrante di un'impostazione scientifica che utilizza la lente del primitivismo per definire l'alterità, cercandola sì nelle culture lontane e 'selvagge', ma anche nella società torinese contemporanea quando si manifesta in maniera differente.

Nonostante Marro abbia a disposizione un patrimonio piuttosto consistente e una ricca produzione scientifica, pubblica solo due articoli dove illustra opere e autori della collezione di 'arte degli alienati': il primo è del 1907 e ha come oggetto di analisi l'opera *L'Alfabeto* di Agostino Giovanni Miletto che, negli anni di ricovero, realizza una tavola ingombra di segni grafici: due alfabeti i cui caratteri sono formati da chiodi e bicchieri diversamente disposti e orientati. Questo astratto, ritmico simbolismo suscita l'attenzione dello psichiatra che, tra osservazioni psicologiche e cliniche piuttosto asettiche, rivela l'aspirazione positivista di catalogare la malattia mentale. Da questo testo di Marro, sappiamo che Miletto riteneva che nel suo medico si reincarnasse una vecchia torinese e che lui stesso avesse vissuto oltre duemila anni, nonostante la madre l'avesse ucciso più volte, soffinandogli in faccia e divorandolo. Inoltre, grazie a queste reincarnazioni Miletto sosteneva di aver conosciuto nuove razze di esseri umani teriomorfi, alcuni dei quali suoi stessi figli, di aver piantato alberi secolari che producevano calce e di aver scoperto, come un antico patriarca, la vite. E proprio come un antico patriarca possiede una nuova verità e l'urgenza di comunicarla, scrivendo lettere a re e imperatori e soprattutto attraverso le pagine del suo *Libro della Vita*: quaderni e quaderni che nessuno è degno di vedere se non per poche ore. Infine, Miletto sostiene di essere il creatore del linguaggio scritto: tale convinzione emerge non tanto dal contenuto dei suoi scritti, bensì dalla loro forma ed espressione grafica. Quando la scrittura corrente non bastava più per comunicare le proprie rivelazioni, si sfaldava in due nuovi alfabeti in cui i simboli, raffiguranti chiodi e bicchieri, sostituiscono le lettere del mondo esterno. Secondo Marro, i due alfabeti «hanno assolutamente nulla in comune con i soliti alfabeti convenzionali, come per esempio, il telegrafico o con altri d'origine pur precisamente pazzesca derivanti semplicemente dalla combinazione di segni geometrici elementari».⁵⁸ Queste osservazioni troverebbero riscontro nei disegni simbolici di altri pazienti, pur essendo molto semplici poiché ognuno di essi aveva per base fondamentale un unico segno.



I disegni rudimentali e schematici si fondano sulla ripetizione di pochi tratti: uno breve dai cui estremi si dipartono due segmenti divergenti (il bicchiere) e due tratti perpendicolari di cui uno brevissimo (il chiodo), disposti in maniera da rassomigliare ai caratteri tradizionali o secondo accoppiamenti di significato apparentemente più oscuri ma per l'autore chiarissimi, solitamente motivati da assonanze o similitudini. Secondo la visione positivista di Marro, il percorso di Miletto dalla scrittura all'ideogramma, fino ad arrivare a un alfabeto simbolico, avrebbe riprodotto in piccolo il cammino condotto dall'umanità in diversi secoli giungendo fino agli attuali alfabeti fonetici convenzionali. In ogni caso, tra questi chiodi e bicchieri – la sicurezza di un passato di fabbro e il sollievo del vino – emerge il ritratto di un uomo che ha ostinatamente difeso il proprio diritto alla parola, pur rischiando il paradosso dell'afasia.

Il secondo contributo di Marro è del 1916 dove illustra il già citato *Nuovo Mondo*. Grazie a quest'opera l'antropologo aveva vinto qualche anno prima un concorso durante l'Esposizione internazionale di Torino del 1911, ovvero il Gran Premio Fotografico di 500 Lire. Le foto vincitrici immortalano la complessa composizione costituita da singole ossa scolpite e levigate che si tengono insieme grazie a ingegnosi incastri. I singoli pezzi rappresentano personaggi inventati e stravaganti accanto ad animali che abitano un caotico mondo nuovo plasmato con il materiale organico di scarto che proveniva dalle cucine dell'ospedale psichiatrico (figg. 2-3). Il valore artistico è in questo caso riconosciuto alla scultura di Toris tanto da spingere Marro a partecipare al concorso con un progetto fotografico, ma qualche anno più tardi, nella memoria *Arte primitiva e arte paranoica* del 1916, ricostruisce la vita e la malattia del paziente riaffermando il solo significato medico del manufatto: «Nelle opere di artisti [...] l'alienista può raccogliere ottimi elementi per stabilire non solo l'estensione e l'importanza del perturbamento psichico, ma ben anco la natura precisa del medesimo». ⁵⁹

Negli anni immediatamente successivi alla morte di Marro, avvenuta nel 1952, questa collezione continua a essere esposta in Museo ed è sempre considerata come 'arte dei pazzi'. ⁶⁰ L'opera di Mario Bertola *Il Mondo in rivista*, per esempio, è presentata al pubblico come «curiosità museologica», ⁶¹ sebbene, come ricordato nel paragrafo precedente, fosse già stata coniata l'espressione Art Brut da Jean Dubuffet. *Il Mondo in rivista* è una raccolta di più di cinquecento disegni accompagnati da didascalie e rilegati in un unico

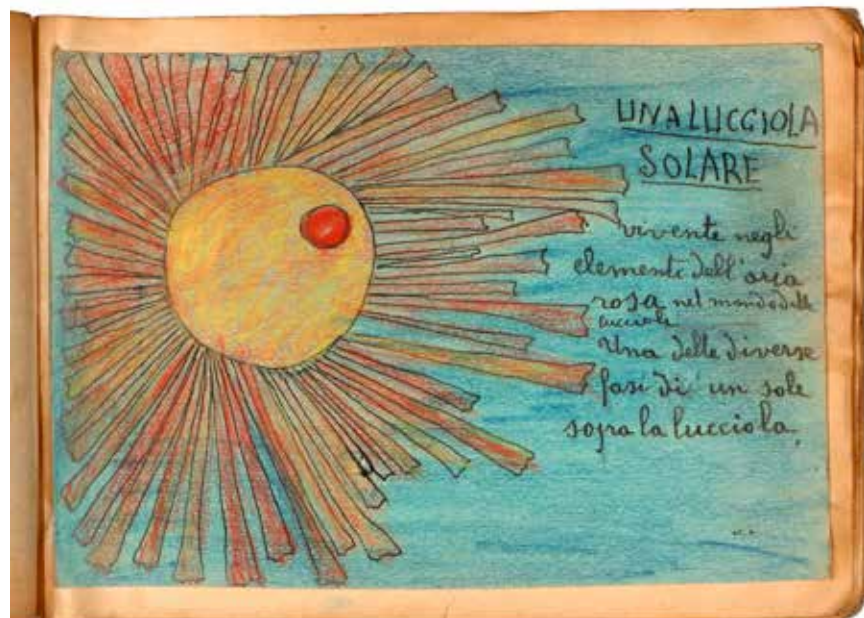
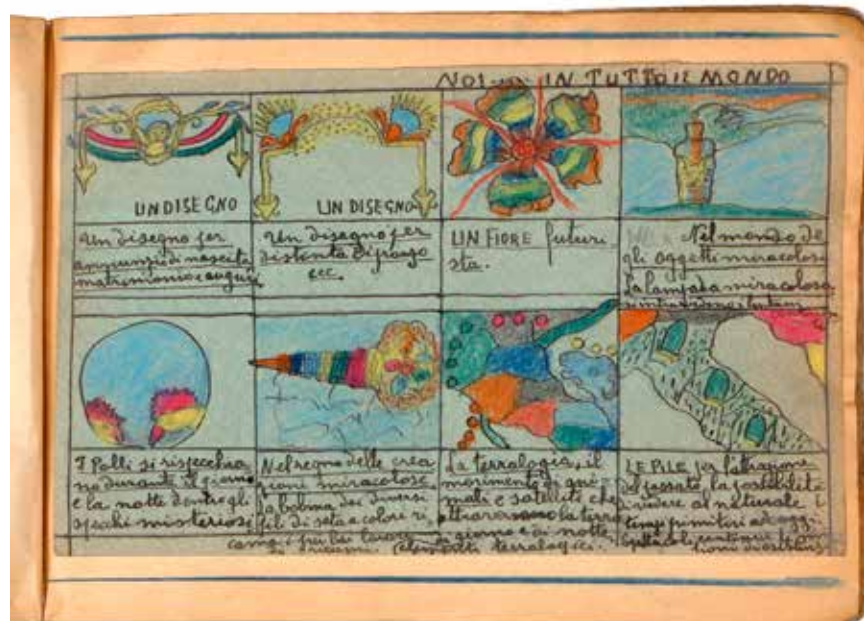
2. Francesco Toris, *Nuovo Mondo* (1900), particolare, Torino, MAET. Foto: Paolo Giagheddu.

3. Francesco Toris, *Nuovo Mondo* (1900), particolare, Torino, MAET. Foto: Paolo Giagheddu.

4. Mario Bertola, *Il Mondo in rivista* (1928-1935), p. 7, Torino, MAET.

5. Mario Bertola, *Il Mondo in rivista* (1928-1935), p. 52, Torino, MAET.

6. Mario Bertola, *Il Mondo in rivista* (1928-1935), p. 68, Torino, MAET.



libercolo, che furono realizzati con l'impiego di carta, matita, inchiostri e pastelli di recupero fra il 1928 e il 1935 nel manicomio di Collegno. L'autore chiama le sue rappresentazioni «allegorie» e queste narrano un mondo in parte reale e in parte immaginato: sono infatti numerosi i riferimenti ai personaggi storici del momento e agli oggetti di vita quotidiana, ma sono inseriti in un racconto che appare come un lungo viaggio onirico dove la componente fantastica è predominante (figg. 4-6). La storia di Bertola, un tipografo rinchiuso in manicomio probabilmente per motivi politici, è stata ricostruita recentemente⁶² consultando l'archivio dell'ex ospedale psichiatrico conservato presso l'ASL3 di Collegno, ma l'eccezionalità dell'opera è ancora oggi poco conosciuta.

Come illustrato in precedenza, nel contesto italiano, l'Art Brut ha sempre faticato ad affermarsi e, sebbene si sia emancipata dall'idea di essere un'arte solitaria e relegata nel silenzio della costrizione, non frequenta abitualmente gallerie e musei d'arte poiché è ancora oggetto di numerosi pregiudizi. Per questo motivo e per il fatto di essere conservata in un'istituzione museale prevalentemente di carattere antropologico e archeologico, la collezione del MAET è stata oggetto di progetti di valorizzazione, ma risulta ancora poco studiata. Questo, pur rappresentando un *unicum* in Italia e all'estero, sia per consistenza e valore di alcune opere, sia per il fatto di costituire un patrimonio culturale che si è conservato in maniera fortuita, poiché nato prima della definizione stessa di Art Brut.

Note

* Il paragrafo *Sulla fortuna critica dell'Arte Irregolare in Italia: una storia ancora da scrivere* spetta a Beatrice Zanelli, quello *Sull'arte dei 'pazzi' al MAET* a Gianluigi Mangiapane.

¹ E. di Stefano, *Mondi dell'arte e/o arte del mondo*, in A.M. Pecci, *A (quale?) regola d'arte. Contributi sulla frontiera tra inside e outside*, iBooks, Prinp Editore, Torino 2015, pp. 87-104.

² E. di Stefano, *Il vento dell'Art Brut e l'ombrello dell'Outsider Art*, in T. Taramino, A. Panfili, R. Mastroianni, a cura di, *Transizioni. Percorsi fra arte contemporanea, arte irregolare, antropologia, psichiatria e servizi sociali*, Prinp Editore, Torino 2020, p. 54.

³ M. Réja, *L'art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie*, Société du Mercure de France, Paris 1907.

⁴ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 189-207.

⁵ B. Tosatti, *Figure dell'anima: arte irregolare in Europa*, Mazzotta, Milano 1998, p. 14.

⁶ H. Prinzhorn, *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Mimesis, Milano 1991.

⁷ F. Bassan, *Il lavoro pionieristico di Hans Prinzhorn e la sua modernità*, in Pecci, *A (quale?) regola d'arte* cit., pp. 73-86, cfr. F. Bassan, *Al di là della psichiatria e dell'estetica: studio su Hans Prinzhorn*, Lithos, Roma 2009; Prinzhorn, *L'arte dei folli* cit.

⁸ A.H. Barr, a cura di, *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, catalogo della mostra (New York, 9 dicembre 1936 – 17 gennaio 1937), The Museum of Modern Art, New York 1936.

⁹ Jean Dubuffet pubblicherà *L'art brut* solo nel 1964 e nel 1967 presenterà la sua colle-

zione al Musée des Arts Decoratifs di Parigi. Per un approfondimento sulla definizione di Art Brut, la presentazione di queste opere e una storia completa del museo Collection de l'Art Brut di Losanna (CH) cfr. J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, Paris 1967; L. Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Paris 2016; M. Thévoz, *L'Art Brut*, La Différence, Paris 2016.

¹⁰ Tosatti, *Figure dell'anima* cit.

¹¹ Zinelli ebbe la fortuna di trovarsi in uno degli 'atelier storici' di pittura avviato dagli scultori Michael Noble e Pino Castagna, dallo psichiatra Mario Marini e dall'allora direttore Cherubino Trabucchi. V. Andreoli, S. Marinelli, *Carlo Zinelli catalogo generale*, Marsilio, Venezia 2000.

¹² S. Taccone, *L'arte, il corpo, l'istituzione: l'Al Social Group dal "Frullone" alla Biennale di Venezia*, in «Roots Routes. Research on Visual Cultures», 22, *Gettare il corpo nella lotta*, 2016, <<https://www.roots-routes.org/larte-corpo-listituzione-lasocial-group-dal-frullone-alla-biennale-venezias-stefano-taccone/>> (ultimo accesso il 10 febbraio 2021).

¹³ S. Bassetto, *L'autorialità contesa*, ARTYPE | Aperture sul contemporaneo, Bologna 2016, p. 97.

¹⁴ E. di Stefano, *Editoriale*, in «Osservatorio Outsider Art», 12, 2016, p. 9.

¹⁵ A. De Paz, *Arte, follia e creatività marginale*, in «Rivista di Estetica», 3, 1979, pp. 98-106.

¹⁶ Difficile non avvicinare la scelta di Tosatti a ciò che succedeva internazionalmente: l'anno precedente inaugurava una grande retrospettiva *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art* al MOCA di Los Angeles, e

a seguire la sua chiara ricaduta nell'ambito del mercato artistico con l'apertura della prima Outsider Art Fair a New York (1993). Cfr. G. Rovasino, B. Tosatti, a cura di, *La normalità nell'arte*, Utet periodici scientifici, Torino 1993; Tosatti, *Figure dell'anima* cit.

¹⁷ V. Franceschetti, A. Mantovani, a cura di, *MA Museo in Villa Cattaneo di Sospiro. Un grande progetto: verso il Museo di Arte Irregolare*, Skira, Milano 2013, p. 56.

¹⁸ G. Bedoni, B. Tosatti, a cura di, *Arte e psichiatria. Uno sguardo sottile*, Mazzotta, Milano 2000.

¹⁹ Quest'ultima più diffusa in ambito italiano, a partire dalla traduzione degli scritti dello psicoanalista e storico dell'arte viennese Ernst Kris (*Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1967), tra i primi a leggere nell'ottica freudiana l'espressione pittorica nelle psicosi intensificata dagli studi dedicati all'arte terapia, da non confondere con l'Outsider Art.

²⁰ Proseguirà nel 2013 inaugurando assieme a Claudio Spadoni al Museo d'Arte di Ravenna *Borderline. Artisti tra normalità e follia. Da Bosch a Dalì, dall'Art Brut a Basquiat*. Cfr. G. Bedoni, *Visionari. Arte sogni follia in Europa*, Selene, Milano 2004.

²¹ B. Tosatti, *Outsider art in Italia. Arte irregolare nei luoghi della cultura*, Skira, Milano 2003; B. Tosatti, *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*, Skira, Milano 2006.

²² A. Dal Lago, S. Giordano, *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Einaudi, Torino 2008.

²³ Dal 2010 l'ente di ricerca pubblica una rivista semestrale «Osservatorio Outsider Art» che accoglie un numero importante di scritti sulle tematiche in esame, forse sulla scia dell'operazione del 1989 di John Maizels fondatore di «Raw Vision. International Journal of Intuitive and Visionary Art».

²⁴ E. di Stefano, *Mondi dell'arte e/o arte del mondo*, in Pecci, *A (quale?) regola d'arte* cit., p. 98.

²⁵ V. Sgarbi, a cura di, *Arte, genio, follia*, Mazzotta, Milano 2009.

²⁶ Cfr. G. Mina, *Costruttori di Babele, sulle tracce di architetture fantastiche e universi irregolari in Italia*, Elèuthera, Cremona 2011, p. 22, nota 4.

²⁷ J. Beardsley, *Gardens of Revelation: Environments by Visionary Artists*, Abbeville Press, New York 1995, p. 7.

²⁸ J. Brett, a cura di, *The Museum of Everything*, catalogo della mostra (Torino, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, 1 aprile – 29 agosto 2010), Electa, Milano 2010.

²⁹ G. Giacosa, a cura di, *Banditi dell'arte*, Suisse imprimerie, Paris 2012.

³⁰ Intervista a Bianca Tosatti in <<http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/arte-irregolare-italia-storia-di-un-amore-mai-nato>> (ultimo accesso il 10 febbraio 2021).

³¹ M. Gioni, *Il Palazzo Enciclopedico*, La Biennale, Venezia 2013, p. 23.

³² H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2011.

³³ Non dimentichiamo che la Biennale successiva, *All the World's Futures*, del 2015 cura-

ta da Okwui Enwezor, sarà una risposta forte alla destabilizzazione e delegittimazione della Biennale precedente, dove esporranno praticamente soltanto artisti intellettuali e colti chiamati a dare un senso agli sconvolgimenti di quest'epoca. Cfr. M. Perniola, *L'arte espansa*, Einaudi, Torino 2015.

³⁴ Cfr. T. Taramino, *Lo sguardo costruttore* in A.M. Pecci, G. Mangiapane, V. Porcellana, a cura di, *Arte dei margini. Collezioni di Art Brut, creatività relazionale, educazione alla differenza*, FrancoAngeli, Milano 2013, pp. 85-94; E. Cristina, *Pratiche artistiche partecipate a Torino tra 1993 e 2012: una linea*, in Pecci, Mangiapane, Porcellana, *Arte dei margini* cit., pp. 95-104; T. Taramino, *Espressioni fragili e potenti: autori e pratiche irregolari*, in Pecci, *A (quale?) regola d'arte* cit., pp. 147-168; T. Taramino, *Sconfina-menti torinesi: tra arte singolare e plurale*, in T. Taramino, D. Rosi, a cura di, *Fuoriserie*, Prinp Editore, Torino 2017, pp. 36-54; T. Taramino, *Geometrie, geografie e peripezie della relazione* in Taramino, Panfilì, Mastroianni, *Transizioni* cit., pp. 27-37.

³⁵ Tra le figure chiave l'antropologa Anna Maria Pecci che, in collaborazione con il MAET, pubblica in un racconto corale *Contributi sulla frontiera tra inside e outside*; Pecci, *A (quale?) regola d'arte* cit.

³⁶ Si era già occupato in precedenza di queste tematiche in M. Perniola, *Disgusti. Nuove tendenze estetiche*, Costa & Nolan, Milano 1999.

³⁷ Dal 2008 l'Università di Bologna renderà fruibile ai suoi studenti un corso dedicato alla storia dell'Arte Irregolare. S. Ugolini, *L'arte irregolare in classe*, in D. Rosi, a cura di, *Irregolari. Sguardi laterali nell'arte italiana da Antonio Ligabue all'Atelier dell'Errore*, Effe e Erre, Trento 2016, pp. 38-42.

³⁸ B. Tosatti, *Mettere le cose in chiaro: progetto per un libro*, in B. Tosatti, S. Ferrari, a cura di, *Inquietudini delle intelligenze. Contributi e riflessioni sull'Arte Irregolare*, in «I quaderni di PsicoArt», 6, 2015, p. 6.

³⁹ Tematica che sarà approfondita anche da E. di Stefano, *Il vento dell'Art Brut e l'ombrello dell'Outsider Art*, in Taramino, Panfilì, Mastroianni, *Transizioni* cit., pp. 51-54.

⁴⁰ Come ricorda Bianca Tosatti si possono ricordare «Ospedale Psichiatrico San Lazzaro di Reggio Emilia; Ospedale di Mombello vicino a Milano; Ospedale di Santa Maria della Pietà a Roma; Volterra; Collegno; Caserta, Colorno vicino a Parma; Pistoia; Firenze... fino a quelli del Sud. [...] Se ne salvano pochi: la collezione Marro a Torino, San Lazzaro a Reggio Emilia, atelier San Giacomo a Verona, Bergamo, Volterra, Mombello». Cfr. Tosatti, *Mettere le cose in chiaro* cit.

⁴¹ Rosi, *Irregolari* cit.

⁴² Si veda sito web: <<http://www.maivisti.it/>> (ultimo accesso il 10 febbraio 2021).

⁴³ Cfr. Taramino, Rosi, *Fuoriserie* cit.; Taramino, Panfilì, Mastroianni, *Transizioni* cit.

⁴⁴ <<http://www.cartedalegare.san.beni.culturali.it/>> (ultimo accesso il 10 febbraio 2021); MIBACT, a cura di, *Primo rapporto su-*

gli archivi degli ex ospedali psichiatrici, Editrice Gaia, Angri (SA) 2010.

⁴⁵ Tosatti, *Outsider art in Italia* cit., p. 25.

⁴⁶ S. Montaldo, *Saper parlar agli occhi di molti con oggetti visibili*, in S. Montaldo, a cura di, *Il Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso*, Silvana Editore, Milano 2015, p. 10.

⁴⁷ C. Lombroso, M. du Camp, *L'arte nei pazzi*, in «Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali per servire allo studio dell'Uomo alienato e delinquente», 1, 1880, p. 424.

⁴⁸ *Ibi*, p. 434.

⁴⁹ A. Sacerdote, *I lavori di un pittore paranoico*, in «Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali per servire allo studio dell'Uomo alienato e delinquente», 37, 1916, p. 169.

⁵⁰ *Ibi*, p. 171.

⁵¹ A. Morehad, *The Musée de la folie: Collecting and exhibiting chez les fous*, in «Journal of the History of Collections», 23, 1, 2010, p. 103.

⁵² *Ibi*, pp. 101-126.

⁵³ Per le vicende relative a queste collezioni cfr. S. Faupin, *Du musée de la folie à l'art brut*, in «Les Nouvelles d'Archimède», 59, 2016, pp. 34-35.

⁵⁴ Editorial Board, *Avviso*, in «Archivio di Psichiatria, Antropologia criminale e Scienze penali, per servire allo studio dell'Uomo alienato e delinquente», 3, 1920, p. 302.

⁵⁵ G. Mangiapane, G. Fassio, E. Campanella, *L'Art Brut nel Museo di Antropologia ed Etno-*

grafia di Torino: nuove prospettive, in «Rivista dell'Osservatorio Outsider Art», 12, 2016, pp. 80-93.

⁵⁶ G. Mina, *I frutti della pianta intristita. Intorno ad Arte Primitiva e Arte Paranoica* (1913) di Giovanni Marro, in G. Mina, a cura di, *Ossessioni. Un antropologo e un artista nel manicomio di Collegno*, Besa Editrice, Nardò (LE), p. 63.

⁵⁷ G. Mangiapane, E. Grasso, *Bizzarre visioni. Dal manicomio al museo*, in Taramino, Panfili, Mastroianni, *Transizioni* cit., p. 77.

⁵⁸ G. Marro, *Originali manifestazioni grafiche di un delirio di grandezza*, Tip. Ditta Spandre & C., Torino 1907, p. 10.

⁵⁹ G. Marro, *Arte primitiva e arte paranoica. Memoria preliminare*, in «Annali di freniatria», 1916, p. 165.

⁶⁰ G. Mangiapane, *Il disagio nelle collezioni di Art Brut del MAET*, in G. Mangiapane, A.M. Pecci, V. Porcellana, a cura di, *Arte dei margini. Collezioni di Art Brut, creatività relazionale, educazione alla differenza*, FrancoAngeli, Milano 2013, pp. 49-55.

⁶¹ S. Fumagalli, *Una curiosità museologica*, in «Rivista di Scienze Naturali», 49, 1958, p. 2.

⁶² Per la biografia di Mario Bertola cfr. Mangiapane, Grasso, *Bizzarre Visioni* cit., pp. 77-84; G. Mangiapane, *Comunicazioni irregolari*, in R. Bargellini, T. Taramino, a cura di, *La mostra che non c'è. Quattro itinerari nell'arte irregolare*, catalogo della mostra (Bologna, 2-4 ottobre 2020), Edizioni Valigie Rosse, Livorno 2020, pp. 40-67.

Summary

The article takes into consideration the artistic production of the early twentieth century preserved at the Museum of Anthropology and Ethnography of the University of Turin (MAET), renamed only a little over twenty years ago Art Brut, referring to the definition of Jean Dubuffet (1901-1985) of 1945. This collection consists of about two hundred artifacts made by artists who are distinguished by the fact that they do not work «for an audience but for themselves» (Roger Cardinal, 1972). The (re) signification of this heritage in Italy is due to the work carried out by the art critic Bianca Tosatti who, through publications, conferences and exhibitions, has translated and widened the definition of Outsider Art into Irregular Art. In recent years, it has been possible to witness a growing interest from the academic world and from the contemporary art sector towards similar productions, such as the 2013 Venice Biennale curated by Massimiliano Gioni, which showed unknown and irregular artists, great authors of the global art scene and artifacts of populations of ethnographic interest. However, there is still a lack of a detailed analysis of these works, at best considered Art Brut, often hidden among the shelves of ethnographic museums, which could be useful tools to contextualize historical periods, giving voice to unknown artists, often recognized by the local artistic milieu. In particular, for this contribution we will focus on some artists present in the MAET collection and, starting from the exegesis of these works, we will try to trace their critical fortune, enumerating what was the literature that modified, through the passage of a century, the reception, allowing its conservation.

«Prima di tutto il ritratto».* Un'aggiunta al catalogo di Marino Marini

Biancalucia Maglione

Marino Marini, scultore ormai noto per la sua perizia, non conosce limiti di tecnica. Dal pezzo di scavo alla cera alla Rosso, dalle sensibilità martiniane alle sentimentalità manzuiane, Marino Marini ha toccato tutti i poli. Anche in questa mostra si presenta con una maschera medardiana ed un busto quasi donatelliano. Ma se si superano queste disuguaglianze fastidiose, che cosa ci denuncia l'arte del Marini? A parer nostro una insistita e minuta notazione quasi naturalistica, che per il suo stesso acume si fa poetica; ma ricerca nei particolari di preziosità più disegnative che plastiche. Per intendersi, pare che il Marini, nel suo largo studio antologico, abbia più guardato gli egiziani che i romani. O meglio ancora pare che sia compiaciuto di portare, sopra una plastica larga e genuina come quella degli etruschi, la raffinatezza della scrittura ideografica degli egiziani.¹

Tra il 3 e il 18 febbraio del 1940, organizzata da Aniceto Del Massa² con la collaborazione della Galleria Il Milione di Milano,³ si tenne presso la Sala d'Arte de «La Nazione» di Firenze la mostra collettiva cosiddetta 'dei dodici', dal numero di artisti espositori.⁴ Rassegna estremamente 'irreggimentata', essa non è mai stata oggetto di studi specifici – così come in senso più generale non lo è stata l'intera attività della Sala d'Arte⁵ –, ed è sfuggita alle maglie dei registi espositivi della maggior parte degli artisti che vi presero parte, compreso Marino Marini. Benché se ne sia persa traccia, infatti, in quella occasione, come da recensione riportata in esergo a questo contributo e mai ripubblicata, l'artista pistoiese ebbe modo di presentare due opere: «una maschera medardiana ed un busto quasi donatelliano». La «maschera medardiana» in questione rimane senza dubbio di difficile identificazione:⁶ la fugace notazione di Giorgio Cartei,⁷ autore dell'articolo (fig. 1), non permette un riscontro puntuale con il catalogo mariniano, catalogo tutto sommato risaputamente problematico, sia per le omissioni e le mancanze emendabili, sia perché come noto la produzione di Marini andò incontro a un forte ridimensionamento durante il periodo bellico, quando lo studio milanese dell'artista venne bombardato con conseguente perdita di quanto fosse al suo interno, opere comprese. Diversa però, e decisamente più fortunata, è la casistica relativa al busto «quasi donatelliano», sul quale è possibile riflettere grazie a una riproduzione fotografica posta a corredo dello stesso articolo di Cartei (fig. 2). L'opera, inedita per gli studi mariniani, così come può essere analizzata a partire dalla fotografia pubblicata, benché senza dubbio non leggibile nei minimi particolari, è tuttavia indiscutibilmente riconducibile a quel non trascurabile numero di varianti che Marini, intorno al 1937, realizzò del ritratto dello scultore Fausto Melotti, probabilmente conosciuto a Milano durante gli anni Trenta, nell'ambiente di quel vero e proprio centro propulsivo per l'arte contemporanea rappresentato dalla già citata galleria gestita dai fratelli Ghiringhelli.⁸ Pur non essendo possibile apprezzare in questo caso dati relativi, ad esempio, al trattamento materico superficiale dell'opera, alle finezze quasi grafiche tipiche della pratica scultorea del pistoiese, rimane comunque assolutamente indubbio il fatto che si tratti di un esemplare del ritratto del roveretano, da aggiungere dunque a quelli noti, ma declinato in questo caso nel *medium* della terracotta⁹ e secondo una struttura compositiva che articola la figura nello spazio in modo ben diverso rispetto alle altre sculture di analogo soggetto.

