

CRITICA D'ARTE

NONA SERIE - ANNO LXXIX - TRIMESTRALE - N. 9-10, gennaio-giugno 2021

9-10





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 LXXIX
n. 9-10, gennaio-giugno 2021

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

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

Direttore

Marco Collareta

Comitato editoriale

Paolo Bolpagni, coordinatore
Gianluca Belli
Antonino Caleca
Cristina Casero
Marco Collareta
Cristiano Giometti
Francesco Gurrieri
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, 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

Stefano Aloisi, Paolo Bolpagni, Lorenzo Carletti, Marco Collareta, Bruno Corà, Nicolò D'Agati, Gigetta Dalli Regoli, Chrysa Damianaki, Giovanni De Girolamo, Francesca Flores d'Arcais, Cristiano Giometti, Lucia Longo-Endres, Lorenzo Mingardi, Luca Pietro Nicoletti, Mattia Patti, Tiziano Sarteanesi, Chiara Savettieri, Philippe Sénéchal, Ranieri Varese, Edoardo Villata

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

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

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

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

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

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

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

ISSN 0011-1511

La 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 (da 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 dicembre 2021 per conto di Editoriale Le Lettere dalla tipografia ABC di Calenzano (Firenze)

In copertina: Cimabue, *Madonna in trono, con angeli e profeti (Maestà)*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 8343, Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi su concessione del Ministero della cultura, © Foto Scala, Firenze.

CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

nuova serie

indice

saggi

- 5 Editoriale
- 7 Esercizi di lettura sul tema
della 'Madonna in trono':
Cimabue e Giovanni Pisano
Gigetta Dalli Regoli
- 21 Ancora sugli affreschi trecenteschi
di Casa Minerbi a Ferrara
Francesca Flores d'Arcais
- 31 Three little-known portraits of Beatrice d'Este
and the probable commission of Isabella
of one of them
Chrysa Damianaki
- 43 Antonio Carneio e il Caravaggismo riformato.
Cenni sulla 'fortuna' della pittura tenebrosa
in Friuli
Stefano Aloisi
- 57 Il primitivismo
di Jacques-Nicolas Paillot de Montabert
e il linguaggio della pittura
Chiara Savettieri
- 69 Editori europei per le opere commerciali
di Umberto Boccioni. Un set litografico e
un'inedita serie postale
Niccolò D'Agati
- 79 *Italia '90*: la costruzione di una macchina scenica.
Lo Stadio San Nicola di Bari e lo Stadio Olimpico
di Roma
Lorenzo Mingardi

note

97 Biblioteca

osservatorio

109 In ricordo di Clara Baracchini
Lorenzo Carletti e Cristiano Giometti

113 Entre monochromie et polychromie.
À propos d'une récente restauration
Philippe Sénéchal

117 La risistemazione degli Ex Seccatoi
del Tabacco, sede del Museo Burri a
Città di Castello e l'attenzione critica
alla sua collezione
Bruno Corà e Tiziano Sarteanesi

Editoriale

Un saluto e un impegno

Francesco Gurrieri lascia la direzione della «Critica d'Arte» dopo quattordici anni. Sono stati anni particolarmente difficili nella storia di una rivista che non ha mai conosciuto tempi facili. La nave da lui guidata con mano ferma e gentile ha toccato numerosi scali segnati da numerose uscite importanti e ha finalmente raggiunto un porto sicuro. Sotto la sua direzione la «Critica d'Arte» è per così dire tornata a casa, ricongiungendosi a quella Fondazione Licia e Carlo Ludovico Ragghianti che ne è il naturale punto di riferimento. Giusto dunque che egli ora si riposi, tanto più che cedere il timone della nave non vuol dire prendere una scialuppa e andarsene. Abbiamo ancora bisogno della sua intelligenza e della sua passione, e lo salutiamo con un profondo senso di gratitudine per quello che ha fatto e per quello che continuerà a fare con noi.

La nuova, o meglio: rinnovata, *facies* con cui la «Critica d'Arte» si presenta ai suoi lettori è uno dei più importanti risultati della direzione di Francesco Gurrieri. Fedele non alla lettera ma allo spirito dell'illustre Fondatore, essa ne porta avanti l'insegnamento più profondo, consistente in una straordinaria capacità di cogliere l'arte visiva, o figurativa che dir si voglia, ovunque si colga l'uomo. Torna alla mente l'antico aneddoto del filosofo greco spiaggiato su un'isola deserta, che tutti i suoi compagni di naufragio ritenevano disabitata mentre lui, vedendo delle figure geometriche tracciate sulla sabbia, sapeva che non era così. I saggi, le note, le discussioni, le recensioni della «Critica d'Arte» continueranno a muoversi in questa direzione, senza pregiudizi di sorta riguardo ai tempi, ai luoghi e alle forme espressive prese in esame. Il tutto con la convinzione che la filologia comunemente intesa non esaurisce il compito della storia e che la vichiana dialettica tra 'certo' e 'vero' ha ancora molto da dire agli storici.

In un illuminante profilo del grande Alois Riegl, Otto Pächt distingueva tra storici dell'arte «theoretically minded» e storici dell'arte «untheoretically minded». Nella misura in cui la teoria è consapevolezza della prassi, la «Critica d'Arte» intende continuare ad essere una rivista «theoretically minded». La tenuta scientifica degli interventi in essa ospitati è garantita dal vaglio del Comitato editoriale e dalla scrupolosa applicazione del principio della doppia revisione anonima. Ciò detto, chi oggi, in piena sintonia con i colleghi del Comitato editoriale, assume la direzione della gloriosa rivista non intende suo unico compito quello di allineare una serie di contributi sedicenti 'oggettivi', che spesso si limitano a precisare quanto già noto. Si augura che non manchino le scorribande in settori ancora pressoché vergini dell'universo artistico, le proposte interpretative capaci di gettare nuova luce su temi e problemi apparentemente risolti, le idee, insomma, senza le quali i dati storici anche più significativi difficilmente sono in grado di parlare. L'invito è in linea con la tradizione della «Critica d'Arte» e si rivolge soprattutto ai giovani, a quei giovani che, indipendentemente dall'età anagrafica, provano un'acuta insofferenza per un metodo divenuto *routine*, per gli schieramenti di comodo, per la cattiva abitudine di *iurare in verba magistri*. Perché alla radice del pensiero e dell'azione così fecondi di Carlo Ludovico Ragghianti

non sta certo l'abdicazione alla responsabilità individuale, ma il suo esatto contrario: quella crociana 'religione della libertà', che ha ispirato le pagine più luminose della nostra storia.

Marco Collareta

Esercizi di lettura sul tema della 'Madonna in trono': Cimabue e Giovanni Pisano

Gigetta Dalli Regoli

Nel corso del Medioevo il linguaggio visivo svolge un ruolo importante nel lento processo che porta la figura della Vergine Maria a crescere in autonomia e spessore, sia come entità singola (Annunciata o Assunta), sia come madre, componente determinante della popolarissima icona da tempo individuata dalla sintetica definizione di 'Madonna col Bambino'.

In questa lunga vicenda – comprendente molteplici varianti – si possono cogliere alcune linee di tendenza distinte, e due sono a mio parere emergenti: la Madonna *Regina coeli*, dotata del potere di intervenire nelle cose del mondo; oppure la madre di Cristo, e in questo caso si dà risalto al legame affettivo con il figlio, cercando elementi di richiamo nella maternità come esperienza largamente condivisa. Interpretazioni che hanno impegnato il pensiero di tanti uomini di cultura, ma che hanno anche segnato in vario modo la riflessione di coloro che hanno operato creativamente nell'ambito del linguaggio per immagini.¹

Pur correndo il rischio dell'ovvietà e della semplificazione, occorre ricordare che la destinazione dell'opera d'arte ha un ruolo determinante: l'immagine di dimensioni ridotte richiesta per un ambiente privato, per una camera, una cappella, per le pagine di un libro, e che si presume proposta a un numero limitato di osservatori, avrà una struttura e subirà condizionamenti diversi rispetto a quelle figurazioni che avranno una posizione di eminenza all'interno di un grande edificio sacro o che comunque saranno rivolte a un pubblico indifferenziato. E a fronte della vastità del problema, sembra anche saggio – e perfino necessario – rinunciare a una considerazione di larga portata che risulterebbe irta di deviazioni e contraddizioni, e optare piuttosto per l'analisi di situazioni specifiche che, in forma circoscritta ma concretamente fondata, possono recare contributi positivi. Vengo dunque a una casistica appartenente ai decenni di passaggio fra Due e Trecento in Toscana, e al confronto fra due soluzioni molto diverse, ma nelle quali risulta potenziata la supremazia regale di Maria: la *Madonna in trono* (o *Maestà*) di Cimabue (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 1280-1290?)² e la *Madonna di Arrigo* di Giovanni Pisano (Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, 1311-1312).³ Due opere distanziate nel tempo di venti/trent'anni e apparentemente inconfondibili per la diversità dei materiali e delle dimensioni, ma che giova considerare in parallelo per meglio evidenziarne gli aspetti emblematici (figg. 3, 9).