2. «Il Bargello», XII, 16, 11 febbraio 1940, p. 3, particolare con la scultura di Marino Marini. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura. © Marino Marini, by SIAE 2021.

A confermare l'esistenza di un ritratto di Melotti realizzato da Marini in terracotta, inoltre, è un ulteriore documento, anch'esso del tutto nuovo per quanto riguarda il contesto mariniano: un estratto dei superstiti registri della Galleria Il Milione (fig. 3). Al numero 895 dell'inventario manoscritto infatti, nella sezione relativa alle opere dello scultore pistoiese, è possibile leggere: «Ritratto di Melotti terracotta», senza specifiche cronologiche. Dal registro è possibile inoltre supporre, a partire dalla posizione di questa annotazione rispetto a quelle relative ad alcune sculture di Arturo Martini¹ – ovverosia nella stessa pagina, le une contigue alle altre – che la presa in carico dall'autore sia avvenuta presumibilmente alla fine del 1936. Questo dato porterebbe a riconsiderare la data di realizzazione almeno di questo esemplare del ritratto¹¹ – per il quale in tal caso andrebbe valutata la precedenza rispetto alle altre versioni – se non anche di tutti gli altri (ascritti

NOTE

3. Estratto dell'inventario della Galleria Il Milione, Milano, con il riferimento alla scultura di Marino Marini.

solitamente, come accennato, al 1937). Un'ulteriore annotazione sul registro, aggiunta successivamente e con un diverso inchiostro, è relativa poi alla spedizione dell'opera, su indicazione dell'autore stesso, a «Buzzi» nel gennaio del 1941. Si tratta in questo caso di un dato ancora da approfondire, per quanto riguarda l'identità del nome,¹² ma che senza dubbio testimonia il fatto che l'opera, dopo la chiusura della mostra fiorentina, sia ritornata nelle disponibilità del Milione.¹³

Le vicissitudini relative alle molteplici versioni del ritratto di Melotti sono state recentemente affrontate in modo approfondito in almeno due sedi. Nel 2014, in occasione della mostra *Melotti guarda Melotti* allestita presso il Museo Marino Marini di Firenze,¹⁴ è stato pubblicato un saggio nel catalogo dell'esposizione in cui sono state tracciate le coordinate di storia collezionistica, critica ed espositiva dell'esemplare in cera presentato in quel contesto, senza trascurare tuttavia ampi riferimenti agli altri pezzi, anche mettendo in luce aspetti problematici relativi alla distinzione reciproca degli stessi.¹⁵ Nel 2017, invece, in seno al catalogo della meritevole esposizione *Marino Marini. Passioni visive*,¹⁶ tenutasi prima a Palazzo Fabroni di Pistoia e poi alla Peggy Guggenheim di Venezia, sono state affrontate sinteticamente le vicende del *Ritratto*, nella cornice di una più ampia sezione dipanata intorno alla crucialità della pratica ritrattistica per lo scultore.¹⁷ Nonostante ciò, oltre ad aggiungere al gruppo di sculture l'esemplare in terracotta esposto nel 1940, su cui torneremo, occorre preliminarmente fare almeno in parte chiarezza anche su aspetti relativi agli altri esemplari.

In entrambe le pubblicazioni citate, e ancor prima nel catalogo generale dell'opera scultorea di Marini, cui si è già avuto modo di fare riferimento, le versioni note e prese in considerazione sono quattro:¹⁸ la citata scultura in cera conservata a oggi al Museo Marino Marini di Firenze¹⁹ (fig. 4) – a seguito della donazione da parte dei coniugi Jesi²⁰ –, una variante in bronzo in collezione privata (fig. 5), del tutto analoga alla versione in cera, con taglio al di sotto dell'altezza della spalle, un ulteriore bronzo²¹ (fig. 6) e un gesso policromo²² (fig. 7), entrambi conservati presso la Fondazione Marino Marini di Pistoia, che a differenza delle prime due opere non presentano le spalle del personaggio e si limitano a rappresentarne dunque soltanto la testa e il collo. Come ricostruito nelle sedi bibliografiche soprariportate, la prima occasione di diffusione fotografica per il *Ritratto dello scultore Melotti* fu la pubblicazione nel celebre volumetto di Lamberto Vitali,²³ dove venne riprodotta la testa in bronzo corredata dalla datazione 1937, da quel momento in poi altezza cronologica avanzata per similitudine anche per tutti gli altri esemplari della scultura. Quel che occorre puntualizzare, tuttavia, è che, a differenza di quanto affermato, la versione in bronzo pubblicata in Vitali non può coincidere in nessun modo con la scultura esposta da Marini poco dopo, alla Biennale di Venezia del 1938.²⁴ In tale occasione, infatti, l'artista pistoiese presentò due opere indicate in catalogo con la generica dicitura «Teste»,²⁵ ma di cui nella stessa sede si specifica il materiale costitutivo: gesso in un caso, marmo nell'altro, dati già di per sé sufficienti a dedurre come nessun bronzo di Marini trovò spazio nella rassegna lagunare. Per quanto riguarda la distinzione tra le due opere esposte, l'unica fotografia conservata all'ASAC di Venezia per quanto concerne la partecipazione di Marini nell'edizione di quell'anno è relativa proprio al ritratto di Melotti²⁶ (fig. 8) e, benché si tratti ovviamente



4. Marino Marini, *Ritratto dello scultore Fausto Melotti*, 1937, cera, h cm 36,7, Firenze, Museo Marino Marini. Per gentile concessione del Museo Marino Marini di Firenze. © Marino Marini, by SIAE 2021.

5. Marino Marini, *Ritratto dello scultore Fausto Melotti*, 1937, bronzo, cm 35×34,5×23, Santomato (PT), Fattoria di Celle, Collezione Giuliano Gori. © Marino Marini, by SIAE 2021.



6. Marino Marini, *Ritratto dello scultore Fausto Melotti*, 1937, bronzo, cm 27,4×14,9×21,7, Pistoia, Palazzo del Tau. © Marino Marini, by SIAE 2021.

di una fotografia in bianco e nero, è del tutto evidente, a definitiva riprova di quanto scritto in catalogo, che essa non riproduca un'opera in bronzo ma, a dire il vero, neppure in gesso, come pure in altre sedi è stato asserito.²⁷ È possibile affermare infatti, con poco margine di errore, che la fotografia rappresenti una scultura in pietra, cosa di cui sembra si fosse accorto anche Carlo Ludovico Ragghianti, attento lettore mariniano,²⁸ che sul retro di una fotografia dell'esemplare veneziano conservata nel suo archivio annotò: «Marini: Ritratto di Fausto Melotti scultore / 1937 / cera h cm 37 – Milano, E. Jesi / + bronzo / Questa è in pietra? [...]».²⁹ L'esistenza di una versione in pietra del ritratto non è mai stata citata negli studi recenti, che oltre a non considerare attentamente fotografia e catalogo della Biennale non paiono aver preso in considerazione con sufficiente scrupolosità neppure la monografia post bellica di Raffaele Carrieri, che, nel 1948, elencando le varianti a lui note della scultura citò la versione di cera in collezione Jesi, l'esemplare bronzeo (il busto) all'epoca in collezione Feroldi, e appunto una versione in pietra conservata, a quell'altezza cronologica, in collezione privata milanese.³⁰ Bisogna inoltre tenere presente che la seconda opera esposta a Venezia è stata riconosciuta, grazie alla ricognizione delle recensioni rintracciate,³¹ come un ritratto di Lamberto Vitali, opera che con tutta probabilità può es-



sere riconosciuta nel gesso di medesimo soggetto appartenuto ad Alberto Della Ragione e oggi conservato al Museo Novecento di Firenze,³² cosa che quindi confermerebbe, per esclusione, l'identificazione del marmo esposto a Venezia con l'opera ritraente Melotti.

Un'ulteriore precisazione, in questo caso di natura collezionistica, merita inoltre l'esemplare in bronzo direttamente connesso, per struttura formale, alla cera 'fiorentina'. L'opera, probabilmente acquistata nel 1937³³ – e dunque presumibilmente, considerata la data precocissima, direttamente dall'artista – da Pietro Feroldi, collezionista di cui sarebbe superfluo in questa sede ricordare ruolo e crucialità, assolutamente noti,³⁴ passò nel 1949 a Gianni Mattioli, insieme al resto delle opere del bresciano. La permanenza nella collezione Mattioli della scultura fu, tutto sommato, abbastanza breve, se si considera che già il 20 ottobre del 1951 ritroviamo l'opera menzionata in una nota di vendita della Galleria Il Milione, che la liquidò per conto del collezionista milanese.³⁵ A questo punto tracciare passo dopo passo la *provenance* del ritratto è complesso; esso fu trattato, senza dubbio, dalla Galleria L'Annunciata di Milano,³⁶ presso cui pare fosse stata poi acquistata, probabilmente negli anni Settanta, dal collezionista Leo Lionni.³⁷ A oggi la scultura è conservata presso la collezione di Giuliano Gori, nel pistoiese, che la acquisì presumibilmente alla fine degli anni Ottanta e comunque non oltre la prima metà del 1990.³⁸

Tornando all'esemplare inedito esposto nel 1940, meritevoli di attenzione risultano tanto il formato quanto il materiale. Passando in rassegna l'ampia e variegata galleria di ritratti mariniani, quel che emerge è una predilezione per i medesimi formati che caratterizzano anche le quattro versioni note e quella in pietra del ritratto di Melotti: teste o mezzibusti appena accennati. Pare essere infatti nel volto che l'artista riesce a esprimere più compiutamente l'acme espressivo dei soggetti ritrattati, la loro cifra distintiva a livello morale, la 'poesia', per dirla con Marino, insita in ogni uomo, cosa che potrebbe far pensare a una consueta, deliberata trascuratezza da parte dello scultore della modellazione dei corpi dei soggetti.

D'altra parte, in più rari casi, non solo il busto viene compreso interamente nelle sculture di Marini, ma esso assume una pregnanza tutt'altro che trascurabile. Prendendo ad esempio in considerazione *L'Arcangelo*, mirabile attestazione degli anni Quaranta, lo scultore affermò come l'opera fosse stata in maniera del tutto eccezionale plasmata in figura quasi intera perché si trattava di un personaggio la cui indole e la cui mestizia si esprimevano dappertutto, tanto nel volto quanto nel corpo.³⁹ La versione in terracotta del *Ritratto dello scultore Melotti*, pur realizzata anch'essa a busto intero, lo è tuttavia secondo modalità che sembrano discostarsi in modo assolutamente significativo da quanto l'artista, complice probabilmente anche l'acredine del clima bellico, avrebbe fatto con *L'Arcangelo* nel 1943. Il busto di Melotti non è, pare evidente, somatizzazione di una particolare condizione, come la macerante sofferenza lo è per *L'Arcangelo*, ma sembra piuttosto chiamare in causa un aspetto ben diverso, che è quello della citazione dall'antico. Il busto dello scultore, che Cartei a ragione definisce «donatelliano» – anticipando, chissà se con la consapevolezza o meno di questi, il riferimento a Donatello che avrebbero speso autonomamente in relazione a Marino, nel 1944, voci autorevoli come quelle di Vitali e Sartoris⁴⁰ – richiama nella sua impostazione in maniera chiara la tradizione dei busti quattrocenteschi, cui sembra riconnettersi anche la scelta di un abbigliamento sobrio, quasi una sorta di mantello aperto sul davanti a coprire una tunica, che, senza accennare alla modellazione delle braccia, accentua piuttosto la solida volumetria 'ogivale' del busto.

Se, come visto, i sei esemplari del ritratto dello scultore roveretano sono raggruppabili a loro volta, in quanto a formato, in tre 'nuclei' (due mezzibusti tagliati appena al di sotto delle spalle, tre teste e una scultura a busto intero),



7. Marino Marini, *Ritratto dello scultore Fausto Melotti*, 1937, gesso policromo, cm 28,6x15,8x21,9, Pistoia, Palazzo del Tau. © Marino Marini, by SIAE 2021.

8. Marino Marini, *Testa (Ritratto dello scultore Fausto Melotti)*, opera esposta alla Biennale di Venezia del 1938, Venezia, Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC. © Marino Marini, by SIAE 2021.

dal punto di vista materico essi manifestano una varietà ancor maggiore ed estremamente degna di nota. Le versioni attualmente rintracciate sono infatti declinate in cera, pietra, gesso policromo, bronzo e terracotta. Questo aspetto testimonia con forza da un lato l'usuale pratica, per Marini, di servirsi dei più svariati materiali evitando qualsiasi tipo di gerarchizzazione: persino materie solitamente considerate meno nobili di altre, come ad esempio il legno, o ancor di più il gesso, che nella pratica scultorea tradizionale è consuetamente utilizzato in una fase preliminare e accessoria rispetto all'esito 'alto', compiuto, venivano investite dall'artista pistoiese della medesima dignità del marmo, che anzi egli non ha mai prediletto particolarmente, o del bronzo. D'altro canto, la scelta di realizzare almeno sei versioni del *Ritratto dello scultore Melotti* pare dimostrare una certa affezione nei confronti del modello, forse dovuta al rapporto esistente tra i due artisti o a quelle qualità morali proprie del soggetto e che, prima e più dei caratteri somatici, Marini tendeva a esprimere con i suoi ritratti.

Note

L'autrice intende ringraziare sentitamente: Paolo Baldacci, Michela Campagnolo, Marica Gallina, Angelica Giorgi, Giuliano Gori, Miranda MacPhail, Sara Meoni, Mattia Patti, Francesca Pozzi, Cristina Pizzetti, Gianmarco Russo, Nicola Trabucco e Lorenzo Visconti; si ringraziano inoltre i revisori anonimi per le loro preziose osservazioni.

* Dichiarazione tratta da M. Marini, *Le mie sculture*, in «Il Tempo», IV, 29, 14 dicembre 1939, p. 13.

¹ G. Cartei, *Borra, Reggiani, Licini, Marini e Fontana*, in «Il Bargello. Foglio d'ordini della federazione fiorentina dei fasci di combattimento», XII, 16, 11 febbraio 1940, p. 3.

² Personaggio di difficile categorizzazione, Del Massa fu scrittore, poeta, filosofo, critico d'arte e cultore di scienze esoteriche. Scrisse per «La Nazione» a partire dal 1928 e può essere dunque tale consuetudine di lunga data con l'ambiente della rivista fiorentina a giustificare il ruolo che egli ebbe nell'organizzazione della mostra presso la Sala d'Arte. Per un inquadramento della figura di Del Massa si rimanda a A. Iacovella, *Aniceto Del Massa: le tentazioni esoteriche di un "anarchico di destra"*, in G. de Turris, a cura di, *Esoterismo e fascismo: storia, interpretazioni, documenti*, Edizioni Mediterranee, Roma 2006, pp. 163-167.

³ Vedi il Bollettino della galleria numero 64 di gennaio-febbraio 1940, dove, nella sezione *Notizie*, viene dato annuncio della mostra e se ne sottolinea la meritorietà nell'ottica di una presentazione organica e circoscritta che difficilmente può aver luogo nelle grandi rassegne periodiche (il riferimento è alla Biennale veneziana e alla Quadriennale romana).

⁴ Ovverosia: Licini, de Chirico, Severini, Rosai, Reggiani, Ghiringhelli, Marini, Fontana, Borra, Marussig, Peyron, Funi. A quanto si può leggere dalle pagine de «La Nazione», che dedicò alla mostra articoli con cadenza quasi quotidiana, pur non essendo evidentemente la fonte più imparziale, l'evento ebbe

un grande riscontro di pubblico e critica: «L'eco suscitata dalla mostra dei dodici che dal tre febbraio è aperta alla sala d'arte del nostro giornale, sta a significare come si sia colpito nel segno» (cfr. *La Mostra dei dodici e le finalità di un'iniziativa*, in «La Nazione», XVIII, 13 febbraio 1940, p. 3).

⁵ Dal già citato bollettino numero 64 del Milione si evince infatti come l'attività della Sala d'Arte non fosse recente: «a Firenze nelle sale del Giornale La Nazione, che si riaprono dopo l'interruzione seguita alle sue benemerite manifestazioni d'arte italiana moderna ospitatevi anni or sono, Aniceto Del Massa ha allestito, con la nostra collaborazione, una Mostra comprendente circa 80 opere».

⁶ Sebbene, stando all'altezza cronologica e al riferimento a Medardo, si potrebbe forse propendere per l'identificazione dell'opera citata con una scultura non troppo dissimile dal *Ritratto femminile* in cera del 1938 (schedata con il numero 137 nel catalogo generale).

⁷ Giorgio Cartei, cognato di Pietro Bargellini, fu condirettore della rivista «Consegna» e precedentemente redattore di «Frontespizio», di cui spesso stilò gli indici. Il trafiletto dedicato a Marino, Borra, Reggiani, Licini e Fontana è inserito nell'ampia *Pagina di Pittori* della rivista, insieme alle brevi sezioni dedicate agli altri artisti espositori presenti in mostra, divisi anch'essi per piccoli gruppi o trattati singolarmente (la partecipazione di Ottone Rosai è trattata da Giorgio Bertolini, quella di Giorgio de Chirico da Aniceto Del Massa, di Funi e Severini si occupò Luigi M. Personè, mentre di Marussig, Peyron e Ghiringhelli Raffaello Franchi).

⁸ Non è a oggi dato conoscere la modalità e l'altezza cronologica esatta dell'incontro tra i due artisti, non essendo peraltro presenti negli archivi della Fondazione Melotti documenti che possano chiarire la questione.

⁹ Benché non sia possibile comprendere la natura del materiale costituente l'opera in

base all'analisi visiva della foto a nostra disposizione, la didascalia posta in calce alla stessa è chiara: «Marino Marini: terracotta», senza ulteriori specificazioni.

¹⁰ Ad esempio, il *Giudizio di Salomone* del 1935, in cera, che coincide con tutta probabilità con l'opera omonima esposta nel 1937 alla mostra *Venti firme in una mostra collettiva* tenutasi al Milione tra gennaio e febbraio del 1937 (cfr. «Bollettino della Galleria del Milione», 50, 23 gennaio – 14 febbraio 1937).

¹¹ Come mi suggerisce Paolo Baldacci, presidente dell'Archivio dell'Arte Metafisica, che mi ha peraltro fornito con estrema gentilezza e disponibilità la pagina di registro in analisi e che tengo particolarmente a ringraziare.

¹² Il nome potrebbe forse fare riferimento a Daniele Buzzi, artista svizzero che doveva essere in contatto con Marini se nel 1942 poté realizzare un'opera su carta ritraente l'artista pistoiese, dal vero, a lavoro su una testa nell'atelier dello scultore Remo Rossi: Daniele Buzzi, *Nello studio dello scultore Rossi*, 1942, acquerello monocromo (seppia) su carta, cm 30,5×23, collezione privata (l'opera è riprodotta in: M. Bianchi, W. Rotzler, *Daniele Buzzi 1890-1974. Pittore – cartellonista*, SPSAS, Locarno 1985, p. 142).

¹³ Nonostante il risvegliato interesse degli ultimi anni intorno alla figura di Marini, pare mancare ancora, a oggi, uno studio esaustivo dedicato alla contestualizzazione mercantile e collezionistica dell'opera dello scultore. Esistono comunque contributi puntuali ed estremamente utili che costituiscono aperture interessanti specie per quanto concerne il panorama internazionale. Si vedano a tal proposito: B. Cinelli, *Marino Marini and London, 1950-1956*, in B. Cinelli, F. Fergonzi, P. Rylands, a cura di, *Marino Marini, Horses, Horsemen and Female Nudes*, catalogo della mostra (Londra, Robilant+Voena Gallery, 27 febbraio – 1 giugno 2018), Robilant+Voena, Londra 2018, pp. 32-61 e T. Meucci, *Marino Marini e Curt Valentin: la fortuna dello scultore in America*, in «Quaderni di cultura contemporanea», 8, 2008, pp. 6-21.

¹⁴ A. Salvadori, a cura di, *Melotti guarda Melotti*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Marino Marini, 30 novembre 2013 – 4 gennaio 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.

¹⁵ M. Patti, «Il ritratto dello scultore Fausto Melotti» del Museo Marino Marini di Firenze, in Salvadori, *Melotti guarda Melotti* cit. L'autore sottolinea infatti la necessità di distinguere le varie versioni del *Ritratto* anche alla luce del fatto che la critica, nel corso degli anni, ha spesso fatto riferimento alla scultura in termini generici, senza specificare di quale esemplare si trattasse (*ibi*, p. 23).

¹⁶ B. Cinelli, F. Fergonzi, a cura di, *Marino Marini. Passioni Visive*, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo Fabroni, 16 settembre 2017 – 7 gennaio 2018; Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 27 gennaio – 1 maggio 2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017.

¹⁷ C. Fabi, *Marino Marini ritrattista*, in Cinelli,

Fergonzi, *Marino Marini. Passioni visive* cit., pp. 138-151.

¹⁸ Si specifica il fatto che, data la natura del presente intervento, che si configura come una nota di approfondimento relativamente succinta, si è scelto di non inserire un apparato esaustivo in quanto a voci bibliografiche ed esposizioni inerenti a tutti gli esemplari menzionati del ritratto di Melotti. Per una ricerca filologica di tale tipo si rimanda a eventuali, futuri, approfondimenti.

¹⁹ L'opera è segnalata nel catalogo generale delle sculture di Marini (G. Carandente, a cura di, *Marino Marini. Catalogo ragionato delle sculture*, Skira, Milano 1998) con il numero 134b ed è corredata dai dati: cera, Firenze, San Pancrazio, h. cm 36,7.

²⁰ Cfr. Patti, «Il ritratto dello scultore Fausto Melotti» del Museo Marino Marini di Firenze cit., pp. 22-23.

²¹ Bronzo, Pistoia, Palazzo del Tau, cm 27,4×14,9×21,7, opera 133b del catalogo generale.

²² Gesso policromo, Pistoia, Palazzo del Tau, cm 28,6×15,8×21,9, opera 133a del catalogo generale.

²³ L. Vitali, *Marino Marini*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1937.

²⁴ Il fatto che a Venezia fosse stato esposto il bronzo riprodotto in Vitali è affermato in C. Fabi, *Marino Marini ritrattista*, in Cinelli, Fergonzi, *Marino Marini. Passioni visive* cit., p. 144.

²⁵ *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, (Venezia, 1 giugno – 30 settembre 1938), Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia 1937, p. 171.

²⁶ Ringrazio Michela Campagnolo dell'ASAC di Venezia per avermi fornito la fotografia in un periodo di chiusura al pubblico dell'archivio.

²⁷ Cfr. Patti, «Il ritratto dello scultore Fausto Melotti» del Museo Marino Marini di Firenze cit., p. 24. L'unico gesso ritraente Melotti noto sino a ora, inoltre, è il gesso policromo della Fondazione Marini di Pistoia, gesso caratterizzato da evidenti segni grafici policromi che sarebbero stati perfettamente distinguibili anche nella fotografia della Biennale.

²⁸ Per una trattazione relativa a Ragghianti critico mariniano si rimanda a B. Cinelli, *Marino Marini e la critica. Qualche fonte, una mancata storiografia e una leggenda*, in Cinelli, Fergonzi, *Marino Marini. Passioni visive* cit., pp. 43-45.

²⁹ La fotografia – e il suo retro – fa parte della porzione del patrimonio della Fototeca della Fondazione Ragghianti di Lucca digitalizzata e messa a disposizione online (<<https://fototeca.fondazioneragghianti.it/scheda/OA/20194/Marini,%20Marino%20,%20Ritratto%20di%20Fausto%20Melotti%20scultore%20->>). Desidero ringraziare le archiviste della Fondazione per avermi aiutata a decifrare la calligrafia di Ragghianti.

³⁰ Vedi R. Carrieri, *Marini. Scultore*, Edizioni del Milione, Milano 1948, p. 35. La collocazione odierna dell'opera è ignota.

³¹ Si rimanda a Patti, "Il ritratto dello scultore Fausto Melotti" del Museo Marino Marini di Firenze cit., p. 24.

³² Ritratto di Lamberto Vitali, 1936-1937 circa, gesso.

³³ Cfr. F. Fergonzi, *Prima della fama internazionale. Temi della ricerca scultorea di Marino Marini tra gli anni trenta e i quaranta*, in Cinelli, Fergonzi, Marino Marini. *Passioni visive* cit., p. 15.

³⁴ Per la figura e l'attività collezionistica di Pietro Feroldi utile è la lettura di: G. Appella, a cura di, *Il carteggio Belli - Feroldi. 1933-1942*, Skira, Milano 2003.

³⁵ Cfr. L. Mattioli Rossi, a cura di, *Appendice I. Documenti*, in *La collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana. Catalogo scientifico di Flavio Fergonzi*, Skira, Milano 2003.

³⁶ Probabilmente l'opera fu peraltro esposta presso la galleria nel 1961, in occasione

di una mostra dedicata a opere provenienti dalla collezione Mattioli. Cfr. Patti, "Il ritratto dello scultore Fausto Melotti" del Museo Marino Marini di Firenze cit., p. 23.

³⁷ Da lettera inviata dallo stesso Lionni a Giuliano Gori nel 1990. Ringrazio infinitamente Giuliano Gori e Miranda MacPhail per queste informazioni.

³⁸ A maggio del 1990 venne infatti inviata a Gori una richiesta scritta, da parte dell'Arse-nale Iseo, per ottenere il prestito dell'opera, che sarebbe stata inserita in una mostra dedicata al collezionista Pietro Feroldi, mostra che tuttavia non venne poi realizzata.

³⁹ Marino Marini. *Personaggi del XX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Saletta Piero della Francesca, 18 gennaio - 15 aprile 1972), Centro Studi Piero della Francesca, Milano 1972.

⁴⁰ Cfr. Fergonzi, *Prima della fama internazionale* cit., pp. 17, 38.

Summary

As part of Marino Marini's vast portrait production, it is possible to identify a series of sculptures, usually dated around 1937, having as subject the sculptor Fausto Melotti, probably known by Marini in the context of Galleria Il Milione, Milan, during the 1930s. To understand the importance that the portraiture had in Marini's œuvre we can consider what the artist himself had to say in 1939 about his 'concerns' in sculpture: «first of all, the portrait».

The purpose of my paper is to update the analysis carried out around the Portrait of the sculptor Fausto Melotti by the most recent critics, who recognized only four examples of the series (two sculptures in bronze, a polychrome plaster and a portrait in wax), neglecting a stone version of the portrait – already cited by Raffaele Carrieri in 1948 and exhibited at the Venice Biennale in 1938 –, and, especially, totally ignoring a version of the sculpture, unpublished in the field of Marini's studies, made in terracotta and re-emerged for the first time on the occasion of this research. The addition to the Marini's corpus of this sculpture – presented in an exhibition held in Florence in 1940, the so called 'Mostra dei dodici', a collective show never recorded in the exhibition registries relating of the Tuscan artist – allows us to concretely understand the need to revise the catalogue raisonné of the sculptor and allows, together with the analysis of the other versions of the sculpture, a discussion on some fundamental characteristics of Marini's work, such as the revival of the ancient models – especially from the Tuscan tradition – and the artist's tendency to use, without any kind of hierarchy, a wide variety of constituent materials to create his sculptures.

La pittura di Alfredo Chighine tra naturalismo e ricerca linguistica

Un'ipotesi di lettura della produzione dell'artista tra gli anni Cinquanta e l'aprirsi del decennio seguente attraverso le interpretazioni della critica coeva

Cristina Casero

Alfredo Chighine è un artista che ha incarnato nella stessa attività pittorica una seria e profonda riflessione sul dipingere, sempre malvolentieri dichiarata a livello teorico. Purtroppo, forse anche per questo motivo, egli non ha goduto – e ancora oggi non gode – del riscontro critico e storiografico che invece meriterebbe la sua ricerca. Una ricerca che, costantemente volta a indagare la pittura, a sondarne le risorse, le possibilità e i limiti, sia sul piano formale sia su quello espressivo, affonda le sue radici in un terreno solido, su presupposti precisi, tutti interni al dipingere, mai negati e mai traditi dall'artista, sempre in «tempestiva tangenza con i fatti determinanti della nostra cultura».¹

Il suo percorso, in virtù di una coerenza che è fedeltà alla pittura intesa come continua ricerca, come mestiere esercitato con dedizione, è articolato ma si sviluppa in continuità, lungo un filo rosso che ne lega le differenti fasi. Sin dalle prime prove Chighine ha interpretato l'opera di alcuni maestri, cui ha guardato con grande attenzione ma secondo una personale inclinazione: nel misurarsi con quei modelli, infatti, egli arriva in certi casi alla quasi esplicita citazione che non è però da intendersi nei termini di un'accoglienza passiva di lessico o schemi formali, ma come un modo, forse il solo per un artista così compromesso col 'fare' come era lui, di identificarsi con le loro ragioni, quelle specificamente pittoriche più che latamente espressive, mosso da una voglia di comprensione profonda, esercitata nella prassi. Già da quel giovanile momento, quando licenzia opere così vicine ai diffusi modi di ascendenza cubista,² rese più intense da una forzatura di matrice quasi primordiale³ e da accenti espressionisti, al centro del suo dipingere sta sempre una propensione che diremmo 'scultorea': la tensione alla costruzione di una forma, di una forma-colore, di una struttura che, per quanto dissimulata, resta sempre sottesa e si dà come solida evocazione del dato naturale. E in questa dimensione si collocherà ancora nella sua più matura stagione la produzione dell'artista, la cui parabola espressiva si consuma in una perpetua ricerca dell'essenza formale del reale, sebbene con momenti di più pura sperimentazione linguistica.