Si tratta in entrambi i casi di immagini destinate a una collettività, e nelle quali la protagonista si manifesta come entità tendenzialmente 'altra' rispetto alla dimensione umana, collocata in un luogo elevato rispetto a quello in cui noi viviamo. E in entrambi i casi i due artisti hanno scelto una formula che in prima istanza potrebbe definirsi frontale, ovvero una tipologia di lunga tradizione espressa in varia forma, fra l'altro anche da una serie di splendide immagini intagliate in legno (fig. 1);⁴ una tipologia che peraltro tenderà a trasformarsi allorché cresce lo spessore fisico del corpo nella raffigurazione del personaggio. Nell'Alto Medioevo l'iconografia di epoca romana, che prevedeva per la figura del sovrano una stabile collocazione in trono, era passata senza soluzione di continuità a rappresentare il *Pantocrator*, ma in seguito venne adottata anche per la raffigurazione della Vergine, soprattutto laddove si voleva accentuarne il prestigio e il valore iconico,⁵ come indica la

sostanziale affinità dei due protagonisti nel mosaico absidale di Santa Maria in Trastevere;⁶ per l'area toscana aggiungo un richiamo alla grande tavola di Santa Maria Maggiore a Firenze (Coppo di Marcovaldo?) e all'opera di altri pittori fiorentini come il Maestro del Bigallo, opportunamente censiti in una buona panoramica da Angelo Tartuferi (fig. 2).⁷ A seguire rispetto a quanto proposto nella prima metà del secolo, una variante vedrà la Madonna raffigurata in visione frontale nel busto (sempre con il Bambino sostenuto all'altezza del petto) ma con le gambe ruotate di lato: uno schema adottato oltre la metà del Duecento dagli stessi Coppo⁸ e Cimabue, dal Maestro di San Martino⁹ e da altri artisti di assoluto rilievo, come Duccio (*Madonna Rucellai*, 1285 circa).¹⁰ Non entro nella questione della cronologia di queste opere (pochi i dati certi), e della scelta fra le due alternative ('frontale' e 'di scorcio'), entrambe elaborate nell'arco di circa tre decenni; talora una collocazione mirata (la destinazione, le condizioni della visione) entra in gioco nelle singole opzioni, piuttosto che il movente stilistico. In ogni caso, ogni considerazione dedicata alla serie qui citata non dovrebbe prescindere da una sintetica presa d'atto della distinzione fra le due tipologie: ciò che non sempre avviene. L'orientamento conservatore che caratterizza la prima delle due alternative rivela segni di cedimento verso la fine del Duecento, e la spinta innovativa si manifesta prioritariamente nell'operare degli scultori; valga l'esempio di Arnolfo, e dell'imponente *Madonna* destinata al portale centrale della facciata di Santa Maria del Fiore (1295 circa, fig. 6).¹¹ Modificando il rapporto fra madre e figlio, lo scultore punta sul robusto spessore del marmo e sul toccante illusionismo degli occhi di vetro, fino ad accennare a una forma di ostensione nel Bambino sospeso fra le mani della madre come una statuetta, e ben staccato da lei; una versione più accattivante, animata dal gioco di un sorridente bambino, la darà a fine Trecento Piero di Giovanni Tedesco, con



1. Anonimo scultore francese, *Madonna in trono*, XII secolo, New York, Metropolitan Museum, OA Public domain.

2. Maestro del Bigallo, *Madonna in trono e angeli*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 10301, Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi su concessione del Ministero della cultura.



3. Cimabue, *Madonna in trono, con angeli e profeti (Maestà)*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 8343, Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi su concessione del Ministero della cultura, © Foto Scala, Firenze.

4. Coppo di Marcovaldo, *Madonna in trono e angeli*, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, © Opera del Duomo di Orvieto.

l'imponente *Madonna* collocata in Orsanmichele nel Tabernacolo dell'Arte dei Medici e degli Speziali.¹² Al Nord, una *Madonna* conservata al Louvre e recentemente valorizzata da una bella mostra¹³ conferma il ruolo trainante della scultura nel valorizzare la tridimensionalità dell'immagine (fig. 7). Per la pittura, sembra che sia Giotto a ribadire il superamento dei precedenti duecenteschi, come attesta, fra le varie soluzioni, la *Madonna* di Ognissanti (circa 1310),¹⁴ nella quale lo spazio dilatato attorno alla coppia madre-figlio si associa al vigore plastico dei loro corpi (fig. 8).¹⁵ Contestualmente la concentrazione sui due protagonisti renderà superflua (o quanto meno rara) la presenza delle *Storie* ai margini.

Torno alle due opere alle quali sono dedicate queste note e in prima istan-

5. Cimabue, *Madonna in trono con angeli e profeti (Maestà)*, particolare, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 8343, Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi su concessione del Ministero della cultura, © Foto Scala, Firenze.



za alla complessa macchina di Cimabue (fig. 3), situata in antico sull'Altare maggiore della basilica di Santa Trinita:¹⁶ un dipinto che ha un ruolo di spicco nella sezione medievale delle Gallerie degli Uffizi, e che fu certamente fondato su un programma di grande impegno dal punto di vista teologico. Lo rivelano l'architettura che sostiene i personaggi (il trono innovativo che evoca la struttura di un elevato tiburio visto in spaccato) e l'architettura intellettuale che lega le varie componenti al testo biblico (soprattutto i quattro profeti e le loro testimonianze affidate alle iscrizioni dei cartigli). Per parte mia intendo guardare a quello che è il nucleo strutturale e semantico della tavola, ossia la coppia costituita dalla Vergine ammantata di azzurro e d'oro, e dal Cristo bambino, la cui veste, in due tonalità di rosso/rosso oro, risalta sul controfondo dell'abito materno.¹⁷

La Madonna siede nello spazio creato dal trono, peraltro senza premere sul cuscino situato dietro di lei, che è la persistenza convenzionale di un'iconografia diffusa; l'inserzione del corpo longilineo all'interno della preziosa struttura risulta elaborata, ed è fondata su scelte che occorre valutare con attenzione. I due piedi sono collocati su due diversi gradini di notevole altezza, e la loro posizione indica che la parte inferiore del corpo è raffigurata in visione frontale, con impercettibile orientamento verso sinistra; analoga visione per il busto, mentre le braccia tendono verso destra, insieme con la testa reclinata, e spingono il nostro sguardo verso il Bambino;¹⁸ qui, con la convergenza delle grandi mani, una che presenta il figlio, l'altra che lo sostiene, si completa l'effigie mariana. La compostezza del Cristo, che siede con il busto frontale, le gambe di profilo, è confermata dall'atteggiamento delle braccia, una mano che impugna il rotulo, l'altra benedicente; la stretta connessione fra i due, e il passaggio dall'una all'altro, sono sostenuti dal fatto che il Bambino, situato all'altezza del petto della madre, aderisce strettamente a lei; evidentemente un elemento irrinunciabile legato allo schema delle Madonne a mezza figura.

Tutt'attorno al gruppo divino le altre componenti sostengono la complessiva impronta di coesione, dai Profeti della base, agli angeli che simmetricamente fiancheggiano il trono. E ciò fa pensare che al pittore si fosse chiesto di costruire un'immagine che raffigurasse un luogo ultraterreno eppure credibile, e una divinità vigile e disponibile all'ascolto, ancorché molto elevata sopra di noi: una presenza teatrale che traeva la sua autorevolezza dalla stabilità, ma anche dalla preziosità dell'insieme (vedi il trono, marmo o legno dorato con fitte incrostazioni). A una richiesta della committenza, che sopra ho formulato in via d'ipotesi, Cimabue corrispose ricorrendo anche a un sofisticato artificio (fig. 5): il mantello drappeggiato sulle gambe sembra infatti appiccato a due punti di sospensione, due ginocchia che dovrebbero collocarsi alla stessa altezza come avviene quando un personaggio siede con i piedi collocati sullo stesso piano, e su uno dei due parrebbe poggiare

6. Arnolfo di Cambio, *Madonna in trono*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

7. Anonimo scultore veneziano, *Madonna in trono*, Parigi, Museo del Louvre, inv. RF698, Parigi, Louvre © 2021. RMN-Grand Palais/Distr. Foto SCA-LA, Firenze, foto: Mathieu Rabeau.

8. Giotto, *Madonna in trono con angeli e santi*, particolare, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 8344, Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi su concessione del Ministero della cultura.



9. Giovanni Pisano, *Madonna col Bambino (Madonna di Arrigo)*, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa, foto: Nicola Gronchi.

10. Ricostruzione della lunetta sovrastante il Portale di San Ranieri, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa, foto: Nicola Gronchi.



il Bambino, che siede sfiorando il corpo della madre. Però se prestassimo fede all'altro dato esplicito, cioè la collocazione ben distanziata dei piedi, quello stesso ginocchio dovrebbe trovarsi molto più in basso, nascosto dietro al drappeggio a onda che si stende sulla parte inferiore della figura, a meno di non attribuire alla Vergine una gamba molto più lunga dell'altra. È singolare che la critica non abbia dato adeguato rilievo a questa soluzione, indipendente da una considerazione realistica del corpo umano, e nondimeno rispondente a un criterio formale-stilistico e a esigenze che qui risultano cogenti: la costruzione di un'immagine molto estesa in verticale, l'esposizione in un luogo elevato, una visuale dal basso fortemente scalata nei piani e impostata su un asse centrale, e infine una certa lontananza dai riguardanti, tale da annullare la materialità dell'immagine evocando i due protagonisti nell'aura della divinità piuttosto che sulla traccia delle loro vicende terrene. Nel caso di Cimabue la peculiarità della monumentale *Maestà* è accentuata dal fatto che nelle altre soluzioni che gli si riferiscono egli opta per lo schema 'di scorcio',¹⁹ una formulazione che, rispetto al piglio severo della visione 'frontale' (incombente nel sovrastare il fedele), poteva risultare più favorevole ad accoglierne l'atto di devozione.

Come ho anticipato all'inizio, ritengo opportuno considerare un altro capolavoro di data più avanzata rispetto alla pala di Cimabue, la cosiddetta *Madonna di Arrigo* di Giovanni Pisano, conservata nel rinnovato Museo dell'Opera del Duomo a Pisa, già situata sulla Porta di San Ranieri del Duomo, e fiancheggiata in antico dalle effigi dell'Imperatore Enrico VII (a sinistra, oggi perduta) e da quella di una *Caritas*-nutrice (a destra) identificata da una scritta con la città di Pisa (figg. 9, 10).²⁰ La collocazione primitiva e la struttura della scultura centrale giustificano una considerazione della stessa come appartenente alla tipologia della 'Madonna in trono', anche se attualmente del seggio si conserva solo la 'seduta', ovvero un blocco cubico dal bordo modanato, completato da un cuscino: basti in questa sede ricordare il parziale riscontro con la soluzione ideata da Arnolfo per il portale centrale della cattedrale fiorentina, al quale ho accennato in precedenza.²¹

Giovanni, figlio e allievo di Nicola, operò come scultore negli ultimi decenni del XIII secolo e fino al 1315 circa, collaborando con il padre e con una *équipe* comprendente giovani di talento; recando un contributo determinante al linguaggio visivo e soprattutto a quello proprio della scultura. Nondimeno, al di là dello stretto rapporto che ha legato padre e figlio per alcuni decenni, la critica ha individuato anche alcuni tratti che qualificano specificamente le personalità dell'uno e dell'altro, e fra questi vorrei richiamare l'attenzione su una delle peculiarità che segnalano lo stile di Giovanni.