Certamente la natura, la realtà nel suo accadere, si pone nell'opera di Chighine come punto fermo, come nucleo di sostanza che però, nell'essere restituita sulla tela, si traduce sempre, necessariamente, in una questione linguistica.

Sebbene tale tensione formale, come è stata spesso in passato definita dalla critica, sia sempre rimasta sottotraccia nelle opere dell'autore, essa si è fatta più esplicita, evidente, tra i finali anni Cinquanta e l'inizio del decennio seguente e questo passaggio, che coincide con un consolidamento della personalità di Chighine, può essere colto in occasione della partecipazione dell'artista, con una sala personale, alla Biennale veneziana del 1960, mostra che può dunque essere intesa come un momento emblematico nel percorso dell'autore, sebbene sicuramente non frutto di una svolta repentina. Come è stato più volte ricordato, negli anni Quaranta sono evidenti nei suoi lavori soprattutto i riferimenti – fondamentali per la formazione dell'artista, ma importanti anche nella stagione più matura della sua pittura – a Georges Rouault, a Mario Sironi, soprattutto il «Sironi ultimo, il più frammentario»,⁴

e al Cubismo, in particolare a Picasso, al quale Chighine rende un personissimo omaggio con la tela *Il pittore e la modella*, dipinta nell'aprile del 1949.⁵ A partire dal 1954, Chighine si allontana (definitivamente) dalla figurazione e il suo fare si apre alle più aggiornate esperienze pittoriche coeve, in un teso e fertile confronto con i protagonisti dell'Informale europeo che si stavano affermando in quel momento e che in Italia egli ha conosciuto tramite alcune importanti esposizioni e soprattutto grazie alle più aggiornate riviste.⁶ Chighine dialoga dunque, seppur a distanza, con Nicolas De Staël, Jean Fautrier, Jean-Paul Riopelle, Pierre Soulages e Wols. Tanti stimoli che si depositano e via via decantano, a volte ritornano con accenti più espliciti, ma poi vengono tutti assorbiti e fatti propri da un autore che continua il suo cammino, caratterizzato da intenzionalità che paiono ben differenti rispetto a quelle degli artisti citati, che rimangono per lui importanti riferimenti sul piano linguistico, come in fondo era stato pure Picasso. Chighine sembra, però, declinare la lingua con cui parlano questi artisti in altri discorsi. Tra il 1953 e il 1954 egli mette a punto un processo di astrazione, nel senso etimologico del termine, e nelle sue tele la figurazione viene a identificarsi con i suoi elementi di fondo, in *taches* di colore cui fanno da contrappunto segni, graffiti, a volte incisivi se non ancora taglienti. Egli dichiara esplicitamente il suo intento nell'intitolazione delle opere che, nella maggior parte dei casi, anziché fungere da stretto riferimento naturalistico, ora si riferisce alla natura strutturale dell'immagine: *Composizione* e *Figura* sono infatti i titoli più ricorrenti in quel momento.

Emilio Tadini, tra i primi a intuire e restituire con parole chiare il senso ultimo e profondo della pittura di Chighine, non soltanto ne individua nella luce l'elemento fondamentale, ma coglie con esemplare lucidità come, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, la natura dei suoi paesaggi si sia fatta differente: «non si tratta più di certa inerzia di forme all'aperto. Non la materia cristallizzata dalla natura ma il suo organismo attivo».⁷ Oltre il contingente e l'aneddotico, Chighine insegue il ritmo della vita e, diversamente da certa coeva pittura europea di marca gestuale, cui certamente l'artista continua a guardare a livello lessicale, «nei suoi quadri il segno non è mai in funzione di una specie di astratta ideografia. Non è il simbolo di un indefinito né la pura e semplice traccia di un gesto». È «la passione per un organismo naturale, rappresentabile come forme, colori e luce» a essere «la sorgente dell'attività di Chighine».⁸

La pittura di Chighine si fonderebbe, dunque, su un'intensa emozione della natura; in senso più ampio potremmo correttamente dire della realtà *tout court* e sulla sua concreta restituzione, in termini di essenza dinamica, attraverso l'espressività del segno e della materia.

Intendere il naturalismo come chiave di lettura dell'opera di Chighine, d'altro canto, è un atteggiamento molto frequentato dalla critica e tale postura ne ha in qualche modo eccessivamente condizionato l'interpretazione. Risale allo scorcio degli anni Quaranta, quando Chighine nei panni dello scultore partecipa alla Biennale veneziana del 1948,⁹ il momento in cui Francesco Arcangeli, per la prima volta, coglie il «timbro neo romantico»¹⁰ delle sue opere. Su questo riferimento al romanticismo, come sappiamo, lo stesso Arcangeli tornerà più compiutamente,¹¹ anche a proposito di Chighine. Lo studioso, infatti, cita esplicitamente l'artista nel suo saggio del 1957, *Una situazione non improbabile*, un testo in cui fa delle precisazioni in merito a quanto affermato nel notissimo intervento di tre anni precedente, anch'esso pubblicato su «Paragone» e intitolato *Gli ultimi Naturalisti* nel quale, considerando le espressioni artistiche che si diffondevano in quel momento, constatava: «si ritenta la natura; ma la sua proporzione sfugge, ora, alla misura intellettuale. È la natura traboccante, inquieta, eppure ancora terribilmente amorosa di questo nostro anno 1954».¹²

Nel 1957 Arcangeli ricorda come «il tuffo monetiano entro il pullulare infi-

nito delle acque del fiume era già più accordato con l'esplosione, accaduta proprio intorno al 1948, della pittura di Pollock, di quanto non lo fosse qualsiasi altra più recente pittura. Perché, se un progenitore della nuova pittura 'non formale', o dell'«ultimo naturalismo», astratto o non astratto che sia, esiste, questi è, fra tutti, Claude Monet», la cui pittura suscita una «sensazione, apparentemente ottica ed epidermica» della quale bisogna chiedersi se «non sia invece lo scandaglio, buttato con la più intima e ancor sconvolgente moderna apertura e profondità, entro il flusso eracliteo del reale».¹³

Quanto sta accadendo, secondo Arcangeli, è il diffondersi di un nuovo modo di intendere il rapporto con la natura, che gli artisti non «contemplano» più ma indagano, quasi dall'interno, trascendendo risolutamente il registro della cronaca. E tale atteggiamento si radica sul piano etico, prima ancora che estetico: si fonda sull'«entusiasmo» dell'uomo contemporaneo di «un nuovo rapporto col naturale».¹⁴

Dunque, Arcangeli opera delle precise riflessioni sul carattere di questa condivisione linguistica che è secondo lui di natura fondamentalmente etica, includendo la ricerca di Chighine nell'ampia area del linguaggio informale. In quello stesso 1957, per altro, Lionello Venturi dice di Chighine:

I add to the 'new generation' group two artists who are over forty years old: Chighine and Burri. Alfredo Chighine (b. 1914) was formerly as sculptor and has recently turned to painting, displaying a color sensitivity which actually destroys his plastic values in a manner bespeaking the 'informal' international trend.¹⁵

I quadri che Chighine presenta alla Biennale veneziana del 1958,¹⁶ come *Paesaggio* (1957),¹⁷ *Paesaggio arancio e viola* (1957),¹⁸ *Paesaggio lombardo* (1957)¹⁹ e *Paesaggio invernale* (1957)²⁰ rappresentano perfettamente, sul piano visivo, quanto sostenuto da Arcangeli. E sono al contempo indicativi di quel mutamento nel dipingere dell'artista che avviene tra la metà del 1956 e la fine dell'anno seguente, quando gradualmente egli apre la composizione, insistendo sul dinamismo, sulla dissoluzione apparente della forma che dapprima si nasconde dietro a filamenti di denso colore, poi si disperde nei flussi di materia cromatica parcellizzata, nebulizzata, come accade nei dipinti qui citati. È interessante notare come, in questo momento, Chighine attraverso i titoli dei quadri ritorni a far esplicito riferimento a evocazioni legate al paesaggio, dichiarando così in qualche modo superata la fase di attenzione tutta interna ai problemi compositivi e linguistici, maturata ora in una più piena consapevolezza espressiva, che lo allontana da ogni tentazione formalista.

Guido Ballo però nel 1956, presentando una personale al Milione,²¹ galleria cui in quegli anni l'artista era legato,²² aveva già proposto una lettura della pittura di Chighine che mi pare convincente, poiché non la intende sottomessa a interessi strettamente naturalistici, ribaltando, curiosamente, i termini della questione: egli, infatti, sente nell'autore la capacità di non rimanere invischiato negli schemi imperanti della cultura visiva contemporanea e, in virtù del superamento della chiusa dialettica Impressionismo/Espressionismo, lo individua come uno «tra i pochissimi pittori nuovi che riesce a non subire la cultura, pur muovendosi da chiare premesse critiche, e a trovare una nuova libertà nell'equilibrio tra struttura compositiva ed espressione». Ballo sottolinea inoltre, opportunamente, che nel soltanto apparente dualismo tra timbro e tono del colore, «la struttura compositiva ci riporta all'attività plastica dell'artista, quando le sue forme, essenziali nei richiami delle masse, avevano una larga carica espressiva». Ma è interessante soprattutto come Ballo insista proprio sull'aspetto innovativo e compiuto del linguaggio dell'artista, concludendo lo scritto con una constatazione che, nella sua cristallina semplicità, si rivela illuminante: «Chighine s'impone con chiarezza di linguaggio: con interna necessità poetica, risolta in pittura».²³

Sin dai primi mesi del 1958, però, nuovamente interviene un cambiamento

1. Alfredo Chighine, *Orizzonte giallo*, 1960, olio su tela. Il dipinto al momento risulta di ubicazione ignota.



nelle opere di Chighine e, in una sorta di operazione di sintesi, si ricompone l'immagine, che prende vita da una densa materia cromatica, resa viva e pulsante da raffinati effetti luminosi. Certo è che l'afflato di marca romantica cui fa riferimento Arcangeli va ricondotto alla sua giusta dimensione, come fa Franco Russoli che, proprio nel testo di presentazione dell'autore alla Biennale di Venezia del 1960, delinea quella che credo sia la linea da seguire per orientarsi nella pittura dell'artista:

Lontano dalle inquietanti ossessioni psicologiche di tanta poesia contemporanea, nei suoi quadri egli ci dimostra la possibilità di una rispondenza, ancora, tra uomo e ambiente. Però il fatto che questo ambiente non sia socialmente determinato, ma sia quello impersonale, eterno della Natura (paesaggio), conferma ancora la partecipazione di Chighine al sentimento romantico di evasioni, fuori quindi dagli impegni più veri e fondamentali dell'arte d'oggi – obbietteranno alcuni. Non è così: perché, invece di una fuga, questo affrontare dati *ab aeterno*, immutabili del vero, questo rifiuto di una cronaca espressionista caratterizzante e di una simbologia sociale o individualistica, è testimonianza insolita, ma non meno valida, di fedeltà ad un impegno poetico e morale di assoluta attualità.²⁴

In quell'occasione, Chighine presenta la sua più recente produzione,²⁵ dipinti che testimoniano con chiarezza lo scarto avvenuto rispetto a quelli della metà del decennio precedente e segnano un punto di svolta nella sua ricerca, la quale proprio a quella altezza cronologica approda a modi che, è importante sottolinearlo, si pongono in linea con le diffuse tendenze di ricostruzione dell'immagine e del tessuto pittorico, fondate sulla necessità di staccare con la 'maniera' informale per tendere a un nuovo, più strutturato linguaggio. In questo momento la pittura di Chighine si fa più decantata e si organizza in forme che alludono al reale solo come essenza vitale, la cui energia si incarna nella luce, elemento ora davvero centrale nel dipingere dell'artista. Tale passaggio, essenziale per la definizione di una pittura più personale da parte di Chighine, porta a una pittura «più salda e distesa»,²⁶ a mosaici di forme, a strutture certamente incentrate sulla dialettica tra colore e segno, che si incide nel tessuto cromatico, ma con una più significativa consistenza materica; una maniera che testimonia da un lato una più pro-



2. Alfredo Chighine, *Tramonto*, 1960, olio su tela. Il dipinto al momento risulta di ubicazione ignota.

fonda riflessione sull'opera di Soulages e De Staël, dall'altro una particolare attenzione alla lezione di Paul Cézanne, le cui opere egli vede dal vivo durante il suo viaggio a Parigi del 1957.²⁷

I dipinti esposti alla XXX Biennale sono tutti riferibili al 1960, ossia in realtà, ai primi cinque mesi dell'anno. In *Mare e Orizzonte giallo*²⁸ (fig. 1) la materia è densa ma fratta, non uniforme e nei segni che ne scandiscono la superficie resta, come in tutta la produzione dell'artista del 1959 cui questo dipinto è ancora legato, l'eredità dei modi degli anni precedenti, caratterizzati dalla non compattezza del colore, che porta le tracce del segno pittorico. Nelle altre opere in mostra²⁹ sembra invece definirsi con maggiore chiarezza una spazialità più scandita, nella pienezza di forme irregolari che si incastrano, si sovrappongono e si compenetrano l'una con l'altra, vibranti in un equilibrio dinamico. In particolare, in *Mare ocre blu*³⁰ e in *La spiaggia n. 4*,³¹ all'ombra di De Staël, Chighine decanta le sue immagini e le organizza sulla base di sovrapposizioni di fasce di colore, in una dinamica data dai contrasti cromatici e dalla viva luminosità, che permea la materia pittorica.

In catalogo, Russoli sottolinea come in questi dipinti «l'esigenza istintiva di un controllo razionale, di una presa di coscienza umanistica, regola e traduce in forma misurabile nello spazio 'vero' il suo altrettanto istintivo abbandono sentimentale, la sua foga visionaria».³² In questo intervento, Russoli ritorna su quanto affermato un paio d'anni prima, quando riconosce alla pittura di Chighine il «carattere lirico dell'ispirazione naturalista [...], la verità del suo sentimento, [...] la complessità – o meglio penetrazione e coscienza – della sua invenzione linguistica»,³³ sottolineando, fermamente, come questi caratteri non siano da intendersi affatto in contrasto con una precisa consapevolezza linguistica, con una seria ricerca sul mezzo espressivo, compiuta in decenni di prassi pittorica.

Tali riflessioni chiariscono, effettivamente, quale sia il fondamento della pittura di Chighine, di quel suo comporre le forme secondo il ritmo della vita, calandosi al loro interno, quindi non lavorando tanto 'in' uno spazio illusionistico e virtuale rievocato sulla tela, ma 'con' lo spazio concreto della pittura, fatto di materia cromatica. Già nel 1958 lo stesso Russoli aveva toccato il cuore della questione, lasciandoci una lettura dell'opera di Chighine e delle

sue ragioni che mi pare una delle sue più riuscite interpretazioni, pure alla luce di un sguardo rivolto all'intera ricerca dell'autore. Egli scriveva: «In Chighine ogni quadro ha la sua *ragione* e tutti si dispongono in un discorso animato non soltanto da simile inclinazione lirica, ma da motivi diversi di unitaria progressione di pensiero».³⁴ Pensiero tradotto sempre in pittura. Questo è, infatti, il tratto saliente della ricerca dell'artista, come emerge da un'attenta riesamina delle letture critiche che hanno affrontato la sua pittura e come risulta soprattutto evidente da una corretta interpretazione dei suoi lavori, da quelli licenziati in età giovanile sino a quelli realizzati negli anni della maturità. Un aspetto caratteristico, che definisce la specificità del profilo di Chighine il quale, pur dimostrandosi sempre attento al contesto italiano e internazionale, piega le suggestioni che ne ricava agli intendimenti che sostengono, fermamente e coerentemente, la sua idea di pittura.

Note

¹ G. Bruno, G. Dillon, a cura di, *Mostra dell'opera di Alfredo Chighine dal 1954 al '65*, catalogo della mostra, in «Milione. Bollettino della Galleria del Milione», 110, marzo 1966.

² A tale proposito, basta pensare al ricco nucleo di opere dell'artista riferibile alla Collezione Boschi Di Stefano, licenziate tra il 1940 e il 1946 (anno in cui sono state acquistate dalla celebre coppia di collezionisti), tra le quali spiccano due interessanti sculture: *Maternità*, databile al 1941 in base ai dati d'archivio, e *Donna sotto i bombardamenti*, da riferire per gli stessi motivi al 1942. Inoltre, a riprova di come Chighine fosse inserito in quel tessuto culturale è anche la partecipazione dell'artista nel 1946 alla mostra *Oltre Guernica* – non una semplice esposizione ma un momento importante di riflessione etica, prima ancora che estetica, per i giovani artisti milanesi – in occasione della quale vinse il Premio Ciri Agostoni con l'opera *Deposizione*.

³ In quegli anni Quaranta che segnano l'esordio del nostro pittore sulla scena artistica, vale la pena di ricordare che, alla metà del decennio, egli frequentava la galleria di Franco Ciliberti, filosofo, studioso di religioni orientali e amico di Giuseppe Tucci e fondatore della rivista «Valori Primordiali» (1938) e del Gruppo dei Primordiali Futuristi Sant'Elia, oltre che animatore culturale che intratteneva rapporti con diversi artisti quali Cagli, Capogrossi, il gruppo comasco e pittori milanesi degli anni Trenta. Elena Pontiggia ritiene importante questa suggestione al punto da ipotizzare che non sia da escludere che «l'idea cilibertiana di un'arte che risalga all'unità dei fenomeni oltre la diversità delle apparenze, abbia lasciato qualche traccia in Chighine, che forse se ne ricorderà (se non altro come conferma poetica), quando di lì a pochi anni giungerà a una pittura che riduce la molteplicità dei fenomeni all'unità di poche forme essenziali» (E. Pontiggia, a cura di, *Alfredo Chighine (1914-1974). La costruzione della luce*, catalogo della mostra [Milano, 4-28 febbraio 1998], Fondazione Stelline, Milano 1998, p. 41).

⁴ Pontiggia, *Alfredo Chighine (1914-1974)* cit., p. 39.

⁵ A testimonianza di come il suo sguardo non sia stato mai passivo di fronte alle suggestioni che gli derivavano dal confronto con altri, pure quando si trattava dei pittori cui guardava con rispetto e interesse ma senza soggezione, mi piace ricordare alcune riflessioni ancora di Elena Pontiggia a proposito di questo dipinto: «A questo soggetto Picasso aveva dedicato alcuni dipinti e numerose incisioni, in cui rappresentava due figure nello studio, sullo sfondo del cavalletto o di un'opera [...]. L'iconografia di Chighine è diversa. Qui la figura maschile non ha pennelli o tavolozza, porta solo una gigantesca lucerna. [...] La figura maschile, *alter ego* dell'artista, si definisce e quasi si identifica nell'atto di far luce, nel reggere come uno stendardo, un testimone, la lampada accesa, che è il vero centro dell'opera. Il quadro, in realtà, è una dichiarazione di poetica. Compito primo della pittura è portare la luce, rischiare l'opaca gravità della materia, le toppe dell'inesistenza. L'arte non imita il visibile, ma lo illumina. E questo ha fatto Chighine in tutta la sua ricerca» (Pontiggia, *Alfredo Chighine (1914-1974)* cit., p. 40).

⁶ A tale proposito Elisabetta Longari suggerisce come la partecipazione di Chighine ad alcune tra le più importanti rassegne espositive di quegli anni – pensando al Premio Esso, al Premio Lissone, al Premio Marzotto e al Premio del Golfo della Spezia – possa essere stata determinante proprio per un'aggiornata conoscenza della coeva pittura internazionale (E. Longari, *Alfredo Chighine 1914-1974*, Edizioni Galleria Matasci, Tenero 1991, p. 11).

⁷ E. Tadini, *Alfredo Chighine, 12 opere*, in «Giovane Pittura Italiana», 4, Edizioni del Milione, Milano, giugno 1958, pp. 13-14.

⁸ *Ibi*, p. 22.

⁹ In occasione di questa sua prima partecipazione alla *kermesse* veneziana, Chighine espone due sculture: *Maternità* e *Nudo di bambino*.

¹⁰ F. Arcangeli, *Astrattismo e Realismo*, in «Fiera Letteraria», 12 dicembre 1948.

¹¹ Si vedano, in particolare: F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, in «Paragone», 59, novembre 1954, pp. 29-43 (ora anche in F. Arcangeli, *Dal Romanticismo all'informale*, Einaudi, Torino 1977, vol. II, pp. 313-326) e, più specificatamente riguardo a Chighine, F. Arcangeli, *Una situazione non improbabile*, in «Paragone», 85, gennaio 1957, pp. 358-376.

¹² Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti* cit., p. 34.

¹³ Arcangeli, *Una situazione non improbabile* cit., pp. 6-7.

¹⁴ *Ibi*, p. 17.

¹⁵ L. Venturi, *An exhibition of painting in post-war Italy 1945-1957*, catalogo della mostra (New York, Casa Italiana of Columbia University, 1957), Columbia University, New York 1957, p. VIII.

¹⁶ XXIX Biennale Internazionale d'Arte, Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1958, p. 74.

¹⁷ *Paesaggio*, 1957, olio su tela, cm 89×116, collezione privata (n. cat. 13).

¹⁸ *Paesaggio arancio e viola*, 1957, olio su tela, cm 89×116, collezione privata (n. cat. 11).

¹⁹ *Paesaggio lombardo*, 1957, olio su tela, cm 89×116, Collezione privata (n. cat. 12).

²⁰ *Paesaggio invernale*, 1957, olio su tela, cm 81×100, Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna, inv. P 1520 (n. cat. 15).

²¹ G. Ballo, *Una mostra personale del pittore Alfredo Chighine*, catalogo della mostra, in «Milione. Bollettino della Galleria del Milione», 20, novembre 1956.

²² Alfredo Chighine inizia il suo sodalizio con la Galleria Il Milione con la mostra allestita nel marzo del 1955 (una collettiva presentata da Franco Russoli) e tale rapporto dura con continuità fino al 1964, quando, con la morte di Gino Ghiringhelli, si farà meno stretto.

²³ Ballo, *Una mostra personale del pittore Alfredo Chighine* cit.

²⁴ F. Russoli, *Alfredo Chighine*, in XXX Biennale Internazionale d'Arte, Stamperia di Venezia, Venezia 1960, p. 101.

²⁵ In catalogo (XXX Biennale Internazionale d'Arte cit., p. 102) sono indicati 15 dipinti, tutti riferiti al 1960, dei quali due illustrati: *Masse grigie* e *Spazi verdi e bianchi* (nn. 92, 93). Nei documenti conservati in archivio (ASAC, Fototeca Artisti, C129 e ASAC, 9718 – Chighine Alfredo) non ci sono fotografie né citazioni riferite a 5 di questi quadri: *La spiaggia*, *Composizione grigio blu*, *Azzurro centrale*, *Masse grigie* (dipinto che sappiamo, pur non essendo indicato in catalogo, aver fatto parte della collezione De Angeli Frua), *Mare* (da identificare con il dipinto noto anche col titolo *Mare grigio*, olio su tela, cm 81×100, di collezione privata, che ha sul retro l'etichetta della Biennale e che è molto simile nei modi pittorici a *Orizzonte giallo*). Vi è inoltre, nella cartella ASAC, Fototeca Artisti, C129, una nota relativa a un dipinto dal titolo *Mare con elementi chiari*, in cui si dice che il dipinto non è stato esposto.

²⁶ A. Pica, *Alfredo Chighine*, in VIII Quadriennale Nazionale d'Arte. Dicembre 1959 – aprile 1960, De Luca, Roma 1959, p. 207. Nel 1959, nel presentare l'artista alla Quadriennale romana, Agnoldomenico Pica, dopo aver considerato come «quest'ultima stagione di Alfredo Chighine sembra aver maturato in lui una più salda ed estesa pittura», affronta la cogente questione relativa al naturalismo nel dipingere di Chighine. «Può essere certo indicativo ritrovare nelle larghe, eppure concitate, campiture di quei fondi cromaticamente complessi [...] l'eco non ortodossa ma viva del tonalismo padano con le sue estenuanti delicatezze e finezze, come venire discernendo nei timbri risentiti delle 'figurazioni' e – più recentemente di certe trame quasi grafiche – la carica drammatica e l'assolutezza primitiva delle origini isolate di questo pittore. Ma questi fermenti, e gli altri molti che potremmo venire individuando come le molte e varie esperienze, finiscono davvero per non avere più autorità e incidenza, bruciati ormai nell'empito di una energia creativa, la quale, con lo scorrere degli anni, sembra raggiungere una sorta di solennità senza parole né gesti, e quasi tradursi in un trattenuto furore, in un calore bianco che, senz'ardere, si consumi. Piuttosto che un colloquio indiretto con la natura, come si è scritto, in Chighine crediamo si inveri la rara facoltà di rivelarne la radicale sostanza, in una specie di flagrante apprensione primordiale. [...] Nell'opera di Alfredo Chighine [...] l'occhio dell'anima si affissa nel grembo delle germinazioni, forse nell'universale inquietudine delle cose».

²⁷ Longari ricorda: «Tutte le biografie riportano il viaggio a Parigi fatto con la moglie nel 1957. Ester Violante Chighine ricorda con esattezza come durante una visita al museo del Louvre egli rimanesse incantato di fronte ai quadri del pittore francese» (Longari, *Alfredo Chighine 1914-1974* cit., p. 81).

²⁸ *Orizzonte giallo*, 1960, olio su tela. Il dipinto al momento risulta di ubicazione ignota.

²⁹ *Forme gialle e verdi*, 1960, olio su tela, cm 114×192; *Oggetti e mare blu e nero*, 1960, olio su tela, cm 114×162; *Masse verdi e gialle*, 1960, olio su tela, cm 114×162; *Masse grigie*, olio su tela, cm 100×81; *Spazi verdi e bianchi*, 1960, olio su tela e *Tramonto*, olio su tela. Questi dipinti sono ora tutti in collezione privata, ma non è stato possibile rintracciarne due, di cui non si conoscono quindi le misure, non indicate nel catalogo della Biennale.

³⁰ *Mare ocre blu*, 1960, olio su tela, cm 81×100, collezione privata.

³¹ *La spiaggia n. 4*, 1960, olio su tela, cm 89×116, collezione privata.

³² Russoli, *Alfredo Chighine* cit., pp. 100-101.

³³ F. Russoli, *Seconda mostra personale di Alfredo Chighine con trenta dipinti del 1957 e 1958*, catalogo della mostra, in «Milione. Bollettino della Galleria del Milione», 36, novembre 1958.

³⁴ Russoli, *Seconda mostra personale di Alfredo Chighine con trenta dipinti del 1957 e 1958* cit.

Summary

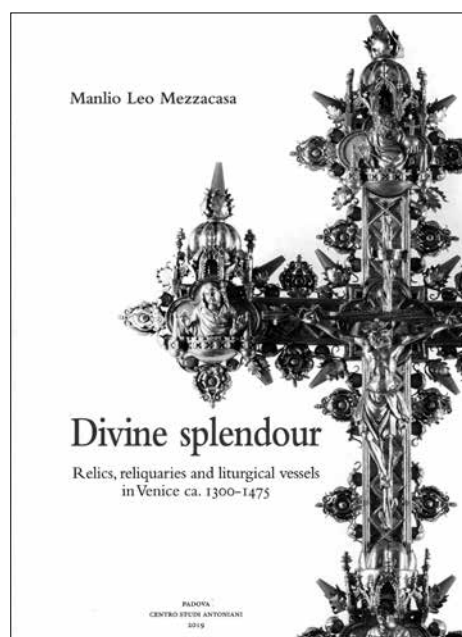
This work proposes a reflection on the painting of Alfredo Chighine at the turn of the fifties and sixties, when the artist reaches his expressive maturity. In particular, the article focuses on the analysis of the works exhibited at the 1960 Venice Biennale, which well represent that phase of Chighine's production in which he moves towards more personal paths, always showing attention to the cultural context in which he operates. The reflection is conducted on the basis of some contemporary critics' interpretations. Among the most interesting readings, the positions of the authors who have established interpretative canons still used to investigate the artist's work, first of all Francesco Arcangeli, are carefully examined. A comparison between them tries to clarify some misunderstandings that have often conditioned the reception of Chighine painting over the years.

Collaboratori:

Marco Collareta [m. c.]
 Matilde Stefanini [m. s.]
 Edoardo Villata [e. v.]
 Ranieri Varese [r. v.]
 Medardo Pellicieri [m. p.]
 Tamara Dominici [t. d.]
 Liliana Barroero [l. b.]
 Alberto Cibi [a. c.]
 Davide Pugnano [d. p.]

Manlio Leo Mezzacasa, *Divine splendour. Relics, reliquaries and liturgical vessels in Venice ca. 1300-1475*, Centro Studi Antoniani, Padova 2019, pp. 303, € 49,00

Nel percorso di recupero storico-critico che l'oreficeria sacra d'età bassomedievale conosce da qualche decennio in qua pure in Italia, il Nord-Est della penisola può dirsi certamente un territorio in vantaggio. Mostre come quella dell'oreficeria nel Friuli-Venezia Giulia, cataloghi di collezioni importanti come quella del Santo di Padova, pubblicazioni sistematiche come quella dedicata da Anna Maria Spiazzi ai materiali dell'intero Veneto esclusa Venezia hanno permesso di mettere a fuoco un panorama vasto e complesso, che solo cinquant'anni fa avrebbe presentato vaste zone di opacità. Paradossalmente tuttavia la città dei Dogi, centro indiscusso e vero e proprio cuore pulsante di quell'intera area geografica, è rimasta in qualche misura in ombra, quasi che gli studi condotti oltre mezzo secolo fa da Hans R. Hahnloser, Erich Steingraber e Giovanni Mariacher avessero risposto a tutte le domande possibili e non restasse altro da dire. Una convinzione errata, ovviamente, come dimostra questo importante libro di Manlio Leo Mezzacasa, frutto di intense ricerche in Italia e all'estero, animate da una sintonia tutta particolare con la materia.