Lascio da parte l'impegnativo tema della personalità del maestro nel suo complesso, per dare voce a un aspetto che conferma la tendenza di Giovanni a costruire la figura scartando le più radicate formule del linguaggio visivo duecentesco. Nel repertorio dello scultore l'impostazione della figura non sembra strettamente ancorata a un asse verticale perpendicolare al piano di posa, mentre risulta frequente l'adozione del contrapposto, un altro modulo di antica origine: tutto ciò introduce tensione nel personaggio, caratterizzato da una carica emotiva più o meno accentuata (figg. 11-14). Nella *Madonna* del Duomo di Prato, nei pergami di Pistoia e di Pisa, nelle statue realizzate per il Battistero pisano e in quelle per la facciata del Duomo di Siena, l'impianto innovativo si esprime spesso nell'inarcarsi del dorso e nel protendersi della testa sul collo, collegando le parti dell'immagine in un dialogo di gesti e di sguardi che talora è affettuoso, altrove concitato. Purtroppo il complesso del Battistero pisano, necessariamente smontato e lacunoso, ha sofferto per la prolungata esposizione, e oggi è musealizzato; analogamente quello per la facciata del Duomo di Siena, realizzato solo in parte, è conservato nel senese Museo dell'Opera: nondimeno entrambi, insieme con i due pergami e con i frammenti del Sepolcro di Margherita di Brabante, restano

11. Giovanni Pisano, *Madonna col bambino, recto*, Prato, Duomo. Su concessione Fototeca Ufficio Beni Culturali Diocesi di Prato.

12. Giovanni Pisano, *Madonna col bambino, verso*, Prato, Duomo. Su concessione Fototeca Ufficio Beni Culturali Diocesi di Prato, foto: A. Quattrone.

13. Giovanni Pisano, *Telamone*, particolare del Pergamo, Pistoia, pieve di Sant'Andrea. Su concessione della Parrocchia S. Andrea in Pistoia, foto: Silvio Moresi.

14. Giovanni Pisano, *Caritas*, particolare del Pergamo del Duomo di Pisa. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa, foto: Nicola Gronchi.



a testimoniare gli esiti più originali dell'attività matura dell'artista. La critica, indagando nell'ambito della cultura figurativa nordica, e soprattutto fra quelle testimonianze della microscultura che potevano agevolmente valicare le Alpi,²² ha vagliato e selezionato le esperienze che sicuramente dettero allo scultore una spinta verso forme vivacemente animate dal punto di vista fisico e spirituale. Lascio però da parte l'arduo tema della cultura figurativa di Giovanni e della conseguente dialettica fra il peso della tradizione classica e il crescente vigore del cosiddetto 'Gotico'; per parte mia ritengo opportuno in questa occasione prendere in esame un singolo manufatto, ovvero un

caso che, come la *Maestà* fiorentina di Cimabue, mostra quanto l'ingegno e la spregiudicatezza di un maestro siano determinanti nell'elaborazione di un capolavoro.

Torno al complesso, malauguratamente danneggiato, che era collocato nella lunetta sopra alla porta situata nel transetto meridionale del Duomo di Pisa (fig. 10), e che tre scritte oggi perdute siglavano con i nomi di Giovanni («nobili arte manus»), dell'Operaio committente («sub Burgundio Tadi benigno»), e della città di Pisa («virginis ancilla sum Pisa...»). Il trittico, appartenente agli anni in cui si stringe un forte rapporto fra la città e l'imperatore Enrico VII (1311-1312),²³ fu eseguito in tempi brevi, ed era destinato a occupare un posto di rilievo all'esterno del Duomo, nonché ad accogliere l'imperatore dopo il ritorno dalla discesa al Sud; impresa poi annullata dalla morte del sovrano nel 1313: un eloquente ma non servile omaggio composto da sculture di taglio severo (nonostante l'usura, poco spazio sembra fosse riservato ai dettagli) fra le quali la Madonna dominava nettamente per le dimensioni e soprattutto per l'altezza.

Nonostante la scomparsa dell'elemento di sinistra (l'imperatore), e di qualche elemento che forse alle spalle della Vergine alludeva a un trono, il gruppo che sovrastava la Porta di San Ranieri è ancora rappresentativo di un forte impegno personale dello scultore; pur presupponendo l'apporto di un consulente autorevole, Giovanni ebbe il merito di interpretare l'esigenza di dotare le sculture della lunetta di un forte valore simbolico, collocando al centro la Madonna, titolare della cattedrale, e ai lati, presentati da un angelo, sia «l'alto Arrigo», sia la città di Pisa, che tante speranze riponeva nell'imperatore: una città che, nonostante la sconfitta e una progressiva perdita di potere, tentava di risollevarsi, e che volle comparire con l'effigie di una Virtù, la *Caritas*, emblema di generosità.²⁴ Rinvio alle brillanti pagine che Max Seidel ha dedicato al significato dei tre pezzi e ai loro legami, sottolineando fra l'altro il fatto che il Portale di San Ranieri non era un accesso secondario, e la zona era qualificata come 'luogo d'onore' dalla presenza di manufatti illustri come il Sarcofago di Fedra e il Vaso del talento.²⁵

Il complesso, rappresentativo per l'ardita iconografia, era proposto a un pubblico che si approssimava al Duomo provenendo da direzioni diverse, ed era concepito e realizzato per essere visto da osservatori in movimento: analizzando i pezzi superstiti e sperimentando le pertinenti visuali, ci si rende conto che solo avvicinandosi lentamente al portale, e spostandosi nel guardare dall'una all'altra scultura, si sarebbero identificate compiutamente le tre 'presenze', riconoscendone il ruolo specifico e la concatenazione emblematica.²⁶ Nell'attuale collocazione, le due componenti rimaste, la *Madonna* in posizione avanzata rispetto alla *Pisa-Caritas*, suggeriscono una lettura che, nelle intenzioni dello scultore, doveva tendere a insinuarsi fra i tre manufatti: le splendide foto di Aurelio Amendola pubblicate a corredo della monografia di Gian Lorenzo Mellini erano già indicative di questo assunto, che ritengo sia da riportare in evidenza.

La figura dominante del gruppo, ovvero la Madonna che siede con il Bambino eretto su un ginocchio, ha sofferto per molteplici trasferimenti rispetto alla collocazione originaria – perfino per l'ingiuria di un fulmine dicono le fonti – e nondimeno, per quanto priva della testa e di parte delle braccia, rivela l'intenzione di introdurre alcune novità nella tipologia dominante della Vergine in trono, distinguendosi rispetto ai precedenti del XIII secolo, e risultando alternativa a fronte di modelli illustri come la *Maestà* cimabuesca: immagine solenne e preziosa ma per vari aspetti arcaizzante. L'area di riferimento è quella della Toscana e del Centro Italia, e dei decenni 1290-1310 circa, nei quali alcuni protagonisti (Cimabue, Duccio, Arnolfo, Giovanni Pisano, Giotto) percorrono strade che s'incrociano spesso; muovendosi personalmente, oppure manifestando la loro visione attraverso quelle opere che dalle botteghe migravano verso sedi prestigiose.²⁷



15/16. Giovanni Pisano, *Madonna col Bambino (Madonna di Arrigo)*, in visione da destra e da sinistra, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa, foto: Nicola Gronchi.

Se la pala di Cimabue presupponeva una visuale preferenziale impostata sull'asse centrale, la *Madonna* di Giovanni sembra piuttosto richiedere un'osservazione più articolata, ovvero un passaggio in orizzontale dall'una all'altra delle tre componenti, che consentiva di apprezzare la plastica evidenza del marmo e di leggere le sottoscrizioni: un'abile tessitura visiva e verbale che evidenziava l'impronta politica dell'insieme. Richiamo l'attenzione sulla scultura centrale (fig. 9), nella quale il torso è presentato in visione frontale, mentre la gamba destra, flessa e lievemente divaricata, avanza verso di noi con il piede che preme sul mantello disteso a terra, e accenna a una variazione di orientamento: lo conferma la gamba sinistra, che punta il piede su un supporto elevato e si solleva con una brusca impennata introducendo uno spostamento verso la *Pisa-Caritas*. Il netto dislivello fra le due ginocchia, già rilevato nei citati contributi di Carli e Mellini, («quel ginocchio sinistro così arditamente sollevato a far da piedistallo al Bambino stante»),²⁸ valorizza il ruolo del figlio, che non è seduto, bensì eretto, sfiorato sul dorso dal braccio sinistro della madre; anch'egli purtroppo è mutilo, e ciò che resta consente di vedere l'orientamento del corpo, ma non l'atteggiamento della testa e delle braccia; peraltro è in lui che si coglie la necessità del ginocchio fuori norma, funzionale a una rappresentazione del piccolo Gesù non come un neonato, bensì come un adulto, sia pure di dimensioni ridotte; e non in fasce o ammantato, ma in piedi, ben staccato dalla madre, e rivestito da un'ampia tunica cinta in vita da un cordone: quella tunica che i carnefici si giocheranno ai dadi sotto la croce. Una soluzione che tende a raffigurare le due

componenti della divinità legate in forma dinamica: l'ampio mantello della Vergine, evidenziato all'orlo da una frangia corta ma corposa,²⁹ è ordinatamente raccolto sul lato sinistro (fig. 15), scende al centro fra le ginocchia con un'ansa profonda orientata di sghebo, a causa della trazione del ginocchio sollevato; mentre a destra (fig. 16) anche i lembi dello stesso mantello, appesi al braccio della Madonna, non ricadono in verticale, ma in obliquo, e tradiscono un movimento in atto che porta il Bambino a salire verso l'alto (cito



17. Tino di Camaino, *Madonna col Bambino*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 434, Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi su concessione del Ministero della cultura.

ancora Enzo Carli: «il violento impulso ascensionale dei panneggi della Madonna»);³⁰ è possibile che il Cristo bambino sovrastasse lievemente la madre allorché l'opera era intatta. A confermare l'originalità di una struttura che scarta gli artifici più elaborati ma anche gli appiombi realistici, ricordo l'opera di maestri attenti al magistero di Giovanni come Marco Romano³¹ e Tino di Camaino:³² del secondo ricordo la *Madonna* oggi al Bargello,³³ dove le due componenti sono allacciate in una forma non convenzionale, e il Bambino sembra slittare in equilibrio precario fra le ginocchia materne (fig. 17); uno dei casi in cui l'adozione del modulo del *Pantocrator* per la raffigurazione del Cristo infante risulta superata.

Nonostante la dimensione limitata e soprattutto nonostante i guasti e le lacune, la *Madonna di Arrigo* è quindi ben leggibile come testimonianza di un progetto fortemente originale, ben calcolato nell'intento di dichiarare la supremazia dell'autorità religiosa rispetto al potere terreno, rappresentato a sinistra da chi deteneva il titolo imperiale e, a destra, attraverso la figura della città, da coloro che ne reggevano il governo. L'opera inserisce nell'iconografia un elemento apparentemente marginale e che nondimeno sfiora l'irriverenza: quell'innesto fra il busto frontale e la parte inferiore della figura tendente alla rotazione, che abbiamo visto comparire senza clamore nella pittura, affiora appena, ma come imperiosa novità, nella scultura di Giovanni, nel tronco e nella posa scomposta delle gambe; un modo efficace, e nondimeno irrituale, di presentare il corpo della Vergine.

Con i due esempi proposti, di Cimabue e di Giovanni Pisano, si è tentato di ricostruire la perspicuità di due formulazioni condotte con rigore, bilanciando l'apporto dell'esperienza e lo stimolo dell'invenzione con le esigenze di una destinazione impegnativa e di una leggibilità a largo spettro. Tanto che l'analisi finisce per ribadire, per l'una come per l'altra, l'aura dell'unicità e della non riproducibilità, pur in un'epoca in cui la replica era richiesta e largamente praticata.

La considerazione parallela fra il dipinto di area fiorentina e la scultura di produzione pisana può a mio avviso inserirsi positivamente nella casistica dedicata a una situazione che ricorre spesso nell'opera d'arte, ovvero la coesistenza felice di stereotipi illustri con la vitalità del potenziale creativo: l'analisi della disinvoltura con cui l'autore si destreggia e sceglie fra le due istanze contribuisce alla conoscenza delle strutture del linguaggio visivo, ne individua i meccanismi e le linee portanti, e dunque si inserisce positivamente nell'ambito della ricerca e della riflessione sull'arte.

Note

¹ Si tratta di un tema al quale pertiene una densa bibliografia: in apertura, e a titolo orientativo, segnalo almeno il testo fondamentale di H. Belting, *Il culto delle immagini* [1990], Carocci, Torino 2001, e i numerosi saggi contenuti nei quattro volumi della serie *Arti e Storia nel Medioevo*, E. Castelnuovo, G. Sergi, a cura di, Einaudi, Torino 2002-2004.

² La brevità di questo contributo impone di fornire, in rapporto alle più importanti componenti della casistica, riferimenti bibliografici sintetici e specificamente pertinenti; a questi rinvio anche per i dati filologici. Cimabue: E. Battisti, *Cimabue*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1963, pp. 67-71; M. Boskovits, *Cenni di Pepo detto Cimabue*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1980, pp. 537-

544; J. White, *Cimabue*, in *Enciclopedia Arte Medievale*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1993, *ad vocem*; L. Bellosi, *Cimabue*, Motta, Milano 2004, pp. 249-255, 281-282; non è possibile affrontare qui il tema della datazione della *Maestà* cimabuesca degli Uffizi, ma preciso che non ritengo accettabile il ribaltamento di datazione proposta da Luciano Bellosi, che, pur all'interno di una monografia di grande impegno, colloca la pala fra le ultime opere del maestro. Seguo pertanto la cronologia tardoduecentesca accreditata dalla maggior parte degli studiosi (Boskovits, fra gli altri).

³ Segnalo l'attenzione dedicata alle sculture della lunetta del Portale di San Ranieri da E. Carli, *Giovanni Pisano* [1966], Pacini, Pisa 1977, pp. 131-132, e G.L. Mellini, *Giovanni Pisano. Fotografia di Aurelio Amendola*, Fabbri,

Milano s.d. [1970], pp. 176-177 e *passim*; voci alle quali aggiungo le più recenti trattazioni di R.P. Novello in A. Peroni, a cura di, *Il Duomo di Pisa. Saggi*, 3, «Mirabilia Italiae», F.C. Panini, Modena 1995, pp. 207-223, 626-627, e di M. Seidel, *Le sculture della Porta di San Ranieri*, in Id., a cura di, *Giovanni Pisano a Genova*, catalogo della mostra (Genova, 1987), Sagep, Genova 1987, pp. 179-200; Id., *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, Marsilio, Venezia 2012, tutti con bibliografia. Per gli aspetti legati allo schema iconografico, ricordo l'ancor valido saggio di A. Kosegarten, *Einige sienesische Darstellungen der Muttergottes aus dem frühen Trecento*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», VIII, 1966, pp. 96-118.

⁴ Non è un caso che l'impostazione frontale caratterizzi i più celebri reliquiari, come la *Sainte Foy* di Conques.

⁵ M. Greenhalgh, *Iconografia antica e sue trasformazioni durante il Medioevo*, in S. Settis, a cura di, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 2 voll., Einaudi, Torino 1985, vol. II, pp. 155-197, in part. pp. 181-188.

⁶ Il Cristo ha ancora un ruolo dominante nella soluzione romana che appartiene al XII secolo, ma la presenza e l'autorità della Madonna sono rafforzate dal gesto della mano benedicente.

⁷ A. Tartuferi, *Il maestro del Bigallo e la pittura fiorentina della prima metà del Duecento*, Polistampa, Firenze 2007 con bibliografia, ma vedi anche M. Boskovits, *Considerazioni sulla Maestà del Museo Puskin*, in A. Tartuferi, a cura di, *Agli albori della pittura fiorentina*, catalogo della mostra (Firenze, 18 ottobre 2011 – 7 gennaio 2012), Giunti-Firenze Musei, Firenze 2011, pp. 41-55, e senza dimenticare un breve ma importante contributo di C.L. Ragghianti, *Pittura del Duecento a Firenze*, supplemento a «Selearte», 44, VIII, 1960.

⁸ L. Bellosi, *Precisazioni su Coppo di Marcovaldo*, in «I vivi parean vivi» scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento, in «Prospettiva», 121-124, 2006, pp. 18-32. Mi riferisco alla *Madonna del bordone* (Siena, Santa Maria dei Servi, 1261) mentre diverso è il caso della *Madonna* di Coppo più famosa (fig. 4), conservata a Orvieto (Museo dell'Opera del Duomo, 1265 circa): per la collocazione asimmetrica delle gambe questa anticipa – pur lievemente – la *Maestà* cimabuesca degli Uffizi; nondimeno entrambe le tavole di Coppo hanno sofferto per guasti e ridipinture e devono valutarsi con cautela.

⁹ Vedi Bellosi, *Cimabue* cit., pp. 34-39, al quale si deve la proposta d'identificazione dell'anonimo Maestro di San Martino con Ugolino di Tedice; vedi altresì M. Burresi, A. Caleca, a cura di, *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, 25 marzo – 25 giugno 2005), Pacini, Ospedaletto (PI) 2005, pp. 77-78 (Burresi-Caleca), 157-158 (scheda di L. Carletti).

¹⁰ B. Santi, «De pulcherima pictura...»...la *Madonna Rucellai*, in *La Maestà di Duccio restaurata*, 6, «Gli Uffizi. Studi e ricerche», Centro

Di, Firenze 1984, pp. 11-19; L. Bellosi, *Il percorso di Duccio*, in A. Bagnoli et al., a cura di, *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena, 4 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004), Milano 2003, pp. 118-145.

¹¹ Rinvio all'ampia trattazione dell'amica Enrica Neri Lusanna, *Venustius et honorabilius templum*, in Id., a cura di, *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, 21 dicembre 2005 – 21 aprile 2006), Pagliai Polistampa, Firenze 2005, pp. 201-222.

¹² M.M. Donato, D. Parenti, a cura di, *Dal Giglio al David*, catalogo della mostra (Firenze, 14 maggio – 8 dicembre 2013), Giunti-Firenze Musei, Firenze 2013, p. 186 (scheda di G. Zaccariotto).

¹³ M. Medica, a cura di, *Dante e le arti al tempo dell'esilio*, catalogo della mostra (Ravenna, 8 maggio – 11 luglio 2021), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021, pp. 198-199 (scheda di M. Medica). L'altorilievo, attribuito a un anonimo maestro di educazione veneziana e datato sullo scorcio del XIII secolo, era collocato nella cappella che a Ravenna accolse la prima sepoltura di Dante, sopra al sarcofago.

¹⁴ Eseguita negli anni 1310-1315 per un altare della chiesa di Ognissanti, insieme con altre tavole dipinte per lo stesso edificio: F. Flores d'Arcais, *Giotto*, F. Motta, Milano 1995, pp. 229-237. Per alcune osservazioni condivisibili sull'argomento qui affrontato, rinvio al saggio di A. De Marchi, *La figura e il trono: La Madonna di San Giorgio alla costa risarcita*, in S. Romano, P. Petrarola, a cura di, *Giotto, l'Italia*, catalogo della mostra (Milano, 2 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), Electa, Milano 2015, pp. 44-52; altri contributi sfiorano lo stesso tema all'interno dell'itinerario giottesco.

¹⁵ È significativo il fatto che nelle Madonne giottesche a figura intera l'articolazione delle gambe veda una collocazione simmetrica delle due ginocchia, entrambe ben in evidenza.

¹⁶ Forse per la chiesa che precedette l'edificio attuale: l'ipotesi è di Bellosi, *Cimabue* cit., p. 282.

¹⁷ Ovviamente il tempo ha inciso sulla qualità dei colori, in particolare sull'azzurro del manto della Madonna.

¹⁸ Formula diffusa soprattutto nell'immagine 'a mezza figura', che si ritiene abbia avuto origine nell'Oriente cristiano, e che a Pisa è attestata in vari esemplari, in particolare dalla *Madonna di sotto gli organi*: M. Bacci, *Pisa e l'icona*, in Burresi, Caleca, *Cimabue a Pisa* cit., pp. 5, 9-89 e 130 (scheda di L. Carletti); ulteriori precisazioni in L. Bellosi, *Precedenti e contemporanei senesi di Duccio*, in Bagnoli, *Duccio. Alle origini della pittura senese* cit., pp. 38-48.