Introdotta da padre Luciano Bertazzo, direttore del Centro Studi Antoniani che l'ha edito, il lavoro si apre con un intervento di carattere metodologico di Giovanna Valenzano, storica dell'arte medievale dell'Università di Padova, e si chiude con una riflessione di Giovanna Baldissin Molli, già docente di storia dell'oreficeria presso lo stesso ateneo, sullo stretto rapporto che lega l'oreficeria sacra alla prassi liturgica e devozionale. Non si tratta di mere appendici, ma di contributi importanti, che aiutano

a inquadrare nel modo giusto non solo le arti preziose, ma tutte quante le arti del passato, le quali, prima di entrare da protagoniste nei musei e nei libri di storia dell'arte, hanno svolto una loro specifica funzione nella vita individuale e sociale delle persone che le hanno poste in essere. Significativo, allora, che Manlio Leo Mezzacasa inserisca il capitolo dedicato alla documentazione relativa agli orefici veneziani d'età gotica e rinascimentale non al primo posto, ma al secondo, dopo quello dedicato al culto pubblico e prima di quello dedicato al culto privato. Il lettore ha subito chiaro che il libro riguarda non tanto gli artisti, quanto le opere d'arte, e che queste ultime, lungi dal dipendere da un'unica variante identificata con chi le ha materialmente prodotte, cristallizzano, se così si può dire, un complessissimo gioco di forze, che accanto agli artisti riserva ampio spazio ai committenti, ai destinatari, a tutta quella variegata serie di figure sociali che sola ci aiuta a comprendere il senso della produzione culturale in contesti profondamente diversi dal nostro. È qui che meglio si rivela l'ingente spessore storico della ricerca rigorosa e caparbia portata avanti da Manlio Leo Mezzacasa. Combinando gli indizi che vengono dagli oggetti stessi con i dati documentari e le considerazioni avanzate in letteratura, il giovane studioso riordina la disgregata messe di arredi sacri consegnatoci dal Tre-Quattrocento veneziano in una sequenza finalmente coerente, che parte da una problematica croce tardo-duecentesca oggi ai Cloisters, attraversa una fitta schiera di calici, reliquiari, croci, pastorali e paliotti tre-quattrocenteschi sparsi tra chiese e musei di mezza Italia, per approdare infine al caso esemplare di un reliquiario quattrocentesco oggi al Louvre, intorno al quale s'intrecciano alcuni dei nodi più importanti del discorso. Ogni oggetto è prima analizzato in se stesso, poi inserito nella linea di sviluppo generale cui appartiene, caratterizzata dal progressivo affermarsi, nell'oreficeria veneziana dei secoli presi in esame, della lavorazione plastica del metallo, che va di pari passo con la conversione occidentale e moderna di tutta l'arte lagunare coeva. Non a caso particolare attenzione è riservata al confronto tra i manufatti orafi e i prodotti delle cosiddette arti maggiori, la scultura in ispecie, senza peraltro che ciò comprometta la consapevolezza di una specificità forte della materia trattata. Esempio al proposito il caso degli orefici d'origine nordica operosi a Venezia, il cui contributo è certamente confrontabile con quello degli scultori in legno di analoga provenienza, ma meno immediatamente riconoscibile a causa della maggior resistenza che le forme gotiche conoscono nell'ambito dell'oreficeria sacra quattrocentesca rispetto a quello della coeva plastica monumentale. I risultati del lavoro sono cospicui sia sul piano dell'informazione che su quello del-

l'interpretazione. Tra i numerosissimi oggetti indagati, facilmente recuperabili per una verifica attraverso gli indici dei nomi e dei luoghi, non ve n'è uno che passi indenne attraverso l'attento, circostanziatissimo vaglio critico di Manlio Leo Mezzacasa. Il volume tuttavia non rientra nel genere letterario del catalogo, né i suoi densi capitoli sono riducibili a un variopinto *patchwork* di schede. Chi ne affronti la lettura secondo l'ordine chiaramente presentato nel sommario non stenta ad accorgersi dell'esistenza di un robusto disegno storico, capace di cogliere i momenti di continuità non meno che quelli di rottura, l'inerzia di una tradizione tipologica a volte soverchiante non meno che la spinta impellente all'innovazione stilistica o al semplice aggiornamento di gusto. Il tutto al di fuori di ogni schema preconcepito, come solo è in grado di fare uno studioso che, come il nostro, sa unire una grande familiarità con i materiali indagati a un'altrettanto grande indipendenza nei confronti degli interventi critici pregressi, doverosamente conosciuti, certamente, ma non passivamente subiti.

Manlio Leo Mezzacasa ha scelto di scrivere e pubblicare il suo libro in inglese. Si tratta di una scelta che va rispettata, ma che può essere anche discussa. Per parte nostra, mentre da un lato ci rammarichiamo di non sentir risuonare la lingua che fu del Vasari e del Lanzi, dall'altro ci consoliamo pensando che la maggior diffusione che anche nel campo degli studi storico-artistici possiede ormai la lingua di Shakespeare assicurerà al lavoro qui recensito un impatto e una risonanza altrimenti inimmaginabili. Ma c'è di più, giacché è la stessa *forma mentis* di Manlio Leo Mezzacasa che sembra aver trovato in quella che per tanti versi è la lingua franca della comunicazione scientifica odierna il suo più immediato mezzo espressivo. Un motivo in più per leggere il libro da capo a fondo, evitando quella caccia alla singola notizia da citare in nota che troppo frequentemente svilisce a mera occorrenza bibliografica anche i prodotti più interessanti della ricerca storico-artistica attuale.

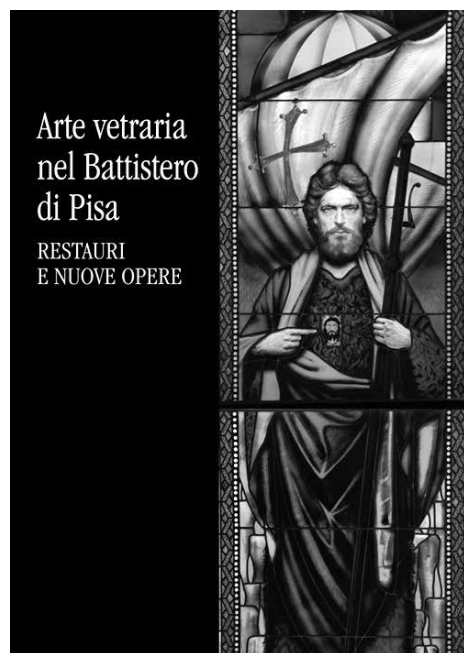
[m. c.]

Arte vetraria nel Battistero di Pisa. Restauri e nuove opere, Gabriella Garzella, Giuseppe Bentivoglio, Mauro Ciampa, a cura di, Società Storica Pisana, Biblioteca del «Bollettino Storico Pisano», Collana Arte, n. 9, Pacini Editore, Pisa 2020, pp. 181, € 38,00

L'arte della vetrata, artefatto complesso per la sua polimatericità e per la cui realizzazione intervengono più menti e più mani, inserito in una struttura organica architettonica e contraddistinto da un significato iconografico e iconologico oltre che da una funzione d'uso, viene metodicamente esaminata nelle tre sezioni, *La storia*, *Il restauro*, *Le nuove vetrate*, in questo denso volume dedicato alla storia, alle relazioni tecniche e artistiche e

descrizioni delle messe in opera per il ripristino dell'integrità visiva/significante/liturgica della luce che penetra nel celebre Battistero pisano di San Giovanni.

Dopo il restauro materico del paramento esterno del monumento effettuato nel 2000 si era reso evidente e improrogabile, sollecitato con forza anche da Sua Eccellenza Giovanni Paolo Benotto, arcivescovo di Pisa, l'intervento di restauro delle cortine vetrarie in condizioni di degrado e l'integrazione delle quattro pressoché distrutte durante un bombardamento aereo del febbraio 1944. Di questa volontà manifestano nelle loro *Presentazioni* al volume Pierfrancesco Pacini, operaio presidente dell'Opera della Primaziale e Andrea Muzzi, soprintendente Archeologia, Belle arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno, connotando gli interventi eseguiti come un messaggio di speranza per il futuro e ricordando come tecnologie sempre più avanzate possano medicare il patrimonio artistico devastato e riproporlo allo sguardo e al pensiero delle future generazioni.



Gabriella Garzella, nella sezione storica in *Arte delle finestre di vetro*. *Le vetrate del Battistero di Pisa*, propone un breve *excursus* tra le superstiti vetrate del Duomo – delle quali una sola medievale e le altre risalenti alla seconda metà del XV secolo – ricordando anche il famoso e unico antico trattato di arte vetraria di quell'*Antonius magister de Pisis* con buona probabilità operante nel 1395 nel cantiere fiorentino di Santa Maria del Fiore, per approdare poi al primo ciclo di vetrate per il Battistero con un contratto e una serie di pagamenti tra il 1465 e il 1489 per le finestre del vetro di San Giovanni. Nulla rimane però di questo primo *corpus* vetrario né sappiamo quando e perché andò perduto e ci vollero quattro secoli prima che l'Opera del Duomo si rivolgesse di nuovo al problema delle vetrate del monumento.

Daniela Stiaffini ricostruisce nel suo corposo intervento *Le vetrate istoriate del XIX secolo nel Battistero di Pisa* le vicende che portarono all'inizio dei lavori dalla primavera 1840 fino al 1865 e analizza anche secondo fattori stilistici ognuna delle vetrate che rispondono a più autori e portano in basso lo stemma dei vari committenti, ecclesiastici e non, documentando e ricostruendo le attribuzioni. Si credeva infatti – anche in S. Silvestri, *Vetrate italiane dell'Ottocento. Storia del gusto e relazioni artistiche fra Italia e Francia 1820-1870*, INHA. Collection Italia e Francia, Firenze 2006, pp. 109-133 – che buona parte delle vetrate fossero da attribuire alla vetreria milanese Bertini diretta dal pittore Giuseppe Bertini coadiuvato dal figlio Giovanni, tra l'altro autori di vetrate per il Duomo di Milano, ma solo tre di esse sono loro, *San Luigi Gonzaga*, *San Giovanni Battista* (perduta) e *San Taddeo* e forse un'altra perduta, mentre due vetrate a lungo attribuite a Fra Marcellino e provenienti dall'illustre committenza del granduca Leopoldo II e di sua moglie, il *San Leopoldo* e *Sant'Antonio da Padova* sono del pittore francese Charles-Laurent Maréchal che aveva un suo atelier a Metz. Sempre a Maréchal va attribuita la vetrata di *San Michele Arcangelo* donata dalla famiglia Papanti Pelletier de Birminy insieme all'altra con *San Vittore*, quest'ultima invece firmata veramente da Fra Marcellino, al secolo Paul Le Forestier. Ma nel contesto del *revival* neomedievale, la tecnica della vetrata caduta in disuso venne riscoperta anche a Pisa e si concretizzò nelle opere di artisti locali nell'ambito dell'Accademia di Belle Arti richiamandosi all'eredità di quel maestro Antonio de Pisis citato. Ecco quindi che delle sedici vetrate delle quali due cieche, ben nove sono da attribuirsi a pittori vetraisti di formazione pisana di cui sei a Guglielmo Botti (comprese le due cieche con *San Torpè* e *San Efisio* eseguite con una tecnica luminescente ancora da indagare) con *Santo Stefano protomartire*, *San Ranieri* (perduta) *San Bernardo* e *Santa Reparata*, mentre a Tito Gordini, pittore del quale ancora poco si sa, vanno attribuite *San Giovanni Evangelista* e la quasi del tutto perduta vetrata con *San Carlo*.

Un'Appendice araldica di Nicola Bianche chiude questa parte del volume.

Nella seconda sezione si impone per cristallina chiarezza e profondità il contributo di Marco Demmelbauer e Maria Gargano *Studio delle tecniche esecutive: maestranze italiane e francesi a confronto* (pp. 57-70) nel quale la complessa e lunga tecnica per la realizzazione della vetrata, con la necessità di più cotture della tessera vitrea di diverse dimensioni, viene presentata anche con tabelle comparative. Le varie 'tappe' esecutive dal vetro colorato in pasta e successivamente decorato a grisaglia – polvere di ossidi metallici bruno neri o rossicci – per ottenere effetti grafici e chiaroscurali e l'uso degli smalti verdi o azzurri per quelli cro-

matici coadiuvati dal giallo d'argento vengono spiegate con precisione. I vetri doppi placcati a caldo e trattati con l'acidatura in modo da corrodere il vetro soprastante in punti precisi per scoprire parti del sottostante, tecnica più usata dai maestri francesi per sottolineare grafismi e le modalità di cottura e di applicazione, le pennellate a velatura, a lumeggiatura o a tratteggio, vengono esaminate ed esposte in maniera da far comprendere anche le caratteristiche stilistiche di ognuno degli autori e alcune delle raffinatezze dei maestri italiani, in particolare dei Bertini. Altre peculiarità dei diversi maestri, il tipo di piombatura, il montaggio delle tessere, la presenza di stuccature, la struttura dei pannelli che andranno a costituire la vetrata una volta intelaiati, anch'esse osservate con particolare attenzione, contribuiscono a fornire un preciso quadro del livello di esecuzione delle vetrate.

Degli stessi autori Demmelbauer e Gargano è anche il saggio (pp. 87-97) dedicato alle *Problematiche conservative e interventi sulle opere*, che per le vetrate presenta molti fattori diversi sottoposti come sono per la loro natura a condizioni dinamiche di degrado tra il lato esterno rispetto quello interno e a processi specifici legati alle tecniche esecutive di ciascun laboratorio o al tipo di grisaglia usata e ai precedenti interventi dei quali le fragili opere ebbero già bisogno alla fine dell'Ottocento e nel corso del Novecento dopo la Seconda Guerra Mondiale tra il 1948 e il 1949. Nel corpo dell'articolo sono illustrati tutti gli studi e i procedimenti del restauro.

Roberta Bollati ed Elisabetta Huber chiariscono invece come *I processi di degrado e lo stato di conservazione delle vetrate* sia legato a fattori esogeni ed endogeni che analizzano con cura, concludendo che le superstiti vetrate del Battistero di San Giovanni sono relativamente in discreto stato con superfici coperte da incrostazioni con pochi fenomeni di distacco o disgregazione di grisaglie. Durante le operazioni di smontaggio delle vetrate furono trovati depositi di guano di piccioni e numerose colonie di zecche tra le reti metalliche esterne oggi eliminate e sostituite da controvetrate – si vedano in proposito i contributi di Marco Demmelbauer, Marco Nervo, Marco Perino, Valentina Serra, *Monitoraggi ambientali per l'installazione delle contro vetrate di protezione*, e Marco Berone e Marco Demmelbauer, *Le contro vetrate del Battistero dal progetto alla messa in opera* (pp. 169-181) – eliminando così problemi di salute pubblica e favorendo la corretta futura conservazione delle vetrate e il loro godimento.

Il restauro delle dieci vetrate superstiti sotto la guida di una direzione dei lavori composta da Daila Radeglia, Elisabetta Huber, Roberta Bollati dell'Istituto Centrale del Restauro e da Giuseppe Bentivoglio per l'Opera della Primaziale è stato affidato

alla Fondazione Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale di Torino e gli interventi da effettuare ed effettuati sono chiariti nel contributo, *Il progetto di restauro tra innovazione e conservazione*, a cura delle tre autrici dell'IRC e Gisella Capponi. Durante il restauro si è deciso di integrare la parte inferiore perduta del *San Taddeo* con lo stemma del donatore proveniente dalla quasi disintegrata vetrata con *San Giovanni Battista* ambedue dei Bertini, soluzione, peraltro approvata dall'Opera della Primaziale, che a me pare un po' azzardata metodologicamente.

Rimaneva il problema delle quattro vetrate pressoché distrutte nel 1944. Si è pensato di ovviare a questo con un concorso internazionale le cui modalità sono rese note nel contributo di Andrea Muzzi, Roberta Bollati, Mauro Ciampa e Giuseppe Bentivoglio, *Il concorso internazionale per le nuove vetrate: artisti e tecniche a confronto*, cui hanno risposto circa cinquanta artisti di varie nazioni con i laboratori esecutivi loro collegati. La commissione presieduta dall'arcivescovo Giovanni Paolo Benotto ha restrinto il campo a otto finalisti, cinque italiani, un francese un tedesco e uno statunitense dei quali sono pubblicati i bozzetti tutti molto validi per approdare poi per esclusione a due artisti: Didier Sancey e Francesco Mori e infine affidare la commissione a quest'ultimo, la cui opera si inserisce con armonia nel contesto delle superstiti. Le nuove quattro vetrate con *San Raineri*, unico santo storico, il *Beato Paolo VI*, il *Beato Giuseppe Toniolo* e *San Giovanni Paolo II*, gli ultimi tre soggetti scelti dall'arcivescovo tenendo conto di alcuni avvenimenti intervenuti nella recente vita ecclesiale pisana, sono presentate dal loro autore Francesco Mori, maestro senese che potremo definire 'post annigoniano' (ma con più vigore) conosciuto in campo internazionale, nel suo scritto, *Dipingere la luce. La genesi creativa e il percorso tecnico delle quattro nuove vetrate per il Battistero di Pisa*, illustrato anche con studi a carboncino e pastello su carte preparate, mentre Massimo Mellini, dell'omonimo studio fiorentino, ricostruisce, in *Bottega artigiana. Viaggio nella lavorazione delle quattro nuove vetrate del Battistero di San Giovanni*, l'iter tecnico del processo di realizzazione delle stesse.

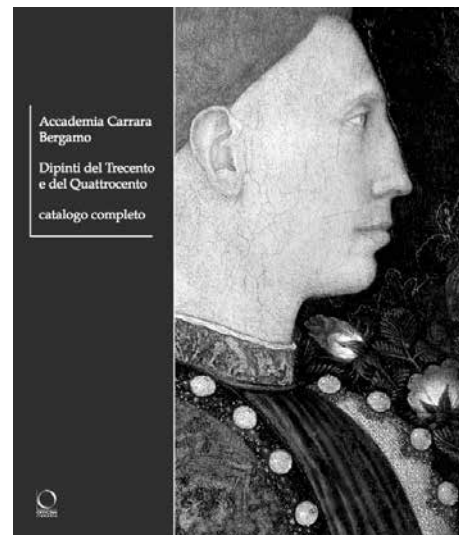
Ho preferito porgere per ultimo, ma certo non ultimo, l'intervento dell'arcivescovo di Pisa Sua Eccellenza Giovanni Paolo Benotto, *Immagini da vivere e non solo da vedere* (pp. 103-112). Una commossa omelia e una lezione teologica introducono a una lettura simbolica della vetrata, che con uno sguardo di fede per coglierne il senso più vero, attraverso l'immagine e la luce che permette di coglierne il contenuto «[...] rientra nella logica del vedere del toccare e dell'entrare fisicamente in contatto con ciò che in modo speciale è mediazione del mistero della salvezza: l'acqua del Battesimo [...]» nel contesto di un edificio particolare le cui

quattro porte rivolte verso i punti cardinali rivelano che «il mistero d'amore di Dio da qualunque parte, cultura, razza, o lingua provengano» è per tutti.

Il volume, esemplare la chiarezza delle analisi sia tecniche che stilistiche delle dieci vetrate storiche, per la completa disamina delle splendide quattro nuove e per le loro implicazioni liturgiche, fa veramente invogliare allo studio sistematico dell'enorme mole delle opere neomedievali realizzate per molte chiese non solo italiane, testimonianza di un periodo storico-artistico in Italia ancor poco indagato. Lascia al lettore anche una piccola curiosità: perché non sono state esaminate anche le due finte vetrate cieche realizzate dal Botti entro il 1865 con una tecnica ancora sconosciuta delle quali si hanno altri riscontri in ambito europeo? [m. s.]

Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento. Catalogo completo, Giovanni Valagussa, a cura di, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 448, € 65,00

Allestire il catalogo scientifico di un museo (e tanto più di un museo di importanza fondamentale come la Pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo) è non solo un'impresa sempre complessa: è un atto critico di enorme rilevanza. Si tratta infatti di mettere a disposizione degli studiosi una raccolta di elementi storici, tecnici, bibliografici, che alla data faccia il punto; in questo senso una scheda di catalogo museale è molto più determinante e molto più difficile da scrivere di una scheda destinata a un catalogo di mostra, e investe il redattore di una maggiore responsabilità. Ma un catalogo di museo non è solo questo: esso consegna, per alcuni decenni, l'immagine stessa che il museo vuole dare di sé stesso, e che andrà nelle mani di generazioni di studenti e studiosi di tutto il mondo. Basta pensare, ad esempio, a quanto il catalogo di Martin Davies del 1960 (primo volume di una collana più ampia) ha segnato l'idea



stessa della National Gallery di Londra, o a quanto lo ha fatto quello di Mauro Natale (1982) del Poldi Pezzoli di Milano, per rendersene conto; l'elenco potrebbe continuare, ma questi due esempi, particolarmente luminosi, sono più che sufficienti.

Questa premessa, scritta da chi ritiene, ahimé, le schede comparse su cataloghi di musei tra le cose complessivamente più dimenticabili della propria produzione scientifica, serve per ben valutare l'operazione compiuta (o meglio, intrapresa, dal momento che altri volumi dovranno seguirne) da Giovanni Valagussa, perfettamente consapevole delle problematiche che una simile iniziativa porta con sé.

A cominciare dall'impostazione: non ci si sofferma sulla storia dell'istituzione, sui lasciti che ne costituiscono l'asse portante, principalmente quelli di Giacomo Carrara, Guglielmo Lochis e di Giovanni Morelli, e sui successivi incrementi (anche se, in forma analitica, tali informazioni sono fornite nelle singole schede), ma si focalizza tutto l'interesse sulla specificità della singola opera, in ciò, se ben vedo, recuperando la lezione di Miklós Boskovits, di cui non per caso Valagussa è stato allievo.

Le schede, quindi: tutte confezionate in modo omogeneo, a conferma di un'attenta regia. Molto dettagliate per quanto riguarda dati storici, tecnici, conservativi e nel ripercorrere la vicenda critica di ciascun dipinto; l'impressione è che, contrariamente a quanto troppo spesso avviene, l'editore non abbia imposto un numero massimo (per solito poco generoso) di battute per ciascuna scheda, risulta quindi possibile calarsi in profondità nell'esame delle opere. L'unica differenza di struttura è che, mentre la maggior parte non si sottrae a un'impegnata analisi stilistica, che porta, non così di rado, a cambiare le attribuzioni fino a ora vigenti o almeno a rivedere alcune cronologie, un numero minore di schede si ferma una volta terminata la parte 'constatativa', senza entrare in quella 'giudicante'.

Come si diceva, le novità sono molte e non è possibile qui ripercorrerle in dettaglio: ricordo solo, oltre alla rivendicazione dell'autografia mantegnesca per il *Cristo risorto* (*trouvaille* già ampiamente pubblicata, ma che qui trova la sua più compiuta e articolata formulazione), il cambio di attribuzione da Beato Angelico a Benozzo Gozzoli della piccola *Madonna col Bambino e quattro angeli*, il riferimento a Fra Carnevale, intorno al 1450, della *Madonna col Bambino in piedi su un davanzale*, e il passaggio, almeno in via dubitativa, sul conto di Vittore Carpaccio del *Ritratto di gentiluomo in profilo*. Ma non meno importante è il collegamento tra la frammentaria testa d'angelo, attribuita al cosiddetto Vicino da Ferrara, e un altro, poco noto frammento, con testa di un Cristo passo, nella collezione Lanckoronski di Cracovia.

A queste considerazioni di carattere gene-

rale, aggiungo che è sempre difficile organizzare le sezioni di un catalogo. Lo si può fare per collezioni, oppure per cronologia e geografia: qui si è scelta la seconda strada. Che presenta il pregio di una buona compattezza del materiale storicoartistico, ma, fatalmente, anche questa suddivisione presenta degli svantaggi (per esempio, artisti attivi a cavallo tra XV e XVI secolo vedono le loro opere divise tra il presente volume e uno che dovrebbe auspicabilmente vedere la luce tra breve).

Passo ora ad alcune considerazioni più puntuali, non necessariamente sulle opere più importanti, ma su quelle più prossime ai miei ambiti di studio.

P. 123: l'eventualità di leggere 1450 la data dei *Tre Crocifissi* di Vincenzo Foppa deve inevitabilmente fare i conti con l'altrettanto delicato ma più esile *San Bernardino* della raccolta della Cassa di Risparmio di Pisa, che mostra il predicatore senese con l'aureola, che non può precedere il 1450 in cui egli fu canonizzato; a meno, ma è una discussione tutta da fare, di poter stabilire che tale aureola non sia altro che l'ampliamento di un originario nimbo, tipico dei beati.

P. 164: viene accostato, con una certa ragionevolezza, il trittichetto costituito da due tavole fiancheggianti una Madonna in bassorilievo di ambito fiorentino oggi nel monastero di San Benedetto a Bergamo, ai modi del cosiddetto Maestro della Madonna di Digione, e se ne ricorda l'attribuzione a Ludovico de Donati da parte di Porro nel 1990. Si tratta senz'altro di opera lombarda, ma è indubitabile lavoro del Maestro della Pala Sforzesca. Capire come e quando sia giunta a Bergamo, e se fin dall'inizio le tavole fossero accostate alla Madonna dell'ambito di Desiderio da Settignano oggi al centro del manufatto, sarebbe pertanto della massima utilità.

P. 167: la datazione tarda, intorno al 1485, del *San Gerolamo* di Vincenzo Foppa, continua a parermi poco persuasiva: la *Madonna del tappeto* di Brera, che reca proprio quella data, ha ben altra monumentalità e semplificazione di disegno e di luci, a proposito delle quali nella tavola della Carrara proprio non riesco a vedere «la reazione di Foppa di fronte alle ricerche luministiche leonardesche». In casi spinosi come questo i confronti devono uscire da qualunque genericità e diventare quasi millimetrici: quali luci leonardesche trovano quali riflessi nel dipinto bergamasco?

P. 183: L'identificazione del cosiddetto Maestro Bramantesco, isolato da Roberta Battaglia tra i frescanti della Certosa di Pavia, con Bernardino Bergognone, fratello del più noto Ambrogio, ha molti elementi di ragionevolezza; ma sorprende un poco che non venga inserito nella discussione il pur rovinatissimo *San Rocco* della Pinacoteca di Brera, opera con una firma di Bernardino e che appare quanto mai diversa dalle opere del Maestro Bramantesco. Bisognerebbe

accertare l'originalità della firma, che, se autentica (e sia pure accompagnata da una data tarda come il 1523), diventerebbe un ostacolo assai rilevante alla convergenza del Maestro Bramantesco nell'identità anagrafica di Bernardino Bergognone.

Pp. 193-194: l'attribuzione, pur dubitativa, della rovinata ma deliziosa *Natività* appartenuta a Giacomo Carrara, a Cristoforo Ferrar de Giuchis, non sembra da confermare; e in qualunque modo, non ci si può riferire a questo pittore ignorandone la bibliografia recente, in particolar modo (ma non solo) il saggio monografico di Chiara Cassinelli del 2011, ricco di precisazioni cronologiche, attribuzioni e nuovi documenti.

Piccole cose, come si vede, ed è bene che un catalogo stimoli queste discussioni; altri lettori con competenze diverse dalle mie ne avanzerebbero di diverse. Nel complesso un vero esempio, degno di porsi come modello per futuri cataloghi di musei. Resta solo da segnalare la bella veste editoriale e la qualità delle riproduzioni, e ricordare i nomi degli studiosi che hanno redatto le schede: oltre a Giovanni Valagussa, curatore e autore della maggior parte dei testi, Marco Albertario, Simone Baiocco, Martina Colombi, Lavinia Maddalena Galli, Sara Girelli, Valentina Locatelli, Lorenzo Mascheretti, Daniela Parenti, Andrea Staderini, Jacopo Tanzi.

[e. v.]

Schifanoia e Francesco del Cossa. L'oro degli Estensi, Pietro di Natale, Giovanni Sassu, a cura di, catalogo della mostra (Ferrara, 2020), Ferrara Arte, Ferrara 2020, pp. 171, € 20,00

Sono rare le buone notizie che riguardano il patrimonio storico artistico nazionale; quando questo avviene è giusto e necessario segnalarlo. È una buona notizia la riapertura, per ora solo parziale, del Museo Civico di Schifanoia in Ferrara: è finalmente possibile rivedere gli affreschi del Salone dei Mesi chiusi al pubblico dal terremoto del 2012. Un'occasione di visita che non deve andare perduta.

Purtroppo è mancata quella che poteva essere, in attesa dell'apertura definitiva, la presentazione delle collezioni, dei progetti di allestimento, degli sviluppi futuri, dei programmi. Dal sito dell'ascensore si percorrono sale desolatamente vuote. Vi si potevano esporre, credo con non eccessiva spesa e fatica, esemplificazioni delle raccolte: dagli avori alle gemme, dalle stampe ai rami, dalla numismatica ai materiali archeologici.

In tale circostanza l'amministrazione comunale e la direzione dei musei hanno organizzato una piccola esposizione, in parte dedicata alla monetazione estense, ed edito un volume che si propone di reinterpretare il palazzo e gli affreschi e, nello stesso tempo, fungere da catalogo alla mostra.