¹⁹ Bologna, Santa Maria dei Servi; Parigi, Museo del Louvre, già a Pisa, San Francesco; Londra, National Gallery; Assisi, chiesa inferiore della basilica; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Collezione Contini Bonacossi.

²⁰ Alle vicende del Portale ha dedicato un significativo saggio Max Seidel, *Le sculture della Porta di San Ranieri* cit., pp. 179-200.

²¹ Nel manufatto arnolfiano parte del sedile era realizzato nella parete retrostante. Sul dorso della *Madonna* pisana (peraltro oggi accostato a un fondale e dunque poco visibile) non restano tracce apprezzabili della presenza di uno schienale del trono, ma la tormentata storia dei tre pezzi non consente di formulare ipotesi su ciò che forse compariva in aderenza alla parete che chiudeva il vano della lunetta.

²² Seidel, *Padre e figlio* cit., pp. 363-375.

²³ Sul tema del soggiorno dell'imperatore, rinvio a G. Garzella, *Pisa imperiale: chiese, piazze, palazzi nell'itinerario di Enrico VII*, in G. Petralia, M. Santagata, a cura di, *Enrico VII. Dante a Pisa a 700 anni dalla morte dell'imperatore e dalla monarchia (1313-2013)*, atti del convegno internazionale (Pisa-San Miniato, 2013), Longo, Ravenna 2016, pp. 301-314.

²⁴ Ricordo che un'associazione fra Civitas e Caritas è presente in un'immagine di forte significato civico per la storia di Firenze, l'affresco frammentario conservato al Museo del Bargello (1334-1336), sul quale vedi V. Camelliti, in Donato, Parenti, *Dal Giglio al David* cit., p. 120.

²⁵ Seidel, *Giovanni Pisano a Genova* cit., pp. 191-194.

²⁶ Lo stato attuale consente di verificare che le tre sculture erano modellate come se fossero a tutto tondo, e dunque parzialmente visibili sui lati e sul retro. Non sappiamo se Giovanni, nel corso dell'esecuzione, prevedesse il grado di sporgenza dei pezzi nella

futura collocazione, ma in ogni caso provvede a un'elaborazione completa degli stessi.

²⁷ Si pensi alla contiguità fra gli affreschi parietali di Giotto e il trittico di Giovanni Pisano all'interno della Cappella dagli Scrovegni; in tale contesto, peraltro, non si rileva un marcato riscontro nello stile di entrambi (Carli, *Giovanni Pisano* cit., pp. 125-129). Sul tema vedi altresì R.P. Novello in D. Banzato et al., a cura di, *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, 13, «Mirabilia Italiae», F.C. Panini, Modena 2005, pp. 268-272.

²⁸ Carli, *Giovanni Pisano* cit., pp. 131-132; Id., *Giovanni Pisano e Tino di Camaino*, in G. De Angelis d'Ossat, a cura di, *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 1986, pp. 83-101, in part. pp. 85-90. In veduta laterale da destra si scorge il blocco che costituiva la 'seduta', completata da un cuscino.

²⁹ Analoga a quella adottata in altre opere dell'artista, ad esempio nella *Madonna* del Museo Civico di Torino.

³⁰ Carli, *Giovanni Pisano* cit., p. 132.

³¹ Personalità ricostruita con acume da Giovanni Previtali prima dell'imatura scomparsa (*Studi sulla scultura gotica in Italia: storia e geografia*, Einaudi, Torino 1991, pp. 115-136) come viene rievocato con ulteriori contributi da C. Di Fabio, *Giotto, Giovanni Pisano e Marco Romano: rapporti tra pittura e scultura nella cappella degli Scrovegni*, in «Bollettino dei Musei Civici di Padova», 100, 2011, pp. 115-136.

³² F. Baldelli, *Tino di Camaino*, Selective Art Edizioni, Morbio inferiore 2007.

³³ Dal Cenotafio Della Torre in Santa Croce (Baldelli, *Tino di Camaino* cit., pp. 405-406).

Summary

The essay analyzes two famous works, the Majesty by Cimabue (Florence, Gallerie degli Uffizi) and the Madonna of Arrigo, by Giovanni Pisano (Pisa, Museo dell'Opera del Duomo), already located above the Portal of San Ranieri in the city's Cathedral. The author highlights how two artists worked, oscillating between tradition and innovation: more linked to the scheme widespread in the thirteenth century Cimabue, more innovative the pisan sculptor.

Ancora sugli affreschi trecenteschi di Casa Minerbi a Ferrara

Francesca Flores d'Arcais

Dobbiamo a Carlo Ludovico Ragghianti il bel volume, corredato di ben leggibili immagini, sugli affreschi trecenteschi di Casa Minerbi a Ferrara,¹ che rimane a tutt'oggi il testo fondamentale per la conoscenza degli importantissimi dipinti. Casa Minerbi-Del Sale, così chiamata perché nel Medioevo era proprietà della nobile e potente famiglia ferrarese dei Del Sale, era ed è costituita da un gruppo di corpi di fabbrica del Tre e Quattrocento. Ora la struttura, ottimamente restaurata dal punto di vista architettonico, è sede dell'Istituto di Studi rinascimentali e del Centro Studi Bassaniani ed è quindi accessibile e visitabile. L'edificio è noto agli studiosi di storia dell'arte soprattutto perché due delle stanze del corpo di fabbrica più antico conservano ancora, bisognosi di un restauro che si annuncia imminente, due straordinari cicli di affreschi, una delle gemme della pittura ferrarese del Trecento; e ad essi, proprio in una rivista legata al nome di Ragghianti, vorrei dedicare qualche osservazione che possa in una più dettagliata lettura precisare l'ambito stilistico dell'autore, e anche meglio definirne la collocazione cronologica, con un ulteriore tentativo di attribuzione.

Nella prima sala a forma di loggia chiusa, la lunga parete di fondo, aperta al centro da una porta dalla quale si accede alle successive stanze, è interamente affrescata, con una composizione di rara sapienza (fig. 1). Le figurazioni sono disposte su due registri, formati da una serie di riquadri rettangolari, come una sorta di veri e propri quadri con cornicetta marmorea, dove sono nella fascia superiore le *Virtù* e in quella inferiore i *Vizi* (fig. 2); queste immagini allegoriche si alternano a rettangoli suddivisi a loro volta in quattro zone quadrate, al centro delle quali, entro quadrilobi, appaiono teste di personaggi diversi, di cui ancora non è chiaro il significato. Sopra la porta



1. Loggia, parete di fondo, Ferrara, Casa Minerbi-Del Sale, concessione Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Bologna e le province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara (d'ora in poi SA-BAP-BO). Foto: Costantino Muciaccia, Ferrara.



2. Loggia, parete di fondo, Ferrara, Casa Minerbi-Del Sale, concessione SABAP-BO. Foto: Abacus, Ferrara.

che si apre al centro, e dalla quale si accede alle sale posteriori, è raffigurato Cristo entro una mandorla arcobaleno, con il libro aperto in mano, circondato da angeli e con la figura inginocchiata del committente (certamente un autorevole membro della famiglia Del Sale). La decorazione sembra essere stata supportata da una zoccolatura in finto marmo di cui si leggono a mala pena tracce molto rovinate. Tutta la composizione è serrata sull'alto da un cornicione dipinto, in spessore, sul quale poggiano sotto la linea del soffitto, una serie di finte mensoline aggettanti, che sembrano sostenere la travatura del tetto, e tra l'una e l'altra sono mattonelle a motivi cosmateschi. Questo interessante motivo di finta architettura continua anche per un tratto sulle due pareti adiacenti, così da suggerire che originariamente fossero affrescate tutte le pareti della sala: tutta la decorazione della 'loggia' quindi era ed è risolta con una precisa e sapiente struttura compositiva che vede strettamente legate architettura reale e architettura dipinta in un insieme di superba e signorile bellezza.

Le figurazioni più note del ciclo sono quelle delle bellissime dame che raffigurano le Virtù, nel registro superiore (fig. 2bis, particolare). Queste immagini, così come del resto i Vizi, siedono su semplici scranni contro uno sfondo azzurro compatto, privo di notazioni ambientali sia di paesaggio che di architettura. Non solo le sette Virtù, ma anche l'Incostanza e l'Idolatria sono in elegantissime vesti alla moda, e presentano ricercate acconciature che mettono in risalto i bei volti. Una raffigurazione dunque del tutto laica e profana, che rifiuta le tradizionali iconografie, e si arricchisce invece di attualità mondane. Ma, a questo proposito non possiamo dimenticare come nel corso del Trecento la tradizionale iconografia delle Allegorie fosse cambiata, e si fosse arricchita di elementi appunto profani: pensiamo alle felici figurazioni dei capitelli del Palazzo Ducale di Venezia, opera di Filippo Calendario attorno al 1340, dove già comparivano le Virtù e i Vizi in abbigliata-



2bis. Fortezza e Temperanza, Ferrara, Casa Minerbi-Del Sale, loggia, concessione SABAP-BO. Foto: Abacus, Ferrara.

menti alla moda. Ma ancor più vorrei ricordare gli affreschi, databili attorno al 1340, di cui restano solo pochi riquadri, di una delle case canonicali che si affacciano nel chiostro della Cattedrale di Verona, dove sono appunto Virtù e Vizi nei tipici abiti veronesi alla moda, a bande di diverso vivace colore.² Del resto la 'traduzione' in termini moderni, in certo senso l'attualizzazione di soggetti o personaggi appartenenti all'Antico e Nuovo Testamento, e più ancora di figure di santi, riproposti con abiti alla moda, è un atteggiamento che percorre con esiti sempre più vivaci tutta la produzione artistica del Trecento: e proprio a questo proposito, tra le opere tardotrecentesche del Nord Italia, ricordo ora la *Giuditta* negli affreschi con soggetti veterotestamentari della Reggia Carrarese di Padova, oggi sede dell'Accademia Galileiana, opera di Guariento verso la metà del sesto decennio, dove l'eroina appare abbigliata come una vera e propria elegante dama di corte, una figura che potrebbe aver suggerito gli abiti signorili e alla moda delle dame ferraresi. Quanto al linguaggio del pittore, possiamo osservare come tutte le figure della loggia Minerbi siano rese con una linea precisa e quasi tagliente, che mette in risalto, più che la volumetria dei corpi, la flessuosità dei movimenti e l'elegante fraseggio delle molli cadute delle vesti. Particolare è il volto, disegnato, anzi direi piuttosto inciso, specie quando si tratta di profili, con una decisione e precisione perfetta, che individua i singoli personaggi in una forte e vivace espressione. Il nostro artista dunque si muove con un linguaggio che si avvale piuttosto della linea per definire i protagonisti, e per sottolineare i particolari, siano essi vesti, o attributi: in una parola un maestro che ancora possiamo definire 'gotico', ma già con una tensione alle più mondane declinazioni del cosiddetto Gotico internazionale. Questo per quanto riguarda in particolare le Allegorie e i profili delle teste di carattere; meno appariscente e in certo senso più 'scadente' il gruppo con *Cristo in mandorla con Angeli* (fig. 15) al centro della parete, dove soprattutto i volti appaiono piuttosto ripetitivi. Eppure anche in questo caso la precisione del disegno e alcuni particolari 'morelliani' come l'attaccatura dei capelli e la forma del dorso delle mani, eguali a quelli delle figure allegoriche, fanno senz'altro attribuire tutta la decorazione della sala allo stesso maestro.