Di solito, quando ci si imbatte in un libro



nel quale i limiti pesantemente prevalgono sull'interesse e su possibili qualità e utilità si preferisce tacere: il silenzio è il migliore metro di giudizio. Vi sono però situazioni che consentono di derogare da questa, altrimenti aurea, regola e si può intervenire segnalando carenze e inopportunità. Ci pare questo il caso, a iniziare dalla futile e inincidente prefazione consentita al locale deputato e politico in carica.

Il catalogo è curato da Pietro Di Natale, responsabile delle collezioni d'arte antica e moderna della Fondazione Cavallini Sgarbi, e da Giovanni Sassu, uno dei conservatori dei ferraresi Musei Civici di Arte Antica. La maggior parte del volume è dedicata alla descrizione degli affreschi da parte di Giovanni Sassu; lo stesso con Pietro di Natale presenta la *Sala delle Imprese* e quella delle *Virtù*. Maria Teresa Gulinelli propone le collezioni di medaglie e di ceramica; si aggiungono la *Dolente* del Mazzoni e la *Bibbia della Certosa*. Segue la sezione *L'oro degli Estensi*.

Il titolo del volume potrebbe far credere che si voglia affrontare il tema del progetto che sta alla base della realizzazione del ciclo di affreschi, che si voglia verificare l'esistenza e la formazione del gruppo che organizza immagini e assegnazioni, che si prosegua nell'analisi delle fonti, del rapporto fra le varie botteghe, dell'uso dei cartoni, della fortuna delle immagini, del rapporto con la cultura cortese, che si voglia ricostruire il ruolo e il senso della presenza di Francesco del Cossa partendo dall'ormai famosa supplica al duca nella quale chiede un dono che ne riconosca l'impegno maggiore, che si vogliano ricostruire le 'intenzioni' di Borso e dei suoi consiglieri.

Nulla di tutto ciò. Anzi tali problemi, e molti altri che si potrebbero ipotizzare, sono assenti per lasciare spazio a una lettura ecfrastica e a tentativi di analisi stilistica banalmente ripetitivi di formule longhiane, attuali nel 1934 ma da tempo soggette a qualche verifica e allargamento.

Nel 1977, su invito della direzione del mu-

seo, Carlo Volpe tenne una memorabile lezione sugli affreschi ferraresi e, già allora, notò che «potremo anche domani mettere in dubbio la attribuzione ad Ercole del Settembre da parte di Longhi: sempre fare storia vuol dire mettere in dubbio quello che si è acquisito». Aggiungeva: «il problema dell'interpretazione, della lettura, dell'apprezzamento anche estetico di quest'aula, di questo salone non possono esaurirsi con una lettura formale o stilistica». Registrava che a Ferrara Francesco del Cossa «non ha potuto acquisire una posizione egemone».

Il testo dedicato agli affreschi, opera di Giovanni Sassu (pp. 25-129) si caratterizza per non citare, a eccezione di Longhi, quasi nessun altro studioso anche se alcuni prestiti appaiono evidenti. Trascrivo, a titolo di esempio quanto, proponendo il ruolo di Baldassarre estense, scriveva nel 2007 Vincenzo Farinella e, di seguito, l'indicazione del catalogo.

«Indubbiamente è soprattutto nella fascia inferiore, quella che rivestiva maggiore importanza agli occhi del committente che si concentrano gli indizi di una regia unitaria, provata oltre che dalla presenza dei ritratti 'ufficiali' di Borso anche dalla ricorrenza di una serie di cartoni forniti ai vari maestri e alle diverse botteghe che operarono contemporaneamente sulle quattro pareti del Salone». (Farinella 2007)

«La varietà delle acconciature, delle pose, e delle espressioni, confrontate con le altre parti sopravvissute del ciclo, consente di affermare che i registi visivi (Prisciani e/o Baldassarre d'Este) dovettero esercitare un controllo ferreo esclusivamente nelle scene del registro inferiore». (Sassu 2020, p. 50)

Altre citazioni, non spiegate, risultano incomprensibili al lettore non specialista. Ad esempio quando si nota che nella fascia superiore del mese di marzo, nel gruppo degli umanisti «è stato riconosciuto anche Leon Battista Alberti». (Sassu, p. 38).

Una presenza che si giustifica perché nel *De pictura* (1436) il teorico fiorentino scrive: «Ebbero a dire queste cose della pittura, quali se sono commodi e utili a' pittori, solo questo domando in premio delle mie fatiche, che nelle sue istorie dipingano il viso mio, acciò dimostrino sé essere grati e me essere stato studioso dell'arte».

Si tace che la struttura che regge tutta la complessa narrazione che si sviluppa nel salone è applicazione delle regole prospettiche diffuse da Alberti: la rappresentazione del suo volto è scelta di Cossa o invece è voluta dal gruppo di progetto? Una macchina imponente che è stata da molti analizzata, da Charles Rosenberg a Eugenio Battisti a Marco Bertozzi, da Michael Baxandall a Vincenzo Farinella, solo per citarne alcuni.

Il testo di Sassu ha l'ambizione di essere nuovo punto di riferimento per chi si interessa alla cultura figurativa ferrarese del Quattrocento e in particolare a Francesco del Cossa. Ripartenza critica per innova-

tivi risultati. Obiettivo a mio parere fallito perché ancorato a una scelta metodologica vetusta e che ha esaurito, su questo tema, le sue capacità di indagine; perché non tiene conto dello stato degli studi.

Parallela non è esclusa la scelta della divulgazione la quale non è giustificata quando si omettono dati raggiunti, e raggiungibili: perché, ad esempio, non parlare della decorazione della facciata? Del rapporto con l'esterno degli affreschi del salone? Della cultura francofona della corte? Del modello borgognone?

Eguale non vale per i numerosi episodi di sciatteria. Ad esempio Manilio è Marco non Mario (p. 25). Perché quando si citano le possibili fonti non si ricordano anche i *Trionfi* del Petrarca? Nel palazzo «si nota l'aquila bianca, stemma di Leonello d'Este» (p. 20): tutti dovrebbero sapere che l'aquila d'argento rostrata è parte dello stemma di casa d'Este e vale per tutti i membri della dinastia; lo stemma personale si chiama 'impresa' e, nella parte trecentesca del fabbricato, è presente quella del volto tripartito, una delle varie di Lionello.

Molto altro si potrebbe segnalare: non si può, con rammarico, non osservare che si è malamente perduta un'occasione di necessario confronto. Speriamo nell'inaugurazione definitiva.

Il volume non si esaurisce nella descrizione degli affreschi. La scheda della *Sala delle Virtù* o *Sala degli stucchi* è opera di Pietro di Natale. Non dà notizia del profondo restauro che ha interessato il soffitto, alcune tavole mancanti sono state sostituite; non riconosce che i pannelli sulle pareti sono esemplificati sulle decorazioni esterne che ornavano i palazzi ferraresi in occasione di manifestazioni pubbliche, un esempio è conservato nel Convento di Sant'Antonio in Polesine. «La parte bassa delle pareti era originariamente affrescata a finto arazzo» (p. 136): non si accorge che quella è la decorazione, stesa sino al soffitto, precedente e nascosta dagli stucchi; questi infatti lo tagliano, basta alzare gli occhi.

Un ristoro, per competenza e qualità, sono i testi di Maria Teresa Gulinelli che presentano le raccolte di medaglie e di ceramica. Considerate le alte competenze presenti fra i funzionari del museo, o raggiungibili, perché non avviare la pubblicazione dei cataloghi delle raccolte? Quelli esistenti sono ormai invecchiati e fuori commercio. Sarebbe un modo, insieme a guide a basso costo, per avvicinare il pubblico all'istituzione.

La sezione *L'oro degli Estensi*, della quale non è indicato il curatore, è esempio di una discutibile e pericolosa scelta da parte di un'istituzione pubblica. Raccoglie una serie di monete auree della zecca estense; un affresco strappato; qualche scultura. Complessivamente modesta cosa, che non giustifica il titolo. Tutte le opere sono di collezione privata; è presente in prima persona anche una nota galleria antiquaria,

Arté Gallery Sa di Balerna nel Canton Ticino. Una mostra mercato? Una nuova scelta espositiva? L'apertura ai privati come modello per il futuro? Momento di intermediazione per il mercato antiquario?

Mi azzardo a dare un suggerimento all'Amministrazione civica proprietaria: inserisca nei propri bilanci una non simbolica somma per acquisire opere a integrazione delle proprie raccolte. In particolare per accrescere quella numismatica e riempirne i vuoti: è una collezione che rappresenta la storia della città, dalle origini comunali sino all'oggi. Farla conoscere è volontà politica sino ad ora non assunta ma possibile.

[r. v.]

Villa Guicciardini Corsi Salviati. Arte e Storia, Luisa Capodiecì, Maria Grazia Messina, a cura di, L'Erma di Bretschneider, Roma 2020, pp. 316, € 240,00

Una delle maggiori ville del territorio fiorentino è oggetto in questo volume non soltanto di una compiuta storia del fabbricato e dei giardini, ma anche dell'analisi dei vari aspetti culturali a essi strettamente legati, che partendo dalla storia della famiglia dei proprietari e costruttori, i Corsi (poi Corsi Salviati e infine Guicciardini Corsi Salviati), si estende ai ritratti, alle grottesche, alle antichità, sculture, decorazioni, per passare poi alla vita in villa, alle fotografie, al lessico familiare, e infine ai programmi di conservazione.

La lunga saga dei Corsi rappresenta un caso assai tipico nel panorama dell'aristocrazia fiorentina, che si snoda partendo dai notevoli traffici mercantili e bancari portatori di grandi ricchezze, per giungere agli investimenti terrieri sempre più necessari alla nobiltà per apparire in una corte che Cosimo I de' Medici volle modellare sull'esempio delle maggiori sedi europee, escludendo di adottare un modello di vita che non fosse quello di un'esistenza *more nobilium*. Naturalmente l'occasione di procurare prestigio e rendite era spesso fornita dalla carriera ecclesiastica, che nel caso della nobiltà toscana, come abbiamo già avuto modo di osservare, conduceva molto spesso alle sedi vescovili francesi e comunque alla corte del Re di Francia.

È con il tardo Quattrocento che la posizione della famiglia diviene più solida, soprattutto con l'avvicinamento al potere mediceo manifestato da Giovanni (1472-1547), a sua volta frequentatore del circolo umanista degli Orti Oricellari. Ecco quindi che le vicende storiche della famiglia e le sue varie imprese artistiche e culturali vengono seguite puntualmente nel volume anche grazie ai precedenti studi di Donatella Pegazzano, che della casata aveva indagato soprattutto gli interessi collezionistici. Un lontano cugino di Giovanni, Simone di Jacopo, acquista nel 1503 il podere «destinato a diventare la villa di Sesto» mediante successivi ingran-

dimenti e abbellimenti. Seguendo la linea del saggio storico di Luisa Capodiecì e Antonio Mazzinghi dedicato ai Corsi apprendiamo che intorno al 1560 Giovanni di Jacopo, sposato ad Alessandra della Gherardesca, esegue vari abbellimenti mentre la famiglia compra nell'attuale via dei Pecori un palazzo o casa già Boni. È il fratello Antonio che commissiona invece allo scultore Stoldo Lorenzi ben quattro fontane, tra le quali una con la figura di Miseno collocata nel 1572, appunto per la villa.

Suo nipote Jacopo di Giovanni è certamente la figura più rilevante dal punto di vista culturale, soprattutto per la partecipazione alla nascita del 'recitar cantando' e a tante iniziative di carattere musicale in un momento cruciale a Firenze per l'avvio alla formazione del moderno melodramma. Basti pensare a questo proposito che il padre stesso di Galileo Galilei, Vincenzo, ebbe a dedicargli il suo trattato liutistico intitolato *Fronimo*. La villa di Sesto è testimone di varie riunioni musicali, e tra gli ospiti di Jacopo vediamo persino Giovan Battista Marino e Torquato Tasso. Ma egli non si astiene dal comparire in prima persona, persino come esecutore al clavicembalo durante i festeggiamenti a Pitti per Maria de' Medici nuova Regina di Francia. Suo fratello Bardo, primo marchese di Caiazzo, nel Regno di Napoli, succedutogli come principale rappresentante della famiglia, fu inoltre finanziatore della cosiddetta *Argonautica*, una meravigliosa festa fluviale sull'Arno dove egli impersonò Anfione, mitologico personaggio in costume classico seduto alla sommità di un grandioso seggio sulla poppa di una decoratissima imbarcazione di gusto manierista. La scena viene riprodotta in un'incisione che il volume si premura di pubblicare e che mostra sulla prua della nave un Mercurio giambolognesco certo con chiara allusione agli interessi finanziari del Corsi. A questo punto il libro

indica un vero punto di svolta nella storia del mecenatismo della casata: l'acquisto del grande palazzo di via Tornabuoni, uno dei maggiori della città, già appartenuto al cardinale Alessandro de' Medici in seguito papa Leone XI, dove verrà ospitata la parte principale delle collezioni di casa con l'*Orfeo* di Cristoforo Stati, commissionato da Jacopo nel 1602 e simbolo dei suoi vasti interessi musicali.

Per quanto riguarda la villa di Sesto, si sottolinea l'intervento di Lorenzo e Giovanni Corsi volto ad affidare a Gherardo Silvani un ampliamento della costruzione, oltre a procurare l'ingresso di nuovi dipinti. Con il secolo XVIII l'aspetto esterno prenderà l'animata forma attuale grazie agli architetti Pietro Paolo Giovannozzi e Ferdinando Ruggieri, mentre al patrimonio familiare nel 1779 viene aggiunto il palazzo di via Ghibellina ancora oggi abitato dai discendenti. Un interesse davvero particolare viene riservato in villa alle sculture da giardino e da galleria commissionate rispettivamente a Girolamo Ticciati e a Vittorio Barbieri. Si deve anzi sottolineare che l'opera qui recensita dimostra una presenza nei secoli notevolissima di sculture, non soltanto decorative, e che nonostante le inevitabili perdite molto resta ancora in loco determinando studi e iniziative per un'attività di conservazione non facile.

Il libro prosegue con argomenti di varia natura, dagli amici-pittori nell'Ottocento, alla personalità di Giulio Guicciardini, alla botanica e alla vita in villa, mostrando una rassegna di figure che a vario titolo hanno animato la storia del complesso. Personaggio particolarmente importante fu Frances Jane Reader, moglie londinese di Francesco Antonio Corsi Salviati scomparsa prematuramente e di cui si presenta un eloquente e sostenuto ritratto di Eugenio Agneni del 1848, notevole saggio di eleganza e compostezza.

A Giulio Guicciardini il libro dedica un breve capitolo per l'importanza avuta nel Novecento con le sue iniziative di restauro e di ripristino tese a riproporre l'aspetto settecentesco del giardino, modificato da interventi ottocenteschi, e nel clima di grande interesse per ville e giardini culminato con la *Mostra del giardino italiano* a Palazzo Vecchio nel 1931, dopo che inglesi come Edith Wharton, ma anche italiane come Maria Pasolini Ponti, avevano dedicato studi e riflessioni sull'argomento, senza sospettare forse le enormi future distruzioni nel Secondo Dopoguerra di un patrimonio naturale e paesistico che potremmo ben definire fantastico sulla scorta degli scritti di un Antonio Cederna.

Con una sorta di passo indietro, il volume prosegue con il saggio di Stefania Salomone sulla storia delle fabbriche attraverso una dettagliata e minuziosa analisi delle fonti d'archivio, saggio dove si pubblicano le interessantissime vedute della villa nel suo



aspetto precedente a quello attuale con le quattro torri angolari merlate. Ugualmente dettagliata è la cronaca della trasformazione settecentesca attuata fra il 1732 e il 1739, anche sulla scorta dei numerosi pagamenti. Una trasformazione radicale dell'aspetto esterno dovuta al Giovannozzi e soprattutto al Ruggieri, il geniale disegnatore del Complesso di San Firenze, certo uno dei grandi momenti architettonici della Firenze tardobarocca, se non il più grande, la cui conoscenza è stata nel tempo ostacolata sia dal ritardo degli studi che dalle destinazioni d'uso, l'ultima delle quali, benché migliorativa, non sembra poi così motivata rispetto, poniamo, a un museo del Seicento e Settecento fiorentini la cui urgenza appare grandissima soprattutto dopo la vasta produzione di studi, ormai nemmeno tutti recenti, motivati soprattutto dalle iniziative scientifiche di Mina Gregori e della sua scuola.

La riplasmazione in stile settecentesco della villa obbedisce a un gusto perfetto di matrice toscana ma anche di fantasia dell'epoca, nonostante l'impiego di arcaismi come le serliane, e mediante invece l'uso di guglie e statue sulle balaustre alla sommità delle torri, con un effetto di straordinaria leggerezza. Né è assolutamente il caso di dimenticare il sopravvissuto Camerino delle Grottesche, dove si conservano due preziose raffigurazioni della vecchia villa e della fontana col Miseno. Insieme alla storia del giardino, dove l'acqua ha un ruolo fondamentale, si scoprono le antichità presenti e soprattutto, grazie a Mara Visonà, la folla di statue perdute o rimaste, a cominciare da uno straordinario saggio di Pietro Bernini, un *Satiro che sprema le uve* dove i grappoli costituiscono un'incredibile e vivissima natura morta in marmo (oggi a Berlino). È inevitabile ricordare i numerosi saggi degli scultori Girolamo Ticciati e Vittorio Barbieri, questi ultimi di notevolissima fattura.

Una stanza egizia con vedute di paesaggi ariosi ci fa giungere all'Ottocento, quando si pongono le premesse di coltivazioni botaniche anche rare e dei rapporti tra villa e fattoria, illustrati riccamente da raccolte fotografiche fortunatamente conservate che meriterebbero una ristampa a parte sul modello forse di quelle del Primoli. Nonostante il poco spazio concesso al volto di Ludovico Guicciardini, potremmo dire che si conoscono pochi ritratti così espressivi di una vita tanto ricca di memorie inevitabilmente riflesse dai tratti che si scorgono. E con queste immagini il libro si chiude insieme agli scritti dedicati al restauro e alla tutela, due argomenti da far tremare le vene e i polsi ai numerosi proprietari odierni, che speriamo possano essere convenientemente assistiti nel dirigere un tale naviglio nella burrasca di oggi, dove le ville rimaste sono in Italia decine di migliaia. Solo il Veneto ne conterebbe quattromila: e quante saranno non dico in Sicilia, ma in altre regioni?

C'è da augurarsi che libri di questo genere possano contribuire a una ripresa delle ricerche nel campo, dopo gli entusiasmi e gli studi patrocinati dai pionieri Mazzotti, Bagatti Valsecchi, Belli Barsali o Matteucci e che oggi sembrano tragicamente lontani. La ricostruzione degli arredi pittorici e scultorei potrebbe essere un veicolo per favorire l'interesse degli studenti e degli studiosi troppo allontanatisi dall'architettura in favore delle altre due arti maggiori e anzi soprattutto della pittura. Non è un segreto che gli archivi italiani, anche minori, siano disseminati di inventari utili a ricostruire collezioni e ambienti, e se troppo spesso in questo genere di documenti manca un'indicazione degli autori, ci si potrà affidare alle analogie e ai confronti sempre utili. Nello stesso tempo, ci si dovrebbe affrettare a raccogliere presso gli interessati le ultime testimonianze di esodi e approdi di opere d'arte, nonostante in questi casi un certo pessimismo sia quasi obbligatorio. [m. p.]

Federica Veratelli, *Jan van Beyghem. Un caravaggesco tra le Fiandre, Roma e l'Emilia*, NFC Edizioni, Rimini 2020, pp. 228, € 40,00

Il volume rappresenta il coronamento di una ricerca più che decennale (2007, 2008, 2012, 2019) svolta da Federica Veratelli sull'attività del pittore Jan van Beyghem (1601-1654), fiammingo di nascita e ferrarese d'adozione. L'artista originario di Malines, città a metà strada tra Bruxelles e Anversa, fu, infatti, nel secondo e terzo decennio del Seicento molto attivo a Ferrara, che come altre città italiane si mostrò da sempre in rapporto costante con le Fiandre. All'autrice si deve senz'altro il merito di aver fatto maggiore chiarezza e ordine su una personalità artistica, la cui riscoperta è iniziata solo nel corso del secolo scorso grazie ad Andrea Emiliani, Eugenio Riccòmini e Al-

berto Rizzi. Ulteriori informazioni sul ruolo del pittore nel contesto ferrarese seicentesco sono poi emerse dagli studi di Lucio Scardino, Mirella Mazzei Traina e Barbara Ghelfi. In particolare, è stata fondamentale l'analisi di due documenti quali l'inventario dei beni della famiglia Van Beyghem, alla morte nel 1626 della madre del pittore, Anna van den Hoye, già vedova di Cornelis van Beyghem, e il testamento dei beni del genero Giacomo Cosua detto Lagareno del 1689 (documento n. 78), entrambi conservati presso l'Archivio di Stato di Ferrara e già in parte indagati da Veratelli in precedenti pubblicazioni.

Il primo capitolo della monografia viene così dedicato all'infanzia dell'artista: l'autrice cerca di delineare in modo chiaro e preciso la carriera di questo straniero che operò a Ferrara durante la maturità. Il 7 febbraio 1635 viene attestata per la prima volta la sua presenza nel centro emiliano, qui egli appare citato come Giovanni Cappelli, figlio del defunto Cornelio «de Cappellis de Mallinis» (documento n. 37, p. 137), un tagliatore di diamanti dell'area anversese. Ciò spiegherebbe dunque anche lo strano appellativo che variamente declinato accompagna il pittore nelle carte ferraresi. Nella delibera del 26 marzo 1637 si riporta, inoltre, a opera della Magistratura dei Savi della città che «Giovanni Banveignus fiammingo dieci, e più anni abitante in Ferrara, e avendo pensiero di partirsi, supplica d'esser fatto cittadino» (documento n. 43bis, p. 140), lasciando presupporre che il pittore si trovasse in terra emiliana già intorno alla metà degli anni Venti del Seicento. In questo importante documento, scoperto da Veratelli nella fase finale di redazione del volume, così come in altre fonti, il nome dell'artista appare con varie grafie da Giovanni Banveignus a Benvignus e ancora Banreignus o Van Baignes, grafie che hanno creato non poca confusione per l'identificazione del pittore, da dover valutare anche alla luce delle carte malinesi in cui si parla di Jan van Beyghem, residente in Italia. In particolare l'autrice in un suo precedente articolo del 2012 aveva portato all'attenzione uno scritto del 1646, in cui lo si diceva presente per la precisione a Ferrara. Tuttavia, già nell'inventario del 1626, Jan van Beyghem risultava sposato e all'estero, come provano anche le registrazioni delle somme versate dalla madre per i viaggi di Jan. Sulle ragioni invece dell'arrivo in Italia da parte del fiammingo si sono fatte strada negli anni alcune piste che vedono propendere Veratelli, che di questo discute ampiamente nel primo capitolo del volume, per una mediazione del nunzio apostolico ferrarese Guido Bentivoglio di rientro dalle Fiandre nel 1615, e che potrebbe aver portato Van Beyghem anche a scoprire Roma. Proprio su uno o più possibili viaggi nell'Urbe si concentra Enrico Ghetti nel contributo che costituisce il secondo capitolo della



monografia. L'ipotesi viene avanzata sulla base di alcuni indizi e di cambiamenti stilistici, difficilmente spiegabili in altra maniera. L'idea è che il fiammingo, giunto nella penisola in giovanissima età, poco più che quattordicenne, abbia alternato soggiorni tra Roma e Ferrara, in cui peraltro fu artefice intorno al 1624 di due dipinti per il refettorio del convento di San Francesco, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* e *le Nozze di Cana*. Da queste tele giovanili traspare l'interesse di Van Beyghem per i francesi, per le invenzioni di Simon Vouet, di cui però pare non cogliere gli elementi più innovativi, accontentandosi di «un'interpretazione manierata del naturalismo caravaggesco» (p. 52) e ancora innumerevoli affinità paiono esservi con Nicolas Tournier, tanto da definire il fiammingo quale suo «unico discepolo italiano» o comunque il «più fedele» (p. 54).

Il terzo e ultimo capitolo di Veratelli approfondisce infine i rapporti con la committenza di area ferrarese emersi dai documenti, ma anche dai lavori del malinese, come nel caso dei dipinti già citati, oggi custoditi non più nel refettorio del convento, ma all'interno della chiesa di San Francesco. Oltre poi alle commissioni legate agli ordini conventuali della città di Ferrara, vi sono anche quelle che collegano Van Beyghem alle Marche, i cui risvolti sarebbe interessante poter ulteriormente approfondire. Parliamo nello specifico della *Vergine col Bambino appare a san Carlo Borromeo e san Biagio* di Monte Vidon Combatte nel fermano, pala recentemente restituita al catalogo del fiammingo da Ghetti, e del *Ritratto di Annibale Margarucci*, colonnello settempedano al servizio dello Stato Pontificio e che svolse a Ferrara parte della sua carriera militare. Quest'ultimo dipinto è stato accostato a Van Beyghem da Alessio Bartolucci già nel 2019, come riportato nella scheda del catalogo finale.

A completamento dei tre capitoli viene offerto, infatti, il primo catalogo sistematico delle opere del fiammingo che comprende dipinti, quali il *Miracolo della mula* della chiesa di San Francesco a Ferrara o la *Sacra Famiglia con san Francesco e santa Chiara* di Ajaccio, altri dipinti di assegnazione piuttosto discussa e dipinti perduti o non identificati. Esso prevede, oltre ai due lavori conservati oggi in area marchigiana, anche altre interessanti attribuzioni come il *San Rocco* nella chiesa dei Santi Giuseppe, Rita e Tecla. Ciò apre certamente verso orizzonti ancora inesplorati, che pur riguardando primariamente il territorio ferrarese, toccano anche quello marchigiano, non privo all'epoca di presenze straniere, quali Ernst van Schayck, olandese di origine, ma fidandense di adozione.

Al termine della monografia l'autrice realizza, inoltre, un'utilissima appendice documentaria, tra cui figurano diverse carte inedite, in alcuni casi completamente tra-

scritte o comunque riassunte nel loro contenuto, una mole di materiale notevole reperita per mezzo di un'attenta e minuziosa ricerca archivistica incrociata e condotta da Veratelli tra Malines e Ferrara. Atti notarili, accordi matrimoniali, inventari, e testamenti che coprono un arco temporale di un secolo, compreso tra il 1588 e il 1689, sono a mano a mano stati presi in considerazione per ricostruire la carriera professionale, ma anche la personalità di un individuo che appare tutt'altro che mite. Risposatosi probabilmente tre volte e padre di tre figlie, di cui una morta infante, Van Beyghem sarà nel 1651, all'età di circa cinquant'anni, autore persino di uno stupro ai danni di una giovane serva. Tutti questi elementi hanno permesso così di acquisire maggiori indicazioni sul conto del pittore, tracciandone il profilo di un «degnò rappresentante del *dark side* del barocco» (p. 77).

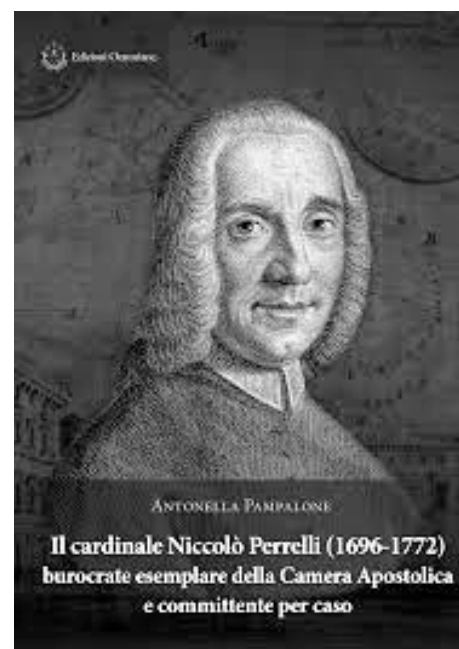
L'opera di Veratelli è dunque indispensabile per far luce su questo artista straniero che si trova a operare in un territorio considerato periferico nel Seicento. Si tratta della prima monografia a lui dedicata, che nonostante qualche inevitabile ripetizione, ha il merito di riscoprire la figura, attraverso il suo ruolo sociale, mediante la posizione occupata all'epoca e visibile grazie ai beni di natura patrimoniale, ma anche a eventi più o meno collegati alla sua carriera, che però risultano fondamentali per una comprensione a tutto tondo del personaggio e del contesto in cui viene a operare. In particolare il ricco apparato documentario, teso a un ulteriore riordino e approfondimento dei precedenti lavori dell'autrice e unito a un primo catalogo delle opere assegnate a Van Beyghem delineano il «ruolo di un caravaggesco fiammingo che preferisce giocare al tavolo dei francesi» (p. 21) e «che guarda ai maestri emiliani contemporanei, come Guercino e Bononi» (p. 20). [t. d.]

Antonella Pampalone, *Il cardinale Niccolò Perrelli (1696-1772) burocrate esemplare della Camera Apostolica e committente per caso*, Edizioni Oratoriane, Roma 2020, pp. 572, € 60,00

Per gli storici dell'arte, il cardinale Niccolò Perrelli (1696-1772) non è una personalità particolarmente nota. Nulla a che vedere, per esempio, con la fama di cui tuttora godono porporati del calibro di Giuseppe Renato Imperiali (1651-1737), Pietro Ottoboni (1667-1740), Silvio Valenti Gonzaga (1690-1756), Domenico Orsini (1719-1789), per citare soltanto alcuni dei tanti esponenti del Sacro Collegio la cui attività, esplicitasi nel corso dell'«epoca dei lumi», è stata messa in luce da studi antichi e recenti. La spiegazione di questa mancata considerazione da parte degli studiosi della nostra disciplina sta nella seconda parte del titolo che Antonella Pampalone ha scelto per questo volume a lui dedicato, nel quale Niccolò Perrelli

è definito «committente per caso». Potremmo aggiungere che l'attività collezionistica del prelato sembra essere stata altrettanto casuale, almeno a giudicare dall'esame della ricchissima documentazione sulla quale si fonda la ricostruzione della sua figura. Committenza artistica e attività collezionistica sono infatti il fulcro degli interessi che muovono le indagini degli storici dell'arte, per i quali il rapporto tra produzione artistica e mecenatismo, produzione artistica e mercato – con le rilevanti ricadute in campo economico che ben conosciamo – è ormai un dato acquisito, senza che sia necessario tornare all'impulso che a questa linea di lettura della storia culturale del nostro Paese hanno conferito gli studi di Francis Haskell, a partire dall'ormai celeberrimo *Mecenati e pittori*.

L'analisi della figura del cardinal Perrelli ha richiesto ad Antonella Pampalone un approccio differente, che non privilegia il suo *côté* mecenatizio. Dall'esame della co-



piosa documentazione che accompagna la ricostruzione della carriera del prelato e che occupa circa i due terzi del volume, emerge un personaggio di spessore politico e di considerevoli capacità di governo. Nato in una buona famiglia dell'aristocrazia partenopea, fin dall'inizio fu destinato alla carriera ecclesiastica. La studiosa ne ripercorre la formazione, avvenuta dapprima nel napoletano collegio dei Nobili, dove compì studi di diritto, e completata con la frequenza della romana Accademia dei Nobili Ecclesiastici. La carriera di Perrelli si svolse senza intoppi e il volume di Antonella Pampalone ne ricostruisce ogni tappa, basandosi sempre su solide fonti d'archivio (del resto, la studiosa è nota per una particolare competenza in questo ambito di ricerca). Lo spoglio dei documenti rivela inoltre gustosi dettagli circa l'esisten-

za quotidiana del prelato, dai quali ci si può fare un'idea del tenore di vita e delle abitudini – anche alimentari – dei ceti elevati. Uno degli incarichi di maggior prestigio tra i tanti da lui ricoperti gli fu conferito da Benedetto XIV, che gli affidò la presidenza della Dogana e della Grascia, cui seguirono nel 1754 la soprintendenza per la realizzazione del porto d'Ancona e, nella medesima città, il restauro del lazzeretto, delle mura civiche e dell'antica Zecca. La sua fattiva azione pastorale interessò anche il Santuario di Loreto e la chiesa camerale di Montemarciano.

Per il completamento della moderna struttura portuale, già avviata da Luigi Vanvitelli e che costituì il maggiore impegno gestionale del Perrelli, questi designò l'architetto Carlo Marchionni – oggi noto soprattutto come architetto di Villa Albani a Roma –, coadiuvato dal figlio Filippo: impresa, quella del porto di Ancona, già analizzata dagli studiosi ma che le ricerche di Antonella Pampalone arricchiscono di precisazioni storiche, anche queste verificate su documenti quali la cospicua e minuziosa corrispondenza del cardinale. Si tratta di un capitolo di grande interesse, nel quale sono ricostruiti tutti gli aspetti dell'imponente impresa, dalle polemiche tra gli architetti fino al vitto e agli abiti per i forzati e per gli «aguzzini» [sic] incaricati di sovrintendere ai lavori.

Ci si attenderebbe che a questo *cursus honorum* del Perrelli, culminante con la porpora a lui conferita nel 1759 da papa Clemente XIII Rezzonico, che gli concesse il titolo di San Giorgio in Velabro, corrispondesse un'altrettanto progressiva rappresentazione del rango attraverso i consueti simboli del proprio prestigio: ma non risulta che il cardinale fosse in alcun modo interessato a questo aspetto. Non sembra che abbia provveduto a istituire una cappellania di proprio giuspatronato o a dotarsi di una villa, anche tramite l'affitto. Né curò particolarmente il fasto delle residenze, l'ultima delle quali un appartamento nel palazzo di proprietà del principe Camillo Pamphilj al Collegio Romano (dove in precedenza altri alti prelati avevano stabilito la propria abitazione). Dalla lettura dei dettagliatissimi inventari *post mortem* si ricava la descrizione degli ambienti da lui abitati: vi compaiono arredi certamente di buon gusto, ma sono del tutto assenti quegli elementi che allora costituivano lo *status symbol* per eccellenza delle classi elevate, quali le sculture antiche e i quadri dei grandi maestri. L'inventario elenca dipinti in prevalenza di paesaggio, genericamente enumerati e quindi di impossibile identificazione, perlopiù assegnati a Jan Frans van Bloemen, Paolo Monaldi, Andrea Locatelli, Christian Reder (Monsù Leandro) e due 'capricci' di Giovan Paolo Panini: artisti tutti di ottimo livello ma dotati anche di un'attivissima bottega cui era demandata gran parte della produzione destinata al mercato corrente. Pochi

i dipinti di figura, tra i quali spiccano una *Testa di san Gennaro* attribuita a Lanfranco, un *Cristo in croce* riferito a Van Dyck, una *Vergine con sant'Anna* di Giuseppe Chiari e un *Cristo morto* di Francesco Trevisani. Che a queste opere venisse attribuita un'importanza relativa (siamo all'inizio dell'ottavo decennio del Settecento, quando gli artisti in voga erano altri) è confermato dalla scelta, per la valutazione, di un 'rigattiere', mentre per gli argenti e le gemme è presente Vincenzo Belli, allora uno dei più stimati orafi romani.

Una segnalazione a parte merita la biblioteca, costituita da circa cinquecento volumi elencati alfabeticamente in una rubricella (caso piuttosto raro) che il 'libraro' Gregorio Settari, esponente di una nota dinastia di librai e stampatori, valutò ben 574 scudi e 40 baiocchi (per un confronto, il quadro di Trevisani «da quattro palmi in tondo con cornice modello Salvator Rosa», che in altre circostanze avrebbe costituito la gemma della collezione, venne stimato 10 scudi).

Dalle date di edizione dei volumi che costituivano la ricca «libreria», purtroppo dispersa, sembra trattarsi di una biblioteca creata dal cardinale stesso. Per questo motivo la lettura dell'inventario redatto dall'espertissimo Settari consente di rivelarne, più degli arredi o dei dipinti, gli interessi culturali e la personalità. Oltre alla scontata presenza di opere devozionali, apologetiche o controversistiche, peraltro in numero limitato rispetto alla consistenza dell'intera biblioteca, particolarmente significativa è quella dei grandi classici latini (Cicerone, Catullo, Cesare, Lucrezio, Plauto, Quintiliano, Sallustio, Svetonio, Tacito, Tito Livio, Virgilio...) e di Plutarco (in traduzione francese). Tra i testi di patristica compaiono le *Confessioni* di sant'Agostino. Cospicua, per ovvi motivi, la sezione giuridica (diritto romano, diritto civile, *bullarium*) e quella storica e di economia (possedeva i *Mémoires* di Maximilien de Béthune di Sully, il ministro delle Finanze di Enrico IV). Non insoliti in una biblioteca cardinalizia, ma meritevoli di segnalazione, sono alcuni testi inclusi nell'Indice dei libri proibiti come la *Storia del Reame di Napoli* di Pietro Giannone, *L'esprit des lois* di Montesquieu (si tratta della seconda edizione, pubblicata anonimamente a Ginevra nel 1749) e gli scritti dell'abate Claude Fleury, in odore di giansenismo, autore di alcune opere messe all'indice. In più, testi filosofici come gli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam, diversi scritti di John Locke e l'*opera omnia* di Cartesio sono indici di indubbia apertura mentale. La presenza della *Galeria* di Giovambattista Marino, tra i pochi testi di genere 'storico-artistico' o antiquario, come quella della *Sampogna* dello stesso Marino, del *Pastor Fido* di Guarini, dell'*opera omnia* di Metastasio rimandano all'inclusione del cardinale tra gli Arcadi dove fu acclamato con il nome di Floriso Parrasiano.

Si tratta quindi della ricostruzione a tutto tondo della figura di un cardinale che potremmo definire illuminista, il quale se non può essere annoverato tra i mecenati o i collezionisti di rango, merita certamente di essere preso in considerazione dagli storici della cultura.

[l. b.]

Elena Di Raddo, *Alle origini di una nuova era. Primordialismo e arte astratta in Italia negli anni Trenta*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2020, pp. 238, € 22,00

Il celebre intervento di Giuseppe Bottai su *Modernità e tradizione nell'arte italiana d'oggi*, pubblicato sulla rivista «Le Arti» (I, 3, 1939, pp. 230-234) a margine della Terza Quadriennale romana, rinnovò i termini di un dibattito che – almeno in relazione alla sfera politica – affondava le proprie radici nei tre lustri precedenti e che, in seguito alla promulgazione delle 'leggi razziali', era divenuto di cogente e drammatica attualità. Lo stesso Bottai, tra i più influenti artefici dell'indirizzo culturale fascista, riconobbe la pluralità delle voci che componevano il 'pantheon' della civiltà artistica italiana: dall'arte classica – preferibilmente romana –, passando poi per Giotto, Donatello, Masaccio e Michelangelo, sino a giungere a Caravaggio («con cento altri»). Egli tuttavia precisava che «è [...] la vastità illimitata dei contenuti e la pluralità delle forme, che dà alla tradizione artistica italiana un valore universale e un'estensione mille volte maggiore di quella del territorio nazionale» (p. 231) e aggiungeva, in un passo riportato anche da Elena Di Raddo, che «ogni opera d'arte [vale] sul piano politico in ragione diretta della sua qualità artistica» (p. 232). I nomi non coincidono puntualmente con quelli evocati da Bottai, ma Franco Ciliberti, filosofo nato a Laglio, sul Lago di Como, nel 1905 e anima del movimento primordialista, riconosceva nel Medioevo, negli affreschi di Giotto, in Michelangelo, in Piero della Francesca e in Luciano e Francesco Laurana, le origini dell'Astrattismo: l'espressione artistica – intesa però in un'accezione trasversale e ampia – che egli riteneva più «adatta ad interpretare lo spirito unitario e originario della realtà e della storia» (Di Raddo 2020, p. 55). L'arte astrattista, nel citato articolo di Bottai, era in odore di zolfo, anche se il ministro dell'Educazione nazionale lasciava aperto uno spiraglio affinché «un'avveduta filologia» potesse «rifare i conti del dare e dell'avere, e stabilire fino a che punto quelle tendenze» – egli infatti annoverava anche il Surrealismo – potessero dipendere «dalla nostra o dall'altrui tradizione» (Bottai 1939, p. 233).

Nel corso degli anni Trenta in Italia, quali erano, di conseguenza, le varie anime dell'Astrattismo? Gli artisti che lo praticavano si ritenevano eretici rispetto all'orientamento politico nazionale? E qual era la

tradizione sulla quale alcuni di questi protagonisti pensavano di poter edificare l'avvento di una nuova era?



Il volume di Elena Di Raddo, attraverso la figura di Franco Ciliberti, ha il pregio di ricostruire l'intenso percorso creativo di alcuni pittori, scultori e architetti accomunati dalla volontà di dare forma, nell'Italia degli anni Trenta, a un'arte nuova ma fondata su valori spirituali originari, sottratti alla dimensione del tempo. Accanto a significative novità, l'autrice ripercorre quindi, approfondendoli e presentandoli in forma completa e organica, i temi di ricerca avviati con la pubblicazione, nel 2003, della *Storia degli ideali* di Ciliberti e articolati successivamente in numerosi contributi tra cui, in questa sede, ci limitiamo a ricordare "Una centrale elettrica di imperiosa spiritualità": Marinetti, Ciliberti, Sartoris e gli astrattisti comaschi, apparso su «Arte Lombarda», e il più recente *Rifondare la cultura. Motivi ispiratori dell'arte degli anni Trenta attraverso la rivista "Valori Primordiali"*, edito in «Piano b. Arti e culture visive». La studiosa ricostruisce quindi, inseriti in un ampio contesto di relazioni e analisi, gli snodi principali della biografia e del percorso intellettuale di Franco Ciliberti: gli anni della formazione a Roma; l'incontro con Massimo Bontempelli e con Corrado Cagli, coautore, insieme al filosofo comasco, del *Manifesto del primordialismo plastico* nel 1933; le relazioni con i pittori, architetti e intellettuali frequentati a Milano, che, insieme ad altre personalità conosciute nel contesto capitolino, lo affiancarono nella pubblicazione della rivista «Valori Primordiali» nel 1938; e, infine, la fondazione a Como del 'Gruppo Primordiali Futuristi' nel 1941.

L'autrice, proponendo un ampio ventaglio di riferimenti e confronti che spaziano dal-

la filosofia alla storia delle religioni, dallo spiritualismo alle teorie estetiche, nonché, chiaramente, ricostruendo i rapporti con scrittori, artisti e architetti, riesce nell'impresa di restituire profondità alla complessa figura di Ciliberti. Infatti il filosofo comasco, laureatosi sul finire degli anni Venti a Roma con una tesi sul *Panteismo e pessimismo nel divenire delle religioni in Italia e in Europa*, discussa con Raffaele Pettazzoni, si sottrae a una lettura lineare, sia per la sua riluttanza a servirsi della scrittura in prosa – scarsi sono tra l'altro gli autografi datati – sia per l'orientamento non propriamente sistematico del suo pensiero. A tal proposito sono di grande interesse i documenti emersi dal capillare lavoro di ricerca archivistica condotto dall'autrice sui fondi di Franco Ciliberti, custodito nella Biblioteca comunale di Como, di Alberto Sartoris, conservato presso gli Archives de la Construction Moderne del Politecnico di Losanna, e di Enrico Prampolini, depositato, e recentemente inventariato, al Macro di Roma.

Nel primo capitolo l'autrice ricostruisce le radici teoriche del 'primordio' di Ciliberti, in cui sono ravvisabili elementi dell'idealismo di Schelling, mediati probabilmente dalla lettura di Croce, della psicologia analitica e del cristianesimo. Le relazioni dirette e indirette con gli intellettuali dell'ambiente romano, quali Raffaele Pettazzoni, Ernesto Buonaiuti, Giuseppe Tucci, ma anche Mircea Eliade, protagonisti in Italia degli studi orientalisti e di storia delle religioni, e, più in generale, con le idee che in questo contesto circolavano, lasciarono un segno profondo nell'elaborazione del pensiero sul primordio, che il filosofo comasco dichiarò di aver elaborato già a partire dal 1924. Nel primo e unico numero della rivista da lui fondata nel 1938, «Valori Primordiali», Ciliberti espose nel breve testo *Sul Primordiale* i concetti centrali del suo pensiero, che riassunse nei termini 'primitività', 'pathos dell'Uno', 'magicità', 'originarietà', 'numero' e 'miticità'. Per il filosofo comasco la primitività è la «fondazione di uno stile che rifletta nell'età attuale la genesi primordiale ed eterna». Essa non riguarda, quindi, il ritorno a un passato storicamente definito, ma prevede il contatto con una dimensione originaria, sottratta al divenire dei fenomeni.

L'ambiente romano, inoltre, fu decisivo anche per la prossimità di Ciliberti a Massimo Bontempelli che, oltre a pubblicare su «Quadrante» un estratto della sua tesi di laurea, ebbe il merito di introdurlo nei circoli artistici della capitale. Elena Di Raddo ricostruisce gli elementi di continuità tra i due intellettuali, come, ad esempio, la comune concezione della tradizione intesa quale eterno presente, ma, soprattutto, fa emergere le differenze relative al giudizio sull'arte coeva, in particolare in merito all'Astrattismo. Se Ciliberti manifestò un certo favore verso gli astrattisti comaschi e milanesi, riproducendo le loro opere su

«Valori Primordiali», Bontempelli fu tendenzialmente avverso all'astrazione pura. Egli riteneva infatti che le astrazioni dovessero essere «vestite di visibilità», ossia, «rese reali», attraverso elementi figurativamente riconoscibili. Ciliberti, pur stimando Bontempelli con il quale condivise tra i primi l'uso del termine 'primordiale', manifestò anche delle riserve verso l'originalità di uno dei concetti cardine della poetica bontempelliana: quello di 'realismo magico' che, secondo il filosofo comasco, Bontempelli derivava quasi interamente da Novalis. Com'è noto, intorno alla metà degli anni Venti, la riflessione sul 'realismo magico' aveva raggiunto una dimensione europea come è testimoniato, ad esempio, dalla pubblicazione a Lipsia, nel 1925, del celebre volume di Franz Roh, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*.

L'autrice, grazie alle ricerche archivistiche condotte sul Fondo Ciliberti, ha il merito di aver definito con maggior precisione filologica la vicenda relativa alla redazione, in più versioni, del *Manifesto del primordialismo plastico*; e, di conseguenza, di aver identificato – proprio nella diversa lettura del primordio – la causa della rottura, verificatasi in occasione della preparazione alla mostra parigina curata da Waldemar George alla Galerie Jacques Bonjean nel 1933, tra Ciliberti e Cagli, da un lato, e Capogrossi, Melli e Cavalli, dall'altro.

Un'altra figura chiave nel percorso di affinamento della sensibilità artistica di Ciliberti, in relazione all'arte contemporanea, è da identificare in Anton Giulio Bragaglia che, insieme ad Alberto Sartoris, introdusse il filosofo comasco nella cerchia degli artisti che frequentavano la Galleria Il Milione gestita dai fratelli Ghiringhelli. Proprio nella galleria milanese, Bragaglia aveva allestito, nell'ottobre del 1934, la mostra dell'astrattista tedesco Friedrich Vordemberge-Gildewart, che ebbe un ruolo decisivo nella maturazione del linguaggio di Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani. Essi infatti furono i protagonisti, nel novembre del 1934, della formazione di un primo nucleo dell'Astrattismo lombardo. Intorno alla metà degli anni Trenta, l'ambiente milanese era guidato, sotto il profilo teorico, dal roveretano Carlo Belli, autore del celebre *Kn*, testo definito da Vasilij Kandinskij il «Vangelo dell'arte astratta». Elena Di Raddo, anche in questo caso, riesce a cogliere, attraverso un'analisi approfondita e raffinata, le affinità e i disaccordi espressi nel pensiero dei due intellettuali: Belli e Ciliberti per l'appunto. Le divergenze si espressero soprattutto in una differente visione dell'arte coeva. Se entrambi si ritrovano nell'idea che l'arte sia espressione del divino, diversa è la concezione dello spirito: di matrice rosmianiana in Belli, idealistica in Ciliberti. Ne consegue che per Belli l'unica forma artistica autentica è quella astrattista che esprime, senza mediazioni, le idee presenti nello spi-

rito come a priori. Meno radicale è invece la visione di Ciliberti, che non attribuisce un valore decisivo allo stile, sia esso astrattista o figurativo, purché l'arte sia «espressione pura, trascendentale, del sentimento non più connesso alla contingenza, ma invece all'universale e quindi [sia] veramente l'infinito che si affaccia al finito» (Ciliberti, in Di Raddo 2020, p. 117).

Sebbene Ciliberti non abbia fatto ritorno a Como prima del 1941, particolarmente intensa fu la relazione che intrattenne con gli architetti comaschi, verso i quali egli avvertiva una profonda affinità spirituale. L'autrice approfondisce quindi la consonanza tra le idee di Ciliberti e quelle sottese alle opere di Alberto Sartoris, Giuseppe Terragni e Cesare Cattaneo, in particolar modo in relazione all'attualità dei maestri comacini, ritenuti creatori di forme eterne. «Questi artefici per Ciliberti», precisa Elena Di Raddo, «non appartengono a un tempo passato (il romanico e il gotico), ma fanno parte di una 'aristocrazia' che ha potuto generare, 'attraverso i tempi alcuni degli stili architettonici d'Italia come l'architettura romanica, quella barocca, quella funzionale'» (Di Raddo 2020, p. 126). Va quindi esteso anche a Ciliberti, oltre che a Bontempelli attraverso «Quadrante», il merito di aver arricchito il dibattito sul rapporto tra nuovo ordine e tradizione in ambito architettonico. Un riflesso delle idee dei due intellettuali si trova, secondo l'autrice, anche nei progetti maturi di Terragni, in particolare nel *Danteum* del 1938, pensato in collaborazione con Lingeri: «Una costruzione pensata per essere 'tempio vivente', un sacrario dell'architettura, che nello stesso tempo ricuce la frattura tra presente e passato in quanto li riattualizza per l'eternità» (Di Raddo 2020, pp. 127-128). Inoltre non mancano influssi diretti dai *Creatori* di Ciliberti, volume edito nel 1932, nella riflessione teorica dell'architetto Cesare Cattaneo, come si può evincere chiaramente dal volume *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi di architettura* del 1941, in cui è riportato, tra l'altro, il *Manifesto di Valori Primordiali*. L'affinità tra Cattaneo e il filosofo comasco si evidenzia nei concetti di 'polidimensionalità' e di 'sintesi architettonica', che rinviano alla volontà cilibertiana di raggiungere la sintesi e l'unità, in altri termini l'assoluto.

Tali idee si estendevano all'auspicata sintesi tra pittura e architettura che raggiunse nella città di Como uno dei vertici espressivi in ambito italiano. Terragni non amava, almeno nella prima metà degli anni Trenta, la pittura astrattista, cui preferiva le opere degli artisti di Novecento. Tuttavia i disegni assonometrici dei progetti architettonici, visibili nelle riviste e nelle esposizioni, influirono in modo decisivo sulla maturazione del linguaggio astrattista degli artisti comaschi, in particolare di Mario Radice. Egli, inoltre, ebbe la possibilità di lavorare a stretto contatto proprio con Terragni, in occasione della costruzione della Casa del

Fascio a Como. La quotidiana frequentazione permise, agli artisti e architetti comaschi, di raggiungere un'unità dei linguaggi, una delle massime ambizioni dell'espressione artistica secondo Ciliberti. Egli infatti sosteneva che «lo stile è il ritrovamento di un'unità più profonda e genetica alla cui luce tutto l'universo assume un aspetto di perfezione. Come il sistema filosofico religioso è un modo di porre un rapporto eterno tra l'io e l'universo, così lo stile architettonico o plastico è un modo di ritrovare l'unità originaria primordiale nella diversità delle forme» (Ciliberti, in Di Raddo 2020, pp. 143-144). Ciliberti inoltre favorì concretamente il dialogo fra pittori astrattisti e architetti razionalisti sia nella preparazione di «Valori Primordiali» sia in occasione della mostra curata nella Galleria Mascioni a Milano, nel 1941, nella quale esposero le loro opere Rho, Radice, Badiali, Licini, Nizzoli, insieme a Terragni, Lingeri, Cattaneo, Magnaghi, Terzaghi e Sartoris.

Nel quarto capitolo l'autrice propone un'analisi approfondita dell'influsso delle teorie primordialiste di Ciliberti sulla dimensione dell'Astrattismo presente in alcuni artisti coinvolti nell'esperienza di «Valori Primordiali», in particolar modo attraverso le opere di Virginio Ghiringhelli e Mauro Reggiani, Atanasio Soldati, Osvaldo Licini, Mario Radice e Manlio Rho e infine, per la scultura, Lucio Fontana e Arturo Martini. Il nome di quest'ultimo non deve stupire eccessivamente poiché, nell'opera riprodotta, *L'Annunciazione* del 1930, Ciliberti, secondo un'accezione ampia di 'estetica astratta', ravvisava certamente una tensione al mistero, all'ideale che poteva definirsi «mitico e primordiale». I lavori di questi artisti, tuttavia, non sono gli unici riprodotti nelle pagine di «Valori Primordiali». Nella rivista, infatti, trovarono spazio anche quelli di Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Giorgio de Chirico, Piero Marussig, Achille Funi, Massimo Campigli, Ottone Rosai e Renato Birolli, distribuiti in un arco cronologico che va dagli anni Dieci al 1937. Un'esplicita dichiarazione delle preferenze artistiche di Ciliberti si trova nelle trascrizioni delle conferenze, tenute a Como e a Milano tra il 1941 e il 1943, sulla *Storia degli ideali*: «Radice mi è apparso il miglior pittore italiano dopo Carrà e De Chirico nella passata generazione e Licini nella nuova, ossia uno dei quattro maggiori pittori italiani, sebbene Carrà e De Chirico siano in assoluta decadenza e Licini, questa nuova stratosfera creata dall'astrattismo, sia il più essenziale, e Licini per me è superiore a Radice, perché è più essenziale» (Ciliberti, in Di Raddo 2003, p. 167).

Il quinto e ultimo capitolo è dedicato alla collaborazione tra Ciliberti e Filippo Tommaso Marinetti, che si concretizzò nella formazione del Gruppo Primordiali Futuristi Sant'Elia nel 1941. Elena Di Raddo ritorna quindi su un tema già trattato in un importante saggio

pubblicato in «Arte Lombarda», in cui mise in luce la natura, tutt'altro che estemporanea e motivata da fini esclusivamente strategici, dell'alleanza tra i futuristi e gli astrattisti comaschi. La critica, per molto tempo, aveva interpretato la presenza degli astrattisti nelle sale marinettiane delle principali mostre svoltesi nel territorio nazionale tra le due guerre, in particolar modo alle Quadriennali e alle Biennali, come un tentativo futurista di compattare, dopo la promulgazione delle 'leggi razziali', il fronte dell'arte moderna contro la campagna stampa denigratoria operata dalle riviste riconducibili alla destra fascista. È tuttavia opportuno precisare che anche ad alcuni critici dell'epoca, non necessariamente schierati, l'alleanza apparve inspiegabile. Un giovane Umbro Apollonio, per esempio, a proposito delle sale futuriste alla Biennale di Venezia del 1942 dichiarava: «le idee ci si confondono nuovamente, perché non comprendiamo più che cosa sia questo futurismo che par voglia adesso identificarsi con gli astrattisti». In realtà le ragioni dell'alleanza tra i pittori comaschi e una minoranza dei futuristi furono più profonde. Ci limitiamo, in questa sede, a enunciarne soltanto alcune: la prima nell'accordo sulla figura di Antonio Sant'Elia, considerato come 'generatore', insieme a Boccioni, dell'architettura e della pittura astrattiste; la seconda identificabile nell'azione condotta da Alberto Sartoris che, come dimostrano le lettere provenienti dal fondo dell'architetto, nel 1938, avviò una serrata trattativa per cooptare gli artisti comaschi in seno al movimento marinettiano «per far entrare sangue nuovo nelle file del futurismo»; infine la consonanza tra le idee di sintesi e unità auspicata da Ciliberti e le posizioni estetiche e spirituali di Enrico Prampolini. Egli, infatti, non soltanto era stato tra i fondatori del gruppo parigino di Abstraction-Création nel 1931, ma in un interessante documento rinvenuto da Elena Di Raddo nel fondo dell'artista conservato presso il Macro di Roma, sosteneva, in termini di unità, che «il concetto di astrazione identifica la pittura e la scultura alla architettura. L'arte entra nella casa, nella vita dell'uomo, quindi si riallaccia alle contingenze e alle necessità spirituali della collettività umana» (Prampolini, in Di Raddo 2020, p. 186).

Pur comprendendo i frenetici ritmi del mercato editoriale, mi sia concesso di esprimere l'invito a una maggior cura redazionale da parte dell'editore che, in alcune parti del volume, non è stata del tutto ineccepibile. [a. c.]