Assai diversa la struttura compositiva degli affreschi della più piccola sala adiacente (fig. 4). La decorazione è piuttosto rovinata per rimaneggiamenti che il vano ha subito durante il corso degli anni, come l'apertura di finestre, e l'abbattimento del grande camino che campeggiava su una delle pareti. Queste, interamente affrescate, sono suddivise nella zona centrale in tre fasce, ove si rincorrono una serie di riquadri di diversi colori: giallo, rosso e verde-blu, incorniciati da una sorta di banda vegetale, particolarmente raffinata; all'interno di ciascuno di essi, evidenziato da un sottile nastro bianco, un tondo dove appaiono, nella fascia centrale, in una serie continua, gli stemmi della famiglia Del Sale, e nella altre due, veloci e vivaci figurette a monocromo oca. Questo elegante apparato è sorretto da un finto cornicione di rara raffinatezza, di marmo rosso, appena leggermente concavo, al quale è appeso, per mezzo di anelli, un prezioso velario che arriva a sfiorare il pavimento, dietro al quale fanno capolino cespì di verzura e rose. La decorazione termina in alto con un fregio continuo, ove appaiono interessanti 'teste di carattere'. Sotto il tetto a capriate, nel timpano di una delle pareti brevi, una scena non ancora identificata: si tratta di due personaggi maschili a monocromo apparentemente in lotta tra loro, accompagnati ciascuno da un animale, forse riconoscibile come un cane. Il timpano della parete opposta è tra i brani di affresco perduto.

Una decorazione complessa, raffinatissima e piacevolissima, anche per la novità e la curiosità dei soggetti. Come è stato altre volte sottolineato,³ sembrerebbe di trovarsi di fronte alla rappresentazione di un grandioso testo astrologico: nella fascia inferiore ad esempio possiamo vedere figurazioni



3. Sala delle Iscrizioni, Padova, Osservatorio astronomico-Istituto Nazionale di Astrofisica (già Castello Carrarese), concessione SABAP-BO. Foto: Comitato Mura, Padova.

4. Sala degli Stemmi, Ferrara, Casa Minnerbi-Del Sale, concessione SABAP-BO. Foto: Costantino Muciaccia, Ferrara.

5. Decorazione parietale, Padova, Accademia Galileiana (già Reggia Carrarese), concessione SABAP-BO. Foto: Comitato Mura, Padova.

6. Decorazione parietale a finto tendaggio, Padova, Castello, torre est, concessione SABAP-BO. Foto: Comitato Mura, Padova.

dei mesi (figg. 8 e 11); altre immagini invece, come il *Cammello con un uomo* (fig. 10), una *Donna che fila* (fig. 9) e infine un *Ariete* (fig. 7), richiamano alcune figure degli affreschi appunto di soggetto astrologico del Palazzo della Ragione di Padova. Ma la lettura complessiva del ciclo ferrarese è ancora monca e si attende almeno un restauro che evidenzi con maggiore precisione le immagini stesse.

Anche se apparentemente assai diverse, le decorazioni delle due stanze mi sembra debbano essere assegnate allo stesso maestro, il «Maestro di Casa Minnerbi», come lo chiamò appunto Ragghianti, che si distingue per la felicità delle scelte compositive e soprattutto per la precisione grafica, che gli consente da un lato di definire eleganti figure, e dall'altro di rendere con vivacità l'immediatezza del gestire dei piccoli personaggi a monocromo.

Ma si può ora cercare di precisare un po' di più la provenienza culturale dell'artista e anche la collocazione cronologica dei due cicli, così da poter almeno proporre o confermarne la paternità.

Negli affreschi della loggia sono stati sottolineati i debiti nei riguardi del ciclo giottesco dell'Arena di Padova: in particolare, esemplati sulle analoghe figure di Vizi sono a Ferrara la *Follia*, l'*Ira* e l'*Ingiustizia*. L'artista ferrarese dunque è artista che conosce molto bene il Giotto padovano, così da essere fedele nella ripresa anche di particolari assolutamente secondari. Ma non è solo Giotto a essere riconoscibile come modello del complesso. I richiami alla cultura figurativa padovana anche del maturo e tardo Trecento mi sembra siano alla base di molte soluzioni proposte dagli affreschi. Se infatti esaminiamo attentamente l'intera parete, come sopra si è detto, ci colpisce la geometrica distribuzione degli spazi, la sapiente alternanza dei colori dei finti marmi che fanno da sfondo alle immagini, i riquadri incorniciati da listelle in spessore, i quadrilobi con cornicette ove l'ombra segna precisamente il sottile rilievo, e infine, nel sottotetto, le mensoline in prospettiva, e il probabile rivestimento a lastre in marmorino del basamento. E sono tutte finzioni architettoniche e spaziali che caratterizzano il clima pittorico padovano, a partire sì da Giotto, ma ripreso e sviluppato nei decenni successivi con sempre più articolate soluzioni.

Anche più tardi infatti, nel pieno e maturo Trecento, la cultura pittorica era stata caratterizzata da una forte attenzione per una resa 'spaziosa' del-



le composizioni. Possiamo pensare alle diverse soluzioni che Guariento propone nei suoi cicli pittorici: negli affreschi della Reggia Carrarese (ora sede dell'Accademia Galileiana) databili agli inizi del sesto decennio, per esempio, nella cornice che separa le due fasce della narrazione e nei finti archetti in prospettiva del basamento. Se poi si esaminano i particolari del più tardo (entro il 1365) ciclo di affreschi dell'abside della chiesa degli Eremitani, il rapporto tra architettura vera e architettura dipinta diviene ancora più complesso, come nel gioco di finte lesene che arricchisce i dipinti dell'abside, e nel bellissimo zoccolo dove contro finti marmi policromi si stagliano a monocromo come piccole statue le figurette dei pianeti e delle età dell'uomo.

Più tardi, anche alle pareti del Castello Carrarese, costruito tra il 1374 e il 1378, nella zona meridionale della città, purtroppo per molti anni adibito a carcere, stanno riemergendo dagli attuali restauri composizioni dove le scansioni geometrizzanti e le finte cornici che separano diverse campiture evidenziano un non comune rapporto tra spazio reale e spazio dipinto, sottolineato da un gioco geometrico di finte lastre e cornicette (fig. 3). Da questa lunga e articolata tradizione decorativa mi sembra proprio debba farsi derivare la composizione degli affreschi della cosiddetta loggia di Casa Minerbi.

La Stanza degli Stemmi, come si è detto, presenta altri motivi e una tipologia assolutamente diversa rispetto alla soluzione della loggia; eppure anche in questo caso la struttura compositiva è rapportabile a Padova (fig. 4): questa volta in maniera più specifica trovo analogie abbastanza significative con alcune invenzioni decorative della Reggia dei Carraresi, dove le pareti del pian terreno e di un mezzanino presentano diversi motivi aniconici. Una in particolare presenta un insieme di racemi vegetali che si intrecciano formando una continua serie di cornicette che inquadrano gli stemmi e gli emblemi dei signori di Padova: un motivo molto simile a quello usato appunto a Ferrara (fig. 5). E ancora al castello dobbiamo guardare per alcune interessanti finzioni architettoniche, che possono proporsi a confronto con alcuni particolari del ciclo ferrarese: tra gli affreschi che stanno comparendo sotto lo scialbo, durante i lavori di restauro, vorrei ricordare la decorazione della torre del lato est, dove fa da importante protagonista un sontuoso drappo rosso appeso al cornicione superiore, al di là del quale si intravedono cespì di verzura e mazzi di rose (fig. 6): ed è lo stesso drappo e gli stessi cespì di verzura e di rose del basamento della Sala degli Stemmi.

E allora vorrei cercare di approfondire alcune caratteristiche di questo maestro, sottolineando, al di là delle forti tangenze con la cultura pittorica padovana, alcuni elementi linguistici. Se osserviamo le figure della loggia vediamo come esse siano eseguite con un deciso gioco lineare, quasi si tratti, per i volti soprattutto, di incisioni a bulino, e così la volumetria delle figure si avvale della precisione disegnativa piuttosto che di una resa plastica e chiaroscurale. Il segno di contorno è netto, talvolta tagliente: ritaglia profili precisi, e sottolinea le vesti con eleganti fraseggi nell'orlo, mentre si sofferma ad analizzare con minuzia i copricapi e gli ornamenti degli eleganti costumi. Particolarmente significativa la resa delle 'teste di carattere' fortemente espressive e individuanti come ritratti o addirittura caricature. Ora un possibile riferimento padovano mi sembra possa essere Guariento, il pittore degli anni di mezzo del Trecento a Padova, che appunto costruisce le sue figure prevalentemente con una linea morbida e fluida che suggerisce il movimento e sottolinea i panneggi con morbide falcature e non con l'uso del passaggio dal chiaro allo scuro in maniera plastica. Il «Maestro di Casa Minerbi» sembrerebbe dunque trovare il suo punto di riferimento nel linguaggio maturo tardo di Guariento; in particolare ci riferiamo alla decorazione dell'abside della chiesa degli Eremitani, dove, nello zoccolo in finto



7. *Ariete*, Ferrara, Casa Minerbi-Del Sale, Sala degli Stemmi, particolare, concessione SABAP-BO. Foto: Dario De Cristofori.