Sergio Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America* (1933-1941), Johan & Levi, Monza 2018, pp. 325, € 28,00

Quando pensiamo alle vicende dell'arte contemporanea, tra Otto e Novecento, la cartografia che ci si spalanca davanti ha

come coordinate geografiche e storiche le vie e i protagonisti che passano attraverso l'attività artistica francese. Il grande racconto dell'arte contemporanea, agli occhi dei più, è declinato in una prospettiva franco-centrica e da lì tutto si dirama, da David a Delacroix fino alle lunghe carriere di artisti come Picasso e Matisse, passando per gli impressionisti e i postimpressionisti che aprono alle vicende delle avanguardie storiche del Novecento. Per quanto riguarda l'Italia, dalla parentesi macchiaiola si passa al lungo raggio del Futurismo e dei richiami all'ordine di Valori Plastici e Novecento, con accenni a parabole zigzaganti, per adesione e poetica, come quelle di De Chirico, Carrà, Sironi e Severini. Questa brutale



semplificazione delle correnti storiche serve solo a chiarire come la narrazione dell'arte novecentesca, ad esempio sotto il fascismo, rubricata spesso sotto la semplificante etichetta di 'arte di regime', non sia che una frammentaria e parziale ricostruzione degli eventi realmente accaduti, che videro manovre di diplomazia culturale di maggiore portata e di più ampio respiro. La stessa arte sotto il fascismo non si limita al sistema organico delle Quadriennali; né l'azione di critici d'arte brillanti come Cipriano Efisio Oppo, o Bottai e Ojetti, si ferma alle autotone politiche artistiche italiane. Il punto focale che emerge dalla ricostruzione ad ampie campate saggistiche di Sergio Cortesini è la larghezza di visione del sistema dell'arte italiano nella periodizzazione assunta dall'autore (1933-1941), attraverso calibrati tentativi di espandere anche all'estero, soprattutto percorrendo le rotte dorate degli Stati Uniti, il proprio patrimonio di arte antica e contemporanea, utilizzato come biglietto da visita per consolidare rapporti politici tenuti in bilico in un clima di per-

petua tensione. Solo guardando da vicino le vicende del rapporto Italia/America nel periodo tra il 1933 e il 1941 ci si rende conto dell'enorme incidenza dell'arte italiana in diverse città statunitensi e nell'immaginario collettivo della popolazione. Il saggio ricostruisce minutamente non solo il viaggio di opere d'arte antiche in prestito per fiere come l'esposizione internazionale del Golden Gate (1939-1940), che vide l'attenzione calamitata nientemeno che dalla *Nascita di Venere* di Botticelli; ma dà conto anche della presenza di artisti contemporanei della più matura generazione e della più giovane, da De Chirico a Carrà, da Morandi a Guttuso, da Afro a Scipione, fino alle sculture di Mirko e Marini, presenti a più riprese in mostre di arte moderna, tra il 1938 e il 1940. In questo senso, va subito ricordato il capitolo quinto, quasi un libello nel libro, dedicato all'azione culturale della contessa Mimì Pecci Blunt e del poeta De Libero, uniti nella costruzione della Galleria La Cometa poi trapiantata con sede in America nel 1937. La volontà sottesa a questa operazione, a livello di impatto culturale, fu quella di spostare il baricentro dell'arte da Parigi a New York, attraverso la selezione di artisti italiani il cui retaggio espressivo fosse assolutamente indipendente da scelte francesizzanti. Per questo Blunt e De Libero collocarono accanto ad artisti come Carrà e De Pisis, Severini e Carlo Levi, giovani esordienti come Mirko Basaldella, autore di sculture che univano a tagli e soluzioni moderne declinazioni antiche con 'aura archeologica'. L'avventura de La Cometa continua con tappe a Detroit e Chicago, per concludersi, in un amaro *cupio dissolvi*, nel tempo della campagna razzistica. Lungo il saggio, ogni volta che è introdotta e descritta una mostra o un'esposizione, Cortesini disegna in filigrana anche una storia della loro ricezione, della fortuna o della sfortuna critica: ricostruisce dal di dentro non solo il gusto estetico dell'epoca, la lingua di giornalisti, quotidiani e recensori; ma ci restituisce anche l'occhio dei contemporanei sui fatti figurativi, le minime oscillazioni di giudizio, i pregiudizi verso influenze francesi, i tic e le costanti di linguaggio. Grazie a questo telaio di voci della critica e di opinioni pubbliche non perdiamo mai di vista le grandi strutture dell'immaginario da un lato, e le logiche della politica culturale dall'altro, ossia quelle direttrici che si inseriscono nel più generale programma educativo totalitario di nazionalizzazione delle masse, nel quale si inscrivono anche la movimentazione di importanti opere antiche e moderne. Cruciale è Chicago all'altezza del 1933. Come spese volte lungo la narrazione del saggio, Cortesini ricostruisce con dovizia di dettagli l'esterno e l'interno architettonico dei vari padiglioni, e la loro visualizzazione descrittiva ci trasporta letteralmente dentro l'organizzazione degli spazi e dei criteri di allestimento. Ne è un

esempio proprio il padiglione Chicago del 1933, che vide non solo la presenza di manufatti e di prodotti italiani, o la trasvolata epica degli idrovolanti capitanata da Balbo; ma anche la sottesa schermaglia dialettica tra «sogni di modernizzazione e di rinascita della passata grandezza» e «culto nazionalista del genio italiano», con il fine di «rendere i principi del fascismo applicabili al mondo intero».

Al versante dell'architettura sono dedicati i primi capitoli del saggio, con esempi come il Palazzo Italia al Rockefeller Center, salutato come il «trionfo prometeico della tecnica». In questa cornice si colloca la presenza italiana in un clima di «apogeo propagandistico dell'Italia in America e della fiducia in una costruttiva amicizia tra i due paesi». Così come la fiera mondiale di New York del 1939, nella quale il padiglione italiano progettato da Michele Busiri Vici, «riprendeva quindi, condensandolo, il tema di Roma tornata all'impero attraverso la forza del fascismo, capace di riconquistare il ruolo secolare di sorgente di civiltà e di progresso». Attraversando logiche politiche, manovre diplomatiche, strumenti comunicativi, strategie di marketing e figure dell'immaginario, i nove capitoli di *One day we must meet* ricostruiscono la complessa scacchiera di eventi che mettono al centro i rapporti tra il patrimonio artistico italiano, i suoi ingegni, i suoi personaggi di punta, e un'America afamata di arte europea e italiana. Il saggio è anche un magistrale esempio di metodo e di ricerca. Nella sua architettura complessiva si tiene conto di tutti i livelli di analisi: la capacità dello studioso di stare dentro le grandi questioni; la storia della politica *tout court* e la storia più specificamente culturale; il compatto tessuto connettivo delle fonti documentarie; le vicende di enti e istituti; l'azione di mediazione svolta da conferenzieri, uomini di cultura, artisti, mecenati; e, non meno importanti, le numerose analisi stilistico-formali delle opere presenti via via nel catalogo delle varie fiere, così da mettere in luce la poetica dei singoli artisti italiani senza mai scadere nell'arido e indifferenziato elenco delle presenze. A libro chiuso ci si chiede quanto sapevamo davvero dei rapporti tra l'Italia e l'America nei cruciali anni Trenta e Quaranta; quanto a fondo sono stati analizzati l'arte e la propaganda fascista fuori dalle azioni interne all'Italia. Il saggio di Cortesini lo chiarisce fino in fondo, con l'ultimo capitolo *Sic transit gloria*, col quale si chiude malinconicamente la fitta progettualità della politica culturale in America. Siamo nel 1940-1941, un tempo di esilio per molti italiani. Il racconto si chiude sulle figure degli esuli volontari in America, a partire da Corrado Cagli e da altri protagonisti di questa storia, dei quali, prima di questo libro, forse sapevamo poco: Sabatello e Di Cocco a Los Angeles, la contessa Pecci Blunt nella sua casa a Montecito.

[d. p.]

Etica del museo ed esercitazionismo museografico

Francesco Gurrieri

Nel gennaio del 2021 si è voluto organizzare, a Firenze, un convegno *online* fra i direttori dei musei per ripensarne la funzione e l'organizzazione alla luce esperienze della pandemia. Sono state lasciate fuori le università e gli istituti culturali specialistici, cioè quella componente critica che in genere, da un orizzonte più vasto, è in grado di esprimere giudizi e orientamenti utili proprio alla gestione e, più estesamente, alla stessa configurazione del compendio museale. A ben guardare, è nostro parere che non poche delle distorsioni attuali, non ultimo l'incontrollato esercitazionismo allestitivo nei musei statali (che è ben altra cosa della museologia e della museografia), sia conseguenza di libere interpretazioni del concetto di 'autonomia speciale', conferita dal DPCM del 29 agosto 2014 (art. 30, c. 3, lett. A) e via via, fino all'ultimo DPCM del 2 dicembre 2019 n. 169. Non va dimenticato che proprio quel primo decreto stabilisce precisi compiti per il direttore, che «svolge attività di ricerca i cui risultati rende pubblici [...]; propone ricerche e iniziative di divulgazione, educazione, formazione e ricerca legate alle collezioni di competenza». Si capisce come questi labili confini si prestino a interpretazioni le più diverse, ma è altrettanto vero che almeno tre cose appaiono palesemente fuori dai confini della norma:

- 1) l'assenza pressoché totale di ricerca sul patrimonio di competenza, cui segue la nessuna rendicontazione pubblica;
- 2) la promozione di artisti viventi e dell'arte contemporanea più in generale, che invece sembra occupare buona parte del tempo e degli interessi (talvolta sospetti anche per competenza e finalità) di alcuni direttori. Senza contare che l'ospitalità – temporanea o definitiva – di opere di artisti viventi non può non influenzare favorevolmente il mercato e introdurre improprie turbative in quel libero confronto culturale proprio della competizione della cultura artistica in divenire. Dovrebbe esser chiaro, e conseguentemente soggetta a sanzioni ogni operazione istituzionalmente trasgressiva in questa direzione;
- 3) nell'estensiva interpretazione dell'autonomia rientrano anche non poche operazioni, sempre più avvertibili in questi ultimi tempi, relative a operazioni e accordi sul territorio che più propriamente pertengono alle segreterie regionali del MiC, quali i rapporti con Comuni, Province e Regioni. Senza contare che queste segreterie, progressivamente svuotate di funzioni, sembrano ormai costituire tracce ministeriali da ripensare o abolire a fronte dei loro costi.

Ma ci chiediamo anche, con l'occasione, se non sia da ripensare quell'art. 53 del DPCM del 2 dicembre 2019 n. 169, che, per eccessiva enfiagione, sembra aver alterato la materia originaria dei Beni Culturali, inglobando (genericamente) le «attività culturali e lo spettacolo, con le attività teatrali, musicali, cinematografiche, radiotelevisive e multimediali [...] con la promozione della cultura urbanistica e architettonica, partecipando alla progettazione di opere destinate ad attività culturali, studio, ricerca e vigilanza sul CONI e sull'Istituto di Credito Sportivo». È di tutta evidenza che si tratti di materie eterogenee che hanno stravolto la peculiarità dell'originario MiC, con ambizioni addirittura sostitutive dell'insegnamento universitario.

Non sarebbe difficile citare casi di ri-allestimenti museali non necessari dai risultati impropri, talvolta al limite della decenza. James Beck se n'è andato

da alcuni anni, ch  altrimenti avrebbe trovato ampia materia per la sua *vis polemica* e per l'associazione ArtWatch (per monitorare e promuovere le pratiche di conservazione delle opere d'arte).

Ormai lontani i tempi in cui ci s'interrogava sulla funzione del museo. La motivazione e l'etica dell'esistenza stessa erano oggetto di riflessione e di messa a punto concettuale: un po' per necessit , un po' per dare struttura e nuove funzioni a qualcosa di ancor fragile, quali erano i musei, che, per assoluta mancanza di risorse, non riuscivano ad andare oltre la semplice 'conservazione'. Non a caso, proprio a Firenze e in un'area culturale che univa l'Universit  Internazionale dell'Arte (creata da Carlo Ludovico Ragghianti) e gli Uffizi (di Procacci, Becherucci e Berti), vedeva la luce la rivista «Museologia». Da codesti pr dromi culturali la museologia e la museografia divennero presto discipline universitarie e il neonato Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (messo in piedi da Giovanni Spadolini nel 1974) non manc  di porre subito attenzione al problema dei musei del nostro Paese, attivando un dibattito che aveva come obiettivo quella ragionevole autonomia, raggiunta (e fors'anche stravolta) quarant'anni dopo.

Ormai la mutazione genetico-culturale sembra consumata: la mediatica, spesso incontrollata e sconfinante nell'arbitrio, ha preso il posto dei compiti istituzionali. La banalizzazione dei *media* ha sconfitto l'ispezione filologica e la cura della conservazione. A tacere di un diffuso esercitazionismo museografico che si manifesta con dispendiosi e non necessari riallestimenti degli spazi espositivi. Ci  nel libero arbitrio di chi dirige il museo, senza alcun ragionevole controllo ministeriale. In definitiva, la stagione di 'vacche grasse' che ha caratterizzato i musei fino alla pandemia pone davvero nuovi problemi di prospettiva istituzionale. E il MiC ha da riflettere fra il dilagare fracassone assoggettato al *marketing* del museo pubblico e un'equilibrata gestione che si armonizzi con le universit , preposte alla trasmissione critica della conoscenza, museologia compresa. Auspichiamo che, superata la pandemia, appena sar  possibile tornare a sederci nelle nostre aule, si voglia organizzare una seria riflessione su questi delicati ed essenziali problemi.

Lara-Vinca Masini e il dialogo fra le arti. Oltre mezzo secolo di critica e militanza culturale

Alessandra Acocella

Milano, Palazzo Reale, 1972. Adagiata sul pavimento di una stanza apparentemente vuota e illuminata da un'intensa luce gialla, Lara-Vinca Masini (Firenze, 1923-2021) guarda sorridente in camera, tenendo nella mano destra una macchina fotografica puntata verso il soffitto per riprendere la struttura luminosa di Lucio Fontana riallestita in occasione della retrospettiva milanese dell'artista (fig. 1).

Questa fotografia, scattata dall'architetto-regista Massimo Becattini (amico e compagno di strada di Masini lungo il suo intero percorso), rappresenta una delle poche se non uniche immagini che la studiosa e critica d'arte fiorentina aveva piacere di diffondere quando le veniva richiesto un ritratto che la rappresentasse. Sempre intenta a sostenere disinteressatamente e caparbiamente, per oltre mezzo secolo, le ragioni dell'arte e degli artisti, non ha mai voluto porre al centro d'interesse la sua figura e personalità intellettuale, privilegiando in via esclusiva la dimensione conoscitiva e tangibile delle opere e dei loro artefici. Entrando nello studio-biblioteca della sua casa fiorentina si poteva scorgere, appoggiata su una delle scrivanie, una grande stampa della fotografia citata, virata in bianco e nero e parzialmente nascosta da libri, cataloghi e opuscoli che occupavano, nel salone come in cucina, le varie superfici disponibili.

Scattata quando Masini aveva quasi cinquant'anni, l'immagine fotografica riesce a restituire visivamente più di un aspetto legato alla sua personalità e ai suoi interessi di sempre: dall'attitudine inventiva e appassionata propria del suo libero approccio verso l'opera d'arte, all'attenzione posta alle molteplici interazioni tra la creazione artistica sperimentale e lo spazio (sia



1. Lara-Vinca Masini mentre fotografa la struttura a neon di Lucio Fontana ricostruita in occasione della mostra di Palazzo Reale, Milano 1972. Foto: Massimo Becattini.

esso architettonico o urbano). Un'attenzione testimoniata qui dalla presenza della ricostruzione della scultura aerea di Fontana, tanto invisibile quanto emblematica, verso cui Masini punta l'obiettivo della macchina fotografica: opera-ambiente seminale dove la tradizionale divisione tra architettura, pittura e scultura viene superata a favore di un'integrazione in cui convergono luce, movimento e spazio.

Le possibili collaborazioni e intersezioni tra i diversi linguaggi delle arti visive e dell'architettura, così come del design e delle arti applicate, erano state del resto al centro dei suoi interessi fin dagli esordi professionali nel mondo dell'arte. Entrata alla fine degli anni Cinquanta nella redazione di «seleArte», Masini accoglie e condivide, sin da subito, la programmatica apertura multidisciplinare della rivista di «Architettura Scultura Pittura Grafica Arti decorative e industriali Arti della visione» pubblicata da Adriano Olivetti e diretta da Carlo Ludovico Ragghianti, con cui collaborerà fino al 1964.

«Fu proprio attraverso il suo lavoro che io mi avvicinai ancora di più all'architettura, che già mi interessava»,¹ ha ricordato in una recente intervista parlando di Ragghianti e del ruolo di primo piano da lui svolto sin dall'immediato dopoguerra a Firenze, anche grazie all'ideazione e organizzazione delle grandi mostre allestite nelle sale di Palazzo Strozzi e dedicate ai maestri dell'architettura contemporanea (da Frank Lloyd Wright nel 1951, a Le Corbusier nel 1963 e Alvar Aalto nel 1965); esposizioni che avevano svolto per Masini, così come per altri giovani critici, studiosi e architetti attivi allora a Firenze, una fondamentale funzione di stimolo e informazione verso il nuovo in una città troppo spesso condizionata dalle glorie del proprio passato.

Agli anni di «seleArte», risalgono i suoi primi contributi critici sulla cultura artistica contemporanea pubblicati in cataloghi di mostre, giornali e riviste specializzate. Tra gli scritti d'esordio, l'articolo *Nella tradizione contro la tradizione* (1961) – dedicato a una delle principali gallerie fiorentine aperta al rinnovamento artistico e orientata verso una programmatica confluenza tra le arti, la Galleria Quadrante di Matilde Giorgini – sembra già racchiudere nel titolo tutto il senso di quella intensa e vivace battaglia da lei sostenuta negli anni per promuovere, nella sua città di nascita e residenza, i linguaggi del contemporaneo.² Il contributo appare emblematico, inoltre, per la scelta di presentare lo spazio della galleria fiorentina ponendo l'accento sulle inedite e suggestive componenti plastico-ambientali alla base della sede espositiva progettata dall'architetto Vittorio Giorgini (allievo di Leonardo Ricci e fratello di Matilde). «Spazio continuo», «architettura plastica» sono le parole utilizzate per definire questa 'opera-ambiente totale', con le pareti curve in superfici dal profilo sinuoso, organico, e il soffitto piano trasformato in una sorta di scultura aerea composta da volumi ondulati e ripetuti, dove la modernità e libertà espressiva – memore di Frederick Kiesler e René Bloc – convive, nell'interpretazione della studiosa, con la ricerca di chiarezza, semplicità e misura della tradizione fiorentina. Una progettualità all'insegna di un programmatico dialogo tra le arti, quella sondata nel capoluogo toscano dalla Galleria Quadrante così come da altre realtà con cui Masini era allora in stretto contatto (dalla Galleria La Vigna Nuova alla Numero), che sarebbe stata da lei stessa sperimentata e sviluppata, di lì a poco, attraverso la creazione del Centro Proposte (1964-1967). Spazio espositivo, quest'ultimo, autogestito e indipendente dalle logiche di mercato, sostenuto da importanti critici a lei vicini come Giulio Carlo Argan e Umbro Apollonio, e aperto a un confronto interdisciplinare tra esperienze visuali e cinetiche, sperimentazioni di musica elettronica e nuove ricerche in ambito architettonico:

Avevo fondato a Firenze – ricorderà – con molti giovani e nuovi artisti il Centro Proposte, per il quale ci impegnammo per 5 lire ciascuno al mese che ci servivano per pagare i cataloghi. Poiché ci avevano offerto uno spazio da usare, cominciai a

organizzare mostre di artisti italiani e stranieri, per i quali Argan e alcuni giovani critici (Giuseppe Gatt e Italo Tomassoni) aggiungevano alla mia, la loro presentazione. Non si trattava naturalmente di una galleria. Gli artisti potevano vendere quando e dove volevano.³

Infaticabile promotrice culturale, Lara-Vinca Masini ha così affiancato e intrecciato, sin dagli esordi, l'impegno di studiosa e critica d'arte militante con un'azione progettuale-organizzativa che l'ha vista cimentarsi nell'ideazione di mostre d'avanguardia e nel coordinamento di spazi espositivi dedicati alla sperimentazione delle arti, sempre in stretto dialogo con artisti, architetti e designer.

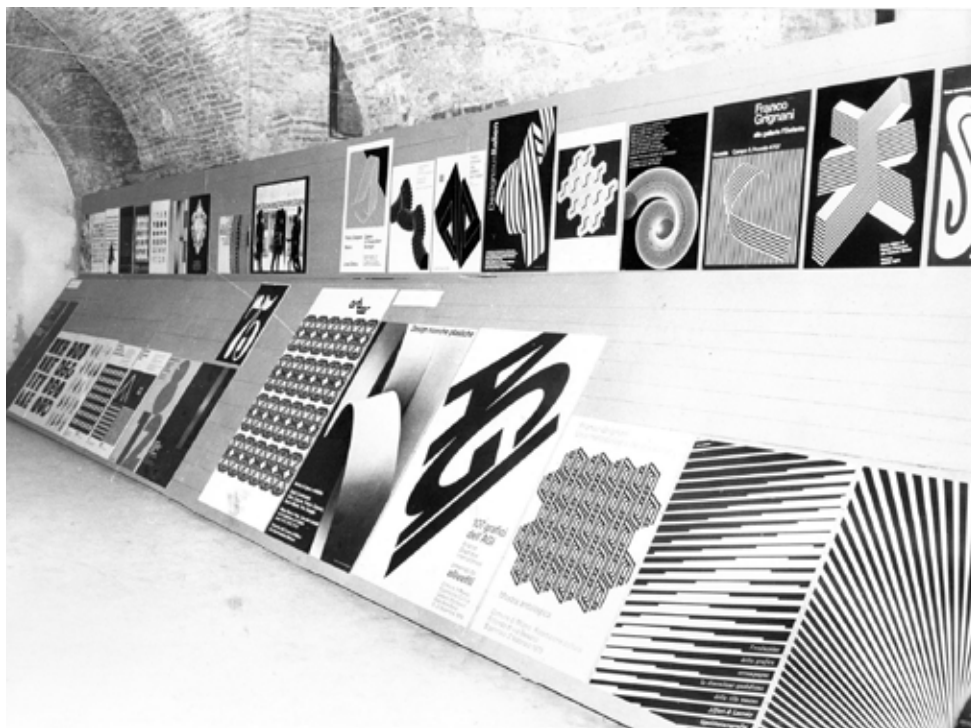
Dopo l'avventura del Centro Proposte, questa peculiare attitudine operativa ha trovato uno dei momenti di maggior intensità intorno alla metà degli anni Settanta con il suo coinvolgimento nelle attività espositive del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea di Livorno. In un momento di forte messa in discussione delle strutture museali, il Museo Progressivo riesce a inserirsi con tempestività nel dibattito in corso promuovendo nuove ipotesi sperimentali tali da rispondere ad alcune tra le questioni avvertite allora come più urgenti, quali l'estensione e la contaminazione dei linguaggi artistici, il rapporto tra produzione e documentazione, il decentramento culturale e la partecipazione del pubblico. Già alcuni anni prima, invitata dall'amico architetto Leonardo Savioli a elaborare un contributo critico per il volume dedicato all'architettura delle gallerie d'arte moderna, Masini aveva anticipato tali riflessioni proponendo una concezione innovativa di museo inteso come «spazio operativo» e quindi dinamico, sperimentale per la ricerca, integrato nella vita della città. «Certamente il fatto museografico fisso, dell'oggetto fisso, stabile, mi sembra che non abbia più senso», e aggiunge: «Il museo diventerà un mezzo di comunicazione quanto più sarà elastico».⁴

In linea con questa prospettiva e fuori dalle rotte consolidate del sistema dell'arte, l'istituzione livornese prevede – sin dalla sua apertura nel 1974 – la realizzazione di rassegne tematiche svolte con periodicità biennale, destinate principalmente alla sperimentazione e alla didattica, offrendo un'ampia panoramica delle più recenti tendenze nell'ambito delle arti visive e della nuova cultura progettuale, e arricchendo di volta in volta le collezioni civiche di nuove opere e materiali. Emblematiche, al riguardo, le rassegne dedicate alla Narrative Art (1974), al cinema d'artista (1975) o ancora la mostra *Progetto/struttura. Metodologia del design* (1975), dove oggetti, manifesti e altri elaborati grafici di Mario Bellini, Giulio Confalonieri, Silvio Coppola, Franco Grignani, Bruno Munari e Pino Tovaglia trovano spazio in un allestimento dal dichiarato carattere didattico-documentativo⁵ (fig. 2).

Gli anni Settanta sono segnati inoltre dall'importante riconoscimento istituzionale avvenuto in occasione della XXXVIII Biennale di Venezia (1978), per la quale viene incaricata di curare, insieme a Enrico Crispolti e Luigi Carluccio, la sezione italiana. Si concretizza qui per la prima volta l'idea di articolare la propria analisi critica intorno a due linee interpretative, tra loro opposte ma complementari, per rileggere alcuni dei principali orientamenti dell'arte e dell'architettura contemporanea. Un'idea nella quale si può leggere la fondamentale lezione della costruzione dialettica arganiana e che, come un filo rosso, avrebbe attraversato altre importanti iniziative realizzate da Masini nei decenni successivi.

L'originale e apparentemente enigmatica copertina del catalogo curato per la Biennale del 1978 restituisce visivamente questa concezione ambivalente alludendo alle due polarità concettuali di 'morfogenesi' e 'topologia' poste alla base della sua proposta espositiva per la sezione italiana: nella metà sommitale l'immagine di una conchiglia a spirale che allude all'indagine sui processi di nascita e sviluppo delle forme, in quella inferiore la planimetria di un labirinto, quale simbolo dell'esplorabilità di un *topos* alternativo e quindi

2. Veduta dell'allestimento della mostra *Progetto/struttura. Metodologia del design*, a cura di Vittorio Fagone e Lara-Vinca Masini, Museo Progressivo, Livorno 1975. *Courtesy* Archivio Lara-Vinca Masini, CID/Arti Visive, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato.



dei territori mentali della memoria, dell'ideologia e dell'utopia (fig. 3). Una linea critica, quest'ultima, a cui Masini riconduce nella mostra veneziana gli ultimi e dirompenti aneliti delle ricerche sperimentali e 'impegnate' che avevano segnato il decennio dei Settanta, oramai al termine, testimoniate – sul fronte delle arti visive – dalle installazioni di Enzo Mari, Alberto Moretti, Gianni Emilio Simonetti e Fabio Mauri, e – per l'architettura – dai progetti utopici dei protagonisti del movimento radicale, sostenuti negli anni con forza dalla studiosa fiorentina e presenti qui per l'ultima volta in maniera corale. In quest'occasione, quasi a sancire l'epilogo delle 'utopie radicali', Masini interpreta l'opera *La Moglie di Lot* presentata dal Superstudio come una «macchina celibe» la quale «può assumersi anche come dichiarazione di poetica di tutti gli architetti che, nella attuale dialettica ideologico-culturale, rifiutano un ruolo di compromissione professionale con il sistema e il confinamento preclusivo negli specifici disciplinari (il rischio cioè di esser trasformati anche loro in statue di sale)».⁶

Poco dopo la Biennale veneziana, con la grande manifestazione a scala urbana *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980* (Firenze, 1980) ideata come controproposta alle celebrazioni medicee che avevano invaso in quell'anno il capoluogo toscano, Masini avrebbe individuato in una nuova dicotomia, quella tra 'umanesimo' e 'disumanesimo', la chiave interpretativa per indagare, nell'arte europea dell'ultimo secolo, il senso della crisi e la natura ambigua e conflittuale della modernità. L'itinerario di questa manifestazione, allestita da Gian Piero Frassinelli/Superstudio, aveva trovato il suo fulcro nella mostra storica con opere che spaziavano dal Simbolismo al Nouveau Réalisme, per diramarsi poi in vari luoghi del centro urbano, selezionati per le loro particolari condizioni di degrado o per evidenziare gli aspetti meno edificanti della storia di Firenze. In questi spazi a cielo aperto – tra strade, piazze e cortili di antichi palazzi – sono prodotte azioni performative e installazioni *site-specific* in grande scala realizzate da artisti e architetti di fama internazionale (Giuseppe Chiari, Sandro Chia, Luciano Fabro, Hans Hollein, gli Haus-Rucker-Co, Rebecca Horn, Fabio Mauri, Hermann Nitsch e Wolf Vostell) che miravano a scuotere – negli intenti dichiarati dalla curatrice – una città 'arroccata' su un passato divenuto oramai alibi per uno sterile immobilismo (fig. 4).

Alla base della manifestazione, sottolinea Masini con forza nel testo in catalogo, vi è

il preciso, costante rapporto del termine ‘umanesimo’ con Firenze, e la volontà di tentare, ancora una volta, di romperla con l’immagine stereotipata e bloccata di questa città, che nelle istituzioni, e malgrado i moltissimi ripetuti esempi passati, recenti e attuali, di rottura e di rinnovamento, [...] si è come incancrenita nella degenerazione antialchemica dell’‘oro’ della sua storia nel ‘piombo’ di un borioso e anticreativo adagiarsi nel ricordo del passato.⁷

Una simile prospettiva critica, tanto complessa quanto coraggiosa, non poteva che essere recepita – come di fatto avvenne – con diffidenza e ostilità nel contesto cittadino sia dalle istituzioni che dall’opinione pubblica.

In questo rapporto conflittuale con Firenze (città dalla quale non ha, comunque, mai voluto allontanarsi), sono senz’altro da rintracciare le ragioni che l’hanno portata negli anni a rivolgere sempre di più la propria azione verso i centri urbani ‘periferici’, individuati come contesti alternativi nei quali poter sviluppare nuove proposte in ambito artistico e culturale. È quanto avvenuto, per ricordare un esempio tra quelli maggiormente calati nella dimensione territoriale della provincia, con l’iniziativa *Dedalo e Icaro* (1995) per il Comune di Barberino Val d’Elsa: programma di riqualificazione urbana che intendeva promuovere un consapevole recupero e riuso di alcuni luoghi della cittadina, con interventi frutto di una sinergica collaborazione tra sei coppie di artisti e architetti operanti in Toscana, sensibili alla relazione topologica e temporale tra spazio, ricerca artistica e memoria storica.

Tra le due esperienze espositive di *Umanesimo*, *Disumanesimo* e di *Dedalo e Icaro* – i cui titoli alludono evidentemente, sia pur da diverse prospettive, alla compresenza di una duplice forza generativa: la prima ‘apollinea’ (razionale), la seconda ‘dionisiaca’ (istintuale) – si situa la sua analisi interpretativa della storia dell’arte del Novecento confluita in quattro grandi volumi, secondo una divisione concettuale e trasversale tra la ‘linea dell’unicità’ (1989) e la ‘linea del modello’ (1996).⁸ Nell’introduzione, Masini richiama la visione filosofica di Schopenhauer e Nietzsche che «se pur datata nel tempo», afferma, «può tuttora servire a indicare due momenti e modi di pensiero»: la volontà come impulso dell’ebbrezza dionisiaca, e la rappresentazione come frutto del mondo apollineo delle idee. Esplicito è anche il riferimento alle teorie espresse da Rudolph Arnheim in *Entropia e Arte. Saggio sul disordine e l’ordine* (1971), che applicando alle arti visive contemporanee le teorie fisiche relative al ‘secondo principio della termodinamica’, si soffermava sulla rilevanza assunta dall’an-



3. Copertina di *Topologia e morfogenesi. Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia*, a cura di Lara-Vinca Masini, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1978.



4. Hans Hollein, installazione per la manifestazione *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, a cura di Lara-Vinca Masini, Firenze 1980. Foto: Gian Piero Frassinelli.