8. *Mese di Gennaio*, Ferrara, Casa Minerbi-Del Sale, Sala degli Stemmi, particolare, concessione SABAP-BO, foto: Dario De Cristofori.

9. *Donna che fila*, Ferrara, Casa Minerbi-Del Sale, Sala degli Stemmi, particolare, concessione SABAP-BO, foto: Dario De Cristofori.



10. *Uomo con cammello*, Ferrara, Casa Minerbi-Del Sale, Sala degli Stemmi, particolare, concessione SABAP-BO. Foto: Dario De Cristofori.



11. *Mese di Marzo*, Ferrara, Casa Minerbi-Del Sale, Sala degli Stemmi, particolare, concessione SABAP-BO. Foto: Dario De Cristofori.



12. *Testina femminile*, Padova, Castello, Sala di Re Luigi d'Ungheria, particolare, concessione SABAP-BO. Foto: Comitato Mura, Padova.

marmo, le figurette delle *Età dell'uomo*, a monocromo, sembrano anticipare nella precisione e nella 'verità' del disegno le immaginette del Salone degli Stemmi di Ferrara. Questo maestro dunque si presenta come un continuatore del prezioso ed elegante linguaggio gotico della Padova degli anni di mezzo del Trecento, prima del deciso recupero 'giottesco', spaziale e volumetrico, degli artisti di fine Trecento come Altichiero, Avanzo e Giusto dei Menabuoi. Un pittore dunque protagonista di quel linguaggio gotico che accomuna i centri di Padova, di Bologna, con Vitale soprattutto, con Treviso, dove è attivo Tommaso da Modena e anche Verona, come aveva ben sottolineato Ragghianti.

Tra i diversi tentativi di attribuzione dei cicli ferraresi, il più significativo, come vedremo, si deve a Boskovits, che ricostruisce un'ipotetica, ma assai probabile personalità di pittore. Si tratta di Stefano da Ferrara, attivo a Padova nella basilica del Santo e precisamente proprio nella Cappella dove è ed era conservato il corpo di sant'Antonio, probabilmente tra il 1351 e il 1360, e autore di un disperso polittico per la chiesa padovana di Santo Stefano, datato 1376.⁴ Se queste due opere sono state distrutte, rimane un affresco, in stato di lettura non del tutto buono, perché più volte rimaneggiato e 'restaurato', ancora nella basilica del Santo, e cioè la *Madonna del pilastro*, ovvero l'immagine molto venerata che si trova appunto sul primo pilastro che divide la navata centrale da quella di sinistra, attribuita però a Stefano da fonti tardive. Su questa base Boskovits aggiungeva una serie di opere, tutte purtroppo giunte in condizioni di conservazione precarie, nelle chiese trevigiane di San Vito e Santa Caterina di Treviso, dove il pittore è documentato assieme a Tommaso da Modena: e appunto a questa personalità il critico ritiene di poter attribuire i cicli Minerbi, proponendone una datazione attorno al 1350. Va però subito detto che i dipinti proposti dallo studioso e attribuiti a Stefano a Treviso sono in cattive condizioni di conservazione, e che la *Madonna del pilastro* della basilica del Santo ha subito ritocchi e rifacimenti. E quindi rimaneva problematica la possibilità di proporre confronti veramente precisi e probanti.

Ora possiamo fare un altro passo, forse decisivo, per l'identificazione del maestro che lavora a Ferrara: dobbiamo ancora fare riferimento al Castello Carrarese dove, in un grande vano del primo piano, da poco è riemerso un grandioso parato decorativo che ricopre le intere pareti ed è costituito dal rincorrersi continuo degli stemmi del Re Luigi il Grande di Ungheria, come ha ben riconosciuto Patrizia Dal Zotto.⁵ E Padova infatti era alleata con l'Angioino contro Venezia. Tale decorazione si può datare con certezza tra il 1378, anno in cui il castello doveva essere già terminato, e il 1382, anno di morte del sovrano, che appunto scendeva a Padova, come ospite del locale signore, Francesco il Vecchio, che lo avrebbe ospitato proprio nel castello. In questa rovinata sala sono ancora visibili, nel cornicione che chiude in alto gli affreschi, due testine di profilo di dame, di cui una presenta un ricco copricapo (fig. 12). Il linguaggio delle due figurette padovane è assai simile a quello di alcune immagini ferraresi, nella precisione del profilo disegnato con grande perizia, come fosse un bulino, e nelle sottilissime sopracciglia arcuate e nell'occhio attento a guardare davanti e se' (fig. 2); e ancora strette analogie possiamo osservare nelle scelte delle finissime e originali acconciature: si veda ad esempio il confronto tra una testina padovana e la *Temperanza* di Casa Minerbi. Così avevo attribuito al pittore attivo a Padova i cicli ferraresi.⁶ Ci troveremmo allora di fronte a un artista che ha lavorato sia a Padova che a Ferrara e a Padova addirittura in una delle prestigiose dimore principesche della città. E data la stretta somiglianza tra i due cicli pittorici, potremmo dunque anche fissare con maggiore precisione tra la fine dell'ottavo decennio e gli inizi del nono la datazione degli affreschi della loggia di Casa Minerbi, come del resto aveva già proposto Ragghianti.

Ma si può tentare ancora qualche ulteriore riferimento, cercando tra i pochi

dipinti ancora rimasti del castello padovano qualche altra immagine significativa che possa maggiormente suffragare la nostra attribuzione. L'unica figurazione completa finora recuperata nel complesso è una *Madonna col Bambino* a fresco (fig. 13), ora in una sala dell'Istituto di Astrofisica. La Madonna in veste azzurra ricamata d'oro è ritta, contro una tenda giallina, appesa ad anelli. Un'immagine certo più tradizionale e meno originale rispetto alle 'testine' della Sala di Re Luigi, ma costruita con lo stesso preciso netto segno di contorno, che in particolare caratterizza i lineamenti sottili ed eleganti del volto. E quindi, possiamo asserire che questo affresco sia opera dello stesso autore delle 'testine'.

E anche nell'immagine della Madonna possiamo sottolineare alcuni particolari che la avvicinano alle figure allegoriche di Casa Minerbi (fig. 14): per esempio i lineamenti sottili e precisi del viso della Vergine hanno un preciso riscontro in quelli della *Fortezza* e dell'*Incredulità* del ciclo ferrarese; e puntuali raffronti si possono osservare anche con altre figure allegoriche, dove alcuni particolari si ripetono eguali: vedo una stretta somiglianza ad esempio nelle attaccature dei capelli, nel dorso delle mani, piuttosto largo, dal quale si dipartono le dita, sempre più sottili; e infine caratteristico è in



13. *Madonna e Bimbo*, Padova, Osservatorio astronomico-Istituto Nazionale di Astrofisica (già Castello Carrarese), concessione SABAP-BO. Foto: Comitato Mura, Padova.

14. *Fortezza*, Ferrara, Casa Minerbi-Del Sale, loggia, concessione SABAP-BO. Foto: Comitato Mura, Padova.

15. *Cristo giudice e Angeli* (particolare), Ferrara, Casa Minerbi-Del Sale, loggia, concessione SABAP-BO. Foto: Comitato Mura, Padova.



16. *Madonna del pilastro*, Padova, basilica del Santo. Foto: Giuliano Ghiraldini, Padova.



tutte le figurazioni Minerbi così come a Padova il panneggio delle vesti, non troppo profondo, che si diparte sempre da un punto centrale, quasi a ventaglio. Abbiamo allora pochi ma importanti frammenti pittorici del Castello Carrarese di Padova che possono costituire in embrione la personalità di un interessante pittore che sembra potersi identificare con il «Maestro di Casa Minerbi».

Ma c'è ora l'ultimo passo da compiere: di recente una giovane studiosa, Zuleika Murat, ha paragonato,⁷ con un dettagliato e preciso esame stilistico, la *Madonna* del castello padovano alla *Madonna del pilastro* (fig. 16) del Santo di Padova, proponendone la stessa paternità: l'ipotesi è assolutamente da accettare e ci consente quindi di chiudere, per così dire, il cerchio delle ricerche. Se la *Madonna del pilastro* è veramente di Stefano da Ferrara, allora il pittore che lavora al castello e il cui linguaggio sembra ritrovarsi a Ferrara in Casa Minerbi potrebbe essere proprio Stefano da Ferrara, confermando così l'attribuzione proposta da Boskovits nel 1994.

Note

¹ C.L. Ragghianti, *Gli affreschi di Casa Minerbi a Ferrara*, Associazione fra le Casse di Risparmio italiane, s.l. [1970]. Il critico data i cicli di affreschi attorno al 1370-1380. Ragghianti si era già occupato dei dipinti in precedenza, con parole entusiaste: «A mio giudizio l'opera capitale, senza paragone la più importante e di maggior rilievo estetico, che esista a Ferrara [...] è la grande decorazione del salone di Casa Minerbi [...]», vedi C.L. Ragghianti, *Arte a Ferrara*, in «Critica d'Arte», n. s., 76, 1965, p. 58.

² F. Flores d'Arcais, *Un ciclo di affreschi con "Virtù" e "Vizi" nel complesso canonico di Verona*, in «Arte Veneta», 56, 2000/1, pp. 7-15.

³ Ancora Ragghianti, *Gli affreschi di Casa Minerbi a Ferrara* cit., pp. 12-14. F. Flores d'Arcais, *Note sulla decorazione a fresco del Palazzo della Ragione di Padova*, in A.M. Spiazzi, a cura di, *Il Palazzo della Ragione di Padova Indagini preliminari per il restauro*, Canova, Treviso 1998, pp. 11-22. Il Palazzo della Ragione di Padova, sorto a due piani, con normale copertura a spioventi, venne sopraelevato e coperto della superba volta lignea ai primi anni del Trecento, da Fra' Giovanni degli Eremitani, e successivamente, attorno al 1308-1309, Giotto vi dipinse appunto la volta con un soggetto astrologico. Nel 1420 un furioso incendio rovinò il palazzo e distrusse la decorazione pittorica, che venne successivamente rifatta, affidandola a due pittori: un non meglio identificato 'Ferrarese' e il padovano Mi-

retto, sempre secondo le fonti locali. È dunque assai probabile che i due pittori abbiano ripreso in parte le iconografie giottesche.