5. Particolare dell'archivio/biblioteca di Lara-Vinca Masini a Firenze prima del trasferimento al CID/Arti Visive, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato. Foto: Mauro Cenci.

tinomia di due tendenze: quella volta al disordine (principio dell'entropia), e quella volta all'ordine, alla semplicità geometrica. Inserendosi nel solco di queste riflessioni, la studiosa fiorentina struttura la lettura critica della storia dell'arte e dell'architettura contemporanea seguendo, da un lato, la 'linea dell'unicità' che ha come riferimenti l'istintualità, la soggettività, la libertà creativa del gesto irripetibile – dall'Espressionismo all'Informale, dall'Architettura Organica al New Brutalism, da Fluxus alla Body Art –, dall'altro la 'linea del modello' incentrata sulla razionalità, sull'idea di arte come progetto del mondo, sull'utopia positiva della rappresentazione sostenuta dalle avanguardie 'costruttive' di primo Novecento (Cubismo, Suprematismo, De Stijl, Bauhaus, ecc.), dal Movimento Moderno, dall'Arte Cinetica e dall'Arte Concettuale, sino al Decostruttivismo inteso come destrutturazione del progetto. Una dualità che, com'è stato già in parte sottolineato,⁹ sembra rispecchiare lo stesso temperamento e l'attitudine che ha contraddistinto la personalità della studiosa fiorentina lungo oltre sessant'anni di militanza concettuale e operativa nelle arti, in cui la passione e lo slancio vitale verso le diverse forme della creatività sperimentale è sempre stata guidata da un forte rigore etico, lontano dagli schematismi o prese di posizioni ideologiche e da una dedizione pressoché totalizzante al lavoro, alla scrittura, a una progettualità sociale e coinvolgitiva delle arti dalla forte tensione utopica e costruttiva: «per rinnovare», scrive, «bisogna osare, inventare, riappropriarsi dell'utopia, quella in cui storia e futuro si intrecciano e si rispettano, in cui il passato non è un freno di comodo, ma uno strumento da usare».¹⁰ A testimonianza di questa lunga e intensa vita per l'arte, rimane il suo sterminato archivio (fig. 5), trasferito adesso, seguendo la sua volontà testamentaria, al CID/Arti Visive del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato.¹¹ Costituito da un variegato e difficilmente quantificabile insieme di monografie, cataloghi, opuscoli, manifesti, lettere, manoscritti e dattiloscritti, materiali fotografici e audiovisivi, l'archivio rappresenta un patrimonio preziosissimo per chiunque voglia studiare e rileggere la storia dell'arte e dell'architettura, non soltanto toscana, del secondo Novecento fino all'oggi.

Note

¹ A. Acocella, *Una vita per l'arte. Intervista a Lara-Vinca Masini*, in L.-V. Masini, *Scritti scelti 1961-2019. Arte Architettura Design Arti Applicate*, A. Acocella, A. Stepken, a cura di, Gli Ori, Pistoia 2020, p. 15.

² Si tratta del contributo scelto per aprire la sua recente raccolta di scritti: L.-V. Masini, *Nella tradizione contro la tradizione*, in «Il Giornale del Mattino», 25 giugno 1961, in *ibi*, pp. 25-26.

³ Acocella, *Una vita per l'arte. Intervista a Lara-Vinca Masini* cit., pp. 14-15. Tra le principali mostre collettive organizzate dal Centro Proposte, ricordiamo: *Proposte strutturali plastiche e sonore* (1964), *Prima triennale itinerante d'architettura contemporanea* (1965, curata con Marco Dezzi Bardeschi), *Ipotesi linguistiche intersoggettive* (1967).

⁴ L.-V. Masini, in L. Savioli, D. Santi, a cura di, *Problemi di architettura contemporanea. L'architettura delle gallerie d'arte moderna*, G&G, Firenze 1972, in Masini, *Scritti scelti 1961-2019* cit., p. 115.

⁵ L'attività del Museo Progressivo sarebbe proseguita, sia pur con minore intensità, nel corso degli anni Ottanta, cessando definitivamente nel 1989.

⁶ L.-V. Masini, *La Moglie di Lot come macchina*

celibe, in Superstudio, *La Moglie di Lot e la coscienza di Zeno*, autoedizione, Venezia 1978, in Masini, *Scritti scelti 1961-2019* cit., p. 173.

⁷ L.-V. Masini, *La medaglia e il suo rovescio*, in Id., a cura di, *Umanesimo, Disumanesimo nell'arte europea 1890/1980*, catalogo della mostra (Firenze, 20 settembre – 30 novembre 1980), Silvana Editoriale, Milano 1980, in Masini, *Scritti scelti 1961-2019* cit., p. 186.

⁸ L.-V. Masini, *Arte contemporanea. La linea dell'unicità. Arte come volontà e non rappresentazione*, voll. 1-2, Giunti, Firenze 1989; Id., *Arte contemporanea. La linea del modello*, voll. 3-4, Giunti, Firenze 1996.

⁹ L. Lombardi, *Lara-Vinca Masini e la critica d'arte a Firenze, una "città dura"*, in M. Pozzati, a cura di, *Artiste della critica*, Corraini, Mantova 2015, p. 76.

¹⁰ L.-V. Masini, *Architettura e arti visive a Firenze nell'ultimo mezzo secolo*, 2013 [testo pubblicato online su Villaromana.org], in Masini, *Scritti scelti 1961-2019* cit., p. 347.

¹¹ Nel 2010, grazie alla determinante volontà e mediazione di Elena Pecci, Lara-Vinca Masini ha sottoscritto l'atto per donare *post mortem* il proprio archivio al CID/Arti Visive del Centro Pecci di Prato.

Entendiendo el arte urbano y público: valores artísticos, académicos y sociales

Laura Luque Rodrigo e Carmen Moral Ruiz

1. ¿A qué llamamos arte público en el siglo XXI?

El muro es probablemente el soporte más antiguo donde realizar manifestaciones artísticas. Este soporte difiere de todos los demás por las características que aporta a la obra, puesto que la pintura o escultura realizada en una pared, tiene la particularidad de no ser móvil, esto hace que las obras murarias estén especialmente conectadas con sus contextos, están creadas para un espacio concreto, que puede incluso articularse en torno a la obra. El hecho de no ser trasladable hace además que adquieran una especial relevancia, valores singulares que provocan que esa obra merezca especialmente estar en un lugar privilegiado. Son, por lo tanto, obras que destacan, no sólo por el espacio que ocupan ya que suelen tener grandes dimensiones, sino también porque son en las que más reparan las miradas, por lo que tienen una enorme influencia social.

En la Prehistoria ya se emplea el muro como soporte para el arte y desde entonces no ha dejado de utilizarse, ya sea en interiores o exteriores. Es este último caso, el arte situado en los exteriores, el que más influencia puede ejercer puesto que tiene una peculiaridad, y es que la obra artística se convierte en algo cotidiano para los ciudadanos, integrado en el día a día, presente en los actos sociales.

Si bien, como se ha mencionado, el arte situado en el espacio público ha existido siempre, adquiere valores especiales en el siglo XIX. Anteriormente en las calles, además de la arquitectura, podían encontrarse elementos artísticos sobre todo de tipo religioso, como las imágenes devocionales situadas en hornacinas, pero en el siglo XIX, aunque no como novedad, se generaliza el monumento público. Grandes esculturas situadas en espacios relevantes de la ciudad que servían para honrar a algún personaje ilustre. No obstante, el concepto de arte público va adquiriendo nuevos matices a partir de la Segunda Guerra Mundial. En México se desarrollará el muralismo, con ese valor de representatividad de los valores culturales mexicanos y de corte político. En la década de los 1960 el espacio público empieza a ser tomado de otra forma, por artistas del Pop como Oldenburg, performáticos como Valie Export, o por los artistas del Land Art y el empaquetamiento, entre otros. En cada caso con valores muy diferentes, algunos estéticos, otros críticos, pero todos con una cuestión común: buscar la interacción con un número de espectadores mucho más amplio de aquel que va a los museos y galerías, interferir en el espacio público, crear diálogos.

En todo esto, comienza a gestarse una nueva manifestación artística en el espacio urbano, el graffiti. Si bien el graffiti histórico existe al menos desde el Imperio Romano, es en las décadas de 1960 y 1970 cuando adquiere sus características definitorias: obras realizadas con spray o rotulador en paredes o mobiliario público, por jóvenes y sin permisos, es decir, vandálicas. Desde ese momento el desarrollo del graffiti ha sido tal que ha dado lugar a que se generen nuevas expresiones artísticas urbanas, que toman del graffiti algunas de sus características, aunque son distintas. Así, aparece el arte urbano, que comprende obras que van más allá del spray y el muro y, sobre todo ya en el siglo XXI, lo que ahora comenzamos a llamar arte público, que

difiere del urbano por ser encargado y no espontáneo. Esta diferenciación de nomenclatura la realizamos especialmente a nivel académico, lo cierto es que en la actualidad existe un debate abierto sobre si existen o no diferencias, donde ni los propios artistas encuentran consenso. Se entiende que la obra por encargo pierde frescura, pues se le impone dónde, cuándo y cómo realizar la obra, e incluso capacidad crítica, de alguna manera se ha disciplinado esta práctica artística, no obstante la frontera entre ambas expresiones artísticas es muy difusa.

En la investigación realizada para el I Simposio anual de Patrimonio Natural y Cultural ICOMOS España, se encuestó a diversas personas relacionadas con el arte urbano, artistas, gestores culturales, conservadores-restauradores, historiadores del arte, etc. Entre otras cuestiones, se les preguntó si arte urbano y arte público debieran tener la misma categoría o distinta. Se dejaron las respuestas abiertas, para que los encuestados pudieran expresarse libremente. La mayoría se inclinaron porque tengan distinta consideración, sin embargo, algunos indicaron que la misma. Sorprendentemente son los artistas y profesionales dedicados al arte urbano quienes indican mayoritariamente que arte urbano y arte público tengan la misma consideración, mientras que quienes no se dedican a ello, señalan que deben tener categorías o consideraciones diversas. Este resultado puede venir motivado porque muchos artistas urbanos también están haciendo arte público, y tal vez ellos mismos no crean que existen diferencias entre sus obras o procesos.¹

En resumen, en la actualidad cuando se utiliza la expresión arte público, podemos referirnos a aquellos monumentos urbanos de origen decimonónico, a todo el arte que está en el espacio público o solo al que es por encargo dejando fuera el graffiti y arte urbano.

2. El valor del arte público

¿Debe el arte público tener valores? ¿A qué nos referimos con el término 'valor'? ¿Valor artístico, social, económico...? Responder a estas preguntas nos llevarían a otras de mayor envergadura como la propia definición de arte. No obstante, se podría convenir que el arte público tiene un valor indudable en cuanto a su poder en la sociedad, pues será observado por los habitantes de las ciudades y sus visitantes dada su posición estratégica en las ciudades. La concepción de público, «implica 'accesibilidad', 'participación', 'inclusión', tener en cuenta a la gente como usuaria del espacio público»,² por ello, atenderemos a los valores del arte público según distintos puntos de vista, desde el autor, el espacio, la sociedad, etc.

a. El artista en la creación artística en el espacio público

El arte público tradicional, como los monumentos urbanos, ha sido capaz de condicionar el urbanismo y el crecimiento de las ciudades contemporáneas. Estos monumentos crean espacios de respeto en torno a ellos, que generalmente se convierten en áreas de socialización, zonas abiertas de las que tanto escasean las ciudades en la actualidad, pequeños pulmones. También condicionan el tráfico rodado y en general la circulación en las ciudades. ¿Pero qué sucede con otras manifestaciones como el graffiti o el arte urbano?

Desde el punto de vista del artista, realizar sus obras en la calle es desde luego un gran escaparate, no en vano muchos creadores empezaron haciendo graffitis vandálicos en las calles para terminar siendo muy cotizados en los circuitos del mercado artístico. Pero en la génesis de esta manifestación se encuentra la idea de apropiación de la ciudad. El programa Hábitat de la ONU señala que uno de los problemas actuales de las ciudades es que están dise-

ñadas de manera que impiden las relaciones entre los ciudadanos y la posible apropiación del espacio urbano. Realmente, es el arte urbano el que sin duda se ha apropiado del espacio de una manera más real desde su nacimiento.³ Algunos teóricos se han preocupado por «encontrar el momento de instaurar una nueva habitabilidad más creativa, más sincera, a partir de la cual hacer que los espacios colectivos adquieran un nuevo sentido para la vida de sus habitantes»,⁴ como Jaime Lerner quien creó el concepto de acupuntura urbana, definido como cualquier actuación que produzca efectos positivos en la ciudad,⁵ y puesto en práctica por colectivos artísticos urbanos como Boa Mistura o Basurama, entre otros muchos.

Por otro lado, desde hace algunos años se han incrementado propuestas artísticas en el ámbito urbano que tienen que ver con lo participativo o colaborativo. Este planteamiento parte del situacionismo, que propuso como eje central la creación de situaciones, es decir, la construcción de ambientes momentáneos de la vida,⁶ y que posteriormente fue definido por Bourriaud⁷ cuando formuló su estética de lo relacional, en la década de los 1990. Estas propuestas de arte público con implicación de la ciudadanía han fomentado ese sentido de apropiación y de pertenencia por parte de los ciudadanos, no sólo de las obras en sí, sino de todo el contexto en que se generan, crean identidad y cohesión, mejorando la capacidad de resiliencia de las ciudades.

b. La identidad en torno a las manifestaciones artísticas urbanas

Este punto, el de la identidad, es una cuestión interesante en relación al arte público. El concepto de identidad, asociado a nuestro patrimonio histórico-artístico, ha sido definido por la UNESCO como algo relacionado con la memoria, que comienza a forjarse desde el propio nacimiento y que no sólo se asocia a lo inmóvil,⁸ la identidad es algo que caracteriza a una colectividad frente a las demás, al mismo tiempo que permite a cada individuo ser uno mismo. Este conjunto de rasgos que nos define como personas y como parte de una sociedad, no viene dado únicamente por nuestro patrimonio monumental, sino también por el inmaterial. En este sentido, el arte público que viene desarrollándose en las últimas décadas, tiene mucho que ver con lo inmaterial, pues el proceso se convierte al final en algo tan importante como el resultado, autores como Talego⁹ así lo han señalado.

En una sociedad que tiende a una identidad cada vez más individualizada, lo que implica «un correlativo aumento de la ansiedad»,¹⁰ las manifestaciones artísticas que generan ese sentimiento de identidad y cohesión social se hacen cada vez más necesarias, y es ahí donde el arte público ha encontrado un espacio interesante. Cada vez son más los festivales de arte público que promueven la participación de la población en los procesos creativos y el contacto directo con los artistas como ArtSur (La Victoria, Córdoba) o MIAU (Fanzara, Castellón), entre otros. Asimismo, los creadores conocen el contexto en el que van a intervenir, lo que genera diálogos entre entorno-obra, creador-espectador.

No obstante, cabe señalar que no sólo las obras creadas por encargo y con este concepto de arte relacional generan identidad, también hay obras encargadas que provocan rechazo en la población y en el lado opuesto, obras espontáneas que crean un sentimiento de pertenencia en los ciudadanos, que son susceptibles de ser conservadas.¹¹ Por lo tanto, cabría preguntarse qué valores percibe la sociedad en las obras para posicionarse a favor o en contra de las mismas. Desde luego existen cuestiones estéticas que influyen, también contextuales y como se ha expresado, participativas. Sin duda, la tendencia general en la sociedad es decantarse más positivamente por obras figurativas, realistas o de gran colorido, mientras que existe aún un rechazo a otras expresiones como las firmas.

1. Imagen de Boa Mistura de la obra *Acupuntura urbana*, 2013, Maruanas, El Carpio, Córdoba, España.

2. Visitas a uno de los murales de ArtSur, 2020, La Victoria, Córdoba, España.



Por otro lado, hay que señalar cómo las obras de arte público han servido en muchos casos para regenerar barrios o zonas de diversas poblaciones, aunque esto genera también problemáticas como la gentrificación o elitización de los barrios. Todas estas cuestiones no hacen sino abrir numerosos debates en torno al arte público del siglo XXI.

c. Valor artístico y comercial

El Land Art y el situacionismo dieron lugar a la creación de colecciones de arte público en distintos países europeos y americanos, en España por ejemplo, en la década de 1990 se crearon el CDAN (Centro de Arte y Naturaleza, Huesca); el Museo Vostell (Malpartida, Cáceres) y la colección de arte pú-

blico de la Fundación Joan Brossa en Barcelona. Después fueron surgiendo otros como NMAC en la dehesa de Vejer de la Frontera (Cádiz), o Scarpia (El Carpio, Córdoba). Ahora, en los últimos años del siglo XXI, comienzan a proliferar los museos de arte urbano, que han generado numerosos debates y polémicas. Por un lado, por el hecho de llamar urbano a algo que se encuentra en un interior; por otro, porque afecta a la propia idiosincrasia de lo urbano y lo público, al cobrar entrada para ver algo que antes estaba en la calle; además se han producido arranques de obras sin permiso de los artistas para mostrarlas en exposiciones o incluso venderlas, usando este hecho – delictivo porque no reconoce el derecho a la propiedad intelectual del autor, que es irrenunciable en la UE – incluso como reclamo publicitario. Conocido es el caso de Banksy cuyas obras arrancadas llevan años exhibiéndose en exposiciones y subastándose, usando incluso el rechazo del autor como reclamo publicitario, o de Blu,¹² que borró todas sus obras en Bolonia tras la muestra *Street Art – Banksy & Co. L'arte allo stato urbano* (Genus Bononiae) celebrada en 2016, con muros arrancados.¹³

Todo esto nos muestra cómo el arte urbano ha adquirido un valor comercial que puede terminar con la propia manifestación artística y con sus valores originales. En este punto se ha generado actualmente un intenso debate donde importantes críticos españoles como Fernando Castro Flórez o el artista Rogelio López Cuenca entre otros, cuestionan las obras de reconocidos artistas urbanos como Obey, Okuda¹⁴ y otros muchos, que han caído en la realización de obras por encargo con grandes presupuestos. Estas obras resultan carentes de contenido al estandarizar su más que reconocible estética, como quien crea una operación de márketing, una marca comercial. Lo cierto es que el arte urbano y el graffiti especialmente, surgen con una concepción bien distinta, estas obras sin duda son otra cosa, la cuestión es: ¿pueden convivir ambas opciones? ¿O por el contrario estamos haciendo desaparecer el auténtico arte urbano?

d. Valor académico del arte público: investigación y conservación

Por último, cabe señalar los valores académicos del arte urbano, que ha generado en los últimos años la creación de grupos y proyectos de investigación de carácter interdisciplinar que puedan abordar esta manifestación artística desde múltiples perspectivas: historia del arte, gestión-conservación, paisaje, antropología, etc. Un ejemplo notable es el Grupo de Arte Urbano y Público del Ge-IIC, o el proyecto de investigación CAPuS (Conservation of Art in Public Spaces), subvencionado por el programa Erasmus+ de la UE.¹⁵ No obstante, las investigaciones aún se encuentran en una fase incipiente por lo que aún está por realizar una historia del arte urbano integral. Probablemente influya que si la educación en Historia del Arte es escasa, aún lo es más en cuanto al arte contemporáneo y es muy complicado encontrar referencias al arte urbano, graffiti, muralismo y demás manifestaciones en la calle, ¿se enseña qué es el arte urbano? ¿Debe el arte urbano entrar en las aulas? Tal vez, como dice Abarca,¹⁶ no en las de Bellas Artes puesto que se aprende en las calles, pero en Historia del Arte y en la educación patrimonial y de gestión, quizá sí.

El campo donde quizá se haya avanzado más es en el de la conservación del arte urbano, si bien aquí también existe un debate abierto, pues en origen es una expresión de carácter efímero, ¿debe alargarse su vida? Lo cierto es que no está recogido en la legislación patrimonial, y si se incluyera ¿con qué categoría lo haríamos? Puesto que se han resaltado sus valores inmateriales, parece obvio que no deba tratarse como una obra más de pintura mural tradicional, además no todo es pintura ni es mural. Por otro lado, habría que tomar en consideración su relación con el contexto.



3. Imagen de cartel de MOCO con obra del artista Banksy, 2018, Amsterdam, Aeropuerto de Ámsterdam, Países Bajos.



4. Art Sur, Proceso de Levantamiento fotogramétrico, La Victoria, Córdoba. Javi Navarro, *Llenando el vacío* (El dios de los tres), 2018.

Algunos autores han usado la fórmula del BiComún, una categoría mancomunada de protección patrimonial que aúna Bien de Interés Cultural y Procomún,¹⁷ que se refiere a los bienes aceptados por una comunidad que no se incluyen dentro de lo legislado en la ley de Patrimonio Histórico Artístico, no tiene implicaciones legales, pero permitiría solicitar su protección administrativa para conservarlas a través de una iniciativa popular.

En la encuesta realizada para ICOMOS anteriormente citada,¹⁸ se preguntó si, en el caso de que el arte urbano fuese reconocido por la legislación con una categoría patrimonial, cuál debería ser. Se daba a escoger entre material, como otras pinturas murales tradicionales; materiales, con una fórmula nueva; inmaterial o, por último, si no debiera catalogarse en ningún caso. La opción prioritaria (45,5%), ha sido que se reconozca como bien material con una fórmula nueva, seguido de inmaterial con un (22,7%), muchos señalan que debiera ser una categoría que aúne lo material y lo inmaterial, mientras otros explican que sólo debiera ser documentado, pero no regulado ni intervenido.

Sin duda, la manera de conservar estas obras pasa al menos por su catalogación documental, sin que esto suponga un régimen de protección específico, ya que no existe legislación al respecto e interviniendo físicamente lo menos posible en las obras.

Sería interesante que, si implicamos a la sociedad en la creación artística, también se haga en la conservación de las obras, por ello, se propuso en la ficha presentada en el Congreso YOCOCU España de 2016¹⁹ una app o plataforma que permitiera a los ciudadanos enviar información sobre obras de arte público que encuentren, con una fotografía y su localización. Cabe también señalar las posibilidades operativas del uso de técnicas fotogramétricas. Estas se pueden aplicar con pocos medios auxiliares y reducidos tiempos de trabajo de campo, dando lugar a un volumen amplio de información resultante.²⁰

La fotogrametría es una técnica que nos da la posibilidad de realizar la medición de cualquier objeto, ya sea mueble o inmueble, a través de una serie de procesos sobre imágenes que nos muestran el objeto en perspectiva.²¹ Estas imágenes en perspectiva, de las que conocemos su centro de proyección, nos aportan información sobre los puntos que en ellas se encuentran representados, que permiten, tras el proceso de cálculo, obtener las coordenadas de cada uno de estos puntos.²² Partir de una base fotográfica aporta una serie de ventajas:²³ amplía información en la que se pueden variar parámetros como la escala o resolución; información de carácter métrico; posibilidad de registrar datos en 2D y 3D; información textural de los objetos; posibilidad de visualización estereoscópica; bajo coste del equipo.

El uso de esta técnica permite conservar con mucha información la parte material de la obra, no interviniendo en ella, por lo que mantendría su valor de efímera.²⁴

3. Conclusiones

El arte público presenta en la actualidad una gran complejidad y diversidad, tanto en sus manifestaciones como en su propia comprensión. Existen tres grandes debates abiertos, por un lado el de la propia nomenclatura; por otro en cuanto a su conservación y en tercer lugar en cuanto a su gestión.

Las manifestaciones artísticas en el espacio urbano han sumado valores con el tiempo, pero existe el riesgo de perder algunos de los valores originales. Estos valores pasan por la apropiación artística de los espacios urbanos generando diálogos y zonas de convivencia; el fomento de la capacidad crítica de la población; el acrecentamiento del contacto directo de los ciudadanos con el arte más actual sin necesidad de que acudan a centros artísticos; su

carácter gratuito y efímero y ser generador de identidad. A esto, se han sumado otros valores que han proporcionado sobre todo el arte por encargo y su carácter relacional, como cohesión social o regeneración de espacios. Los valores económicos son los que están ocasionando ciertas problemáticas, como el pasar por alto los derechos de propiedad intelectual, la gentrificación y turistificación, etc. Incluso a nivel estético la creación se ve afectada por la comercialización e institucionalización de las obras.

Por ello, es necesario promover estudios sobre dicha manifestación artística, pero tratando de no incidir en su práctica en la medida de lo posible, aunque parece que esta tendencia sea ya irreversible y provocada por algunos artistas y desde luego instituciones; así como implicar a la sociedad.

Note

¹ L. Luque Rodrigo, C. Moral Ruiz, *El arte urbano como patrimonio inmaterial. Posibilidades para su protección y difusión*, en *I Simposio anual de Patrimonio Natural y Cultural ICOMOS* (Madrid, 21-23 noviembre 2019).

² P. Parcerisas, *Arte y Contexto. Hacia una redefinición del espacio público y el arte político*, en A. de Calaf, A. de Manresa, *Arte, experiencias y territorios en proceso*, Generalitat de Catalunya Diputació Barcelona, Barcelona 2008, pp. 24-36.

³ Para más información sobre ONU-Hábitat consultar ONU-Hábitat <<http://onuhabitat.org.mx/index.php/la-nueva-agenda-urbana-en-espanol>> (consultado el 17 de septiembre de 2020).

⁴ JR. Moreno Pérez, MJ. Márquez Ballesteros, *La ciudad contemporánea*, en «Uciencia», 8, 2011, p. 40.

⁵ J. Lerner, *Acupuntura Urbana*, Record, Río de Janeiro 2010 (5ª ed.).

⁶ G. Debord, *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Documento Fundacional. Bifurcaciones* (5), Universidad Nacional Andrés Bello, Chile 1957.

⁷ N. Bourriaud, *Estética de lo relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2008.

⁸ O.J. González Sáez, *La formación de la identidad cultural. Una mirada desde una escuela asociada a la UNESCO*, s.f. <<http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Havana/pdf/laformaciondelaidentidadcultura.pdf>> (consultado el 17 de septiembre de 2020).

⁹ F. Talego, *Grafitis: huellas de un patrimonio inmaterial urbano*, en «mus-A Revista de los museos de Andalucía», 13, 2012, pp. 36-37.

¹⁰ A. Hernando Gonzalo, *El Patrimonio: entre la memoria y la identidad de la Modernidad*, en «PH», 70, 2009, pp. 88-97.

¹¹ L. Luque Rodrigo, *Identidad e imagen de la ciudad contemporánea: los museos de arte urbano*, en «Ge-Conservación», 16, 2019, pp. 176-185.

¹² Para más información sobre la exposición consultar: <<https://genusbononiae.it/mostre/street-art-bansky-co-larte-allo-urbano/>> (consultado el 17 de septiembre de 2020).

¹³ L. Luque Rodrigo, *La gestión del arte urbano, ¿una cuestión pendiente?*, en «La Colmena», 106, 2020, pp. 81-98.

¹⁴ V. Lenore, *Más allá de Okuda: el arte de no hacer nada (con dinero público)*, 31 agosto 2020 <https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/okuda-revilla-faro-ajo_0_1387361344.html> (consultado el 15 septiembre 2020).

¹⁵ Proyecto CAPUS <<http://www.capusproject.eu/>> (consultado el 17 de septiembre de 2020).

¹⁶ J. Abarca, *El papel de los medios en el desarrollo del arte urbano*, en «AACADigital», 12, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte 2010.

¹⁷ Niquelarte, *BIComun ThinkCommons* (03) #BICommons, 4 junio 2013 <<http://niquelarte.bicomun.org/es/bicomun-thinkcommons-03-bicommons-2/>>.

¹⁸ Luque Rodrigo, Moral Ruiz, *El arte urbano como patrimonio inmaterial* cit.

¹⁹ L. Luque Rodrigo, C. Moral Ruiz, *Proposal for the establishment of a protocol for documentation of contemporary art*, póster en *V Conferencia Internacional YOCOCU 2016*, Madrid 2016.

²⁰ A. Almagro Gorbea, *Planimetría del Alcázar de Sevilla*, en «Loggia, Arquitectura y Restauración», 14-15, 2003, pp. 156-161.

²¹ A. Almagro Gorbea, *Fotogrametría y Restitución I y II. Máster de Restauración del Patrimonio Histórico, Área 1, El conocimiento*, Universidad Politécnica, Cartagena 2004, pp. 279-301.

²² Almagro, *Fotogrametría y Restitución I y II* cit., pp. 279-301.

²³ J.L. Lerma, M. Cabrelles, S. Navarro, A.E. Seguí, *La documentación patrimonial mediante sensores de imagen o de barrido láser*, en M. Domingo Fominaya, A.J. Sánchez Luengo, *Documentación gráfica del Patrimonio, Actas de Jornadas sobre 'Documentación Gráfica del Patrimonio Histórico. Presente y Futuro'*, Ministerio de Cultura, Madrid 2011, pp. 108-117.

²⁴ C. Moral Ruiz, L. Luque Rodrigo, *Técnicas de investigación y catalogación del arte urbano desde la transdisciplinariedad: aplicaciones y retos de futuro*, en *I Simposio Anual de Patrimonio Natural y Cultural ICOMOS España* cit.

Hanno collaborato a questo numero

Alessandra Acocella
Liliana Barroero
Paolo Bolpagni
Anna Rosa Calderoni Masetti
Francesco Paolo Campione
Cristina Casero
Alberto Cibir
Chatia Cicero
Giuliano Colicino
Marco Collareta
Tamara Dominici
Chiara Guerzi
Francesco Gurrieri
Martina Iele
Laura Luque Rodrigo
Biancalucia Maglione
Gianluigi Mangiapane
Carmen Moral Ruiz
Medardo Pellicciari
Davide Pugnana
Matilde Stefanini
Carolina Trupiano Kowalczyk
Ranieri Varese
Edoardo Villata
Beatrice Zanelli