⁴ M. Boskovits, *Per Stefano da Ferrara, pittore trecentesco*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Electa-Reunion des Musees Nationaux, Milano-Parigi 1994, pp. 56-67.

L'attribuzione a uno Stefano da Ferrara risale al Vasari, che però confonde il pittore trecentesco con uno Stefano da Ferrara attivo a Padova nel Palazzo della Ragione dopo l'incendio che distrusse gli affreschi giotteschi nel 1420. Accetta le proposte attributive di Boskovits anche L. Parmeggiani, *La Madonna del pilastro al Santo di Padova, una Madonna cremonese e gli affreschi di Casa Minerbi a Ferrara: un'ipotesi di attribuzione a Stefano da Ferrara*, in «Bollettino della Ferrariae Domus», 18, 31 maggio 2001, pp. 75-78.

⁵ P. Dal Zotto, *Luigi il Grande, Re d'Ungheria, nel Castello Carrarese*, in «Padova», 138, aprile 2009, pp. 21-24.

⁶ F. Flores d'Arcais, *Un nuovo pittore per Francesco il Vecchio da Carrara. Qualche nota sugli affreschi della stanza di Luigi il Grande di Ungheria nel castello di Padova*, in «Arte Veneta», 72, 2015, pp. 166-172.

⁷ Z. Murat, «*Speciosissima et devota figura Virginis*». Cappelle domestiche dei Da Carrara, in G. Baldissin Molli, C. Guarnieri, Z. Murat, a cura di, *Pregare in casa*, Viella, Roma 2018, pp. 111-124.

Summary

The fourteenth-century frescoes of Casa Minerbi-Del Sale in Ferrara, which Ragghianti had referred to an anonymous Master of Casa Minerbi, are carefully described and examined, underlining his close relationship with the Paduan pictorial culture of the middle and late fourteenth century. In particular, the recovery of some parts of the fresco in the Carraresi Castle in Padua – built between 1374 and 1378 – made it possible to bring two female heads from the room of King Louis the Great of Hungary to the figures of Virtue in one of the halls of the Ferrara's palace; in addition to the heads, also an image of the Madonna and Child

frescoed in the Paduan castle seems to find very close contact with the Ferrara figures. Since this Paduan work has been reasonably attributed to Stefano da Ferrara, a painter active in Padua in the second half of the fourteenth century, it is believed that the Ferrarese pictorial cycles can be attributed precisely to Stefano da Ferrara, as Boskovits had hypothesized in 1994, but specifying the dating around the 1380.

Three little-known portraits of Beatrice d'Este and the probable commission of Isabella of one of them

Chrysa Damianaki

Unlike Isabella d'Este, who loved art and culture, her sister Beatrice d'Este (1475-1497), the wife of Ludovico Sforza, Duke of Milan, developed a passion for fashion and sumptuous clothes. Beatrice's sophisticated taste for glamour, and her obsession with creating new ornaments, that often adorned the outfits she invented, received praise from the Como jurist, Francesco Muralto, in his *Annalia* (1492-1519) where the Duchess is described as the «novarum vestium inventrix»,¹ while Paolo Giovio referred to her in the *Istoria del suo tempo* as «Donna di superbia et grandissima pompa».² Recent studies based on letters written by Beatrice have shed light on the novelties she introduced into the Milanese court, all of which were important in the history of fashion towards the end of the 15th century.³ From the first year of her Milanese sojourn (1491), Beatrice's sense for innovative dress fashion stood out thanks to her flair, enthusiasm, and opulence, and also to the fact that she grew up in a very cultured family in the city state of Ferrara. She greatly developed this skill when she became Duchess of Bari (1491) and successively of Milan (1494-1497).

Like her sister Isabella, Beatrice was a prolific letter-writer, and maintained a lifelong correspondence with her relatives at Ferrara.⁴ In the letters she wrote to her sister, to her mother Eleonora of Aragon, and to her mother's secretary and wardrobe keeper Girolamo Giglioli in between 1491 and 1493,⁵ she talked largely about fashion, clothes and jewellery while there is no reference, as far as I can tell, to cultural matters, such as art patronage, save her interest in music. The most important letters written by Beatrice are those addressed to her father Ercole I d'Este, and to her mother as well as those to her father after her mother's death in October 1493.⁶ These letters demonstrate Beatrice's affection and devotion to her Ferrarese relatives, but they also speak of her desire to seek her mother's advice on matrimonial duties and political role. Particularly revealing and of relevance to this essay are the letters exchanged between Beatrice and Isabella. Beatrice shared her passion for costly garments first with her mother,⁷ and later with her sister sending her fabrics and sketches of her fashion inventions. What is more important however is the great fondness the two sisters had for each other revealed in their letters.⁸ Keeping in mind this brief information about Beatrice's personality and personal life, we can now turn to three little known portraits of her which are the subjects of this essay. These are a miniature portrait in the British Library, London and two very similar painted portraits, one in the Uffizi Galleries, Florence,⁹ and another in the Christ Church Picture Gallery, Oxford.

The miniature portrait features in a manuscript in the British Library, London (Ms. Additional 21413, mm 610×550, 1 f.), and is a rather neglected portrait of the Duchess despite recent advances in studies on late 15th-century Milanese portraiture and miniature painting. Yet, it belongs to the conventional type of portraits depicting women in left profile view, prevalent in the Milanese court of Ludovico il Moro, as exemplified by the court artist Ambrogio De Predis's female portraits. Beatrice is shown in left profile view facing her husband Ludovico who is portrayed in right profile view (figg. 1, 2). The manuscript is dated 28 January, 1494, and is written on a parchment



1. Giovan Pietro Birago (attributed), Illuminated manuscript, British Library, Ms. Additional 21413, detail: portrait of *Ludovico Sforza*. Photo reproduced with the kind permission of the British Library.

2. Giovan Pietro Birago (attributed), Illuminated manuscript, British Library, Ms. Additional 21413, detail: portrait of *Beatrice d'Este*. Photo reproduced with the kind permission of the British Library.

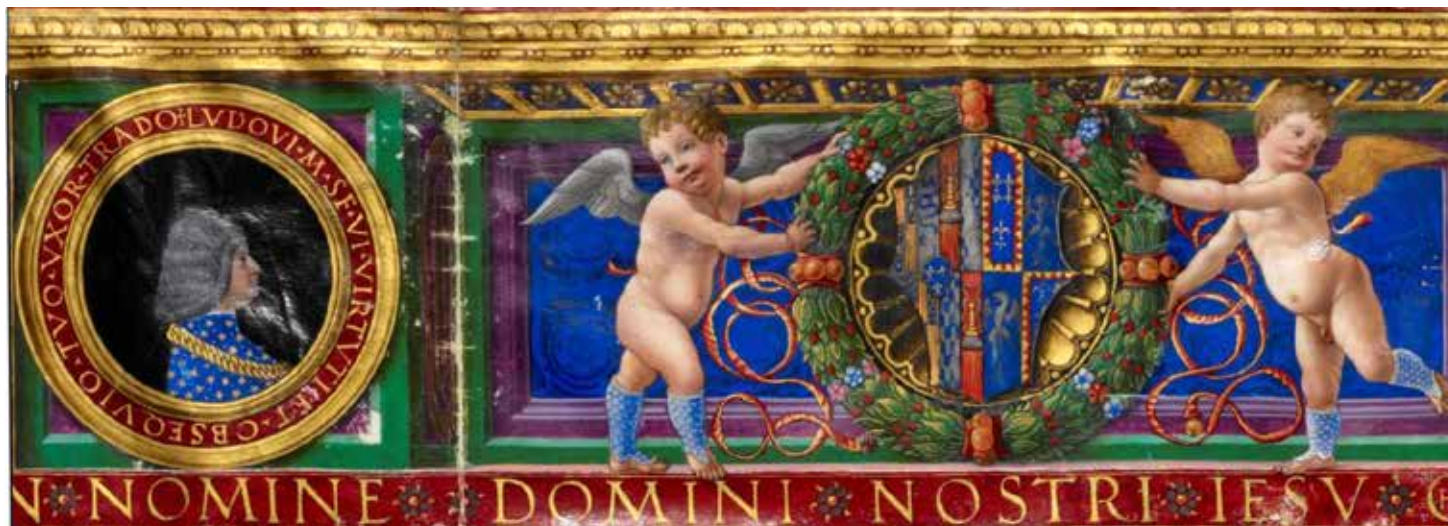
3. Giovan Pietro Birago (attributed), Illuminated manuscript, British Library, Ms. Additional 21413: detail. Photo reproduced with the kind permission of the British Library.

scroll by Stefano Gusperto of Cremona, Ludovico's chancellor and ducal notary.¹⁰ It is a contract of donation of lands in the territories of Novara, Pavia, and Milan made by Ludovico Sforza in favour of his wife, Beatrice.

Being written in Latin in beautiful humanistic script, this manuscript is richly decorated with motifs *all'antica*, and has partial borders in colours and gold. It is also enriched with the spouses' mottoes and emblems impaled and supported by two cupidi (fig. 3). The portraits and the fine decorative elements are all credited to Giovan Pietro Birago and his workshop by virtue of their stylistic affinities with Birago's illuminations in the celebrated *Sforziade* manuscripts (c. 1493)¹¹ (fig. 4). Birago's accomplished work in the British Library manuscript is stylistically very close to his superbly illuminated page of the *Sforziade*.¹² Both, the *Sforziade* and the British Library Ms. are masterpieces of his art produced at the court of Ludovico il Moro in Milan where the artist is documented until 1513.

The beautiful small portrait of the young Beatrice (fig. 2),¹³ at that period Duchess of Bari, is shown enclosed in a medallion that bears an inscription commemorating her matrimonial bond with Ludovico. It reads: «POSSUM *AD* GRATIAS *NIL* *AMPLIUS* *FIDE* *ET* *OBSEQUIO* *TIBI* *VIR» (with an abbreviation above «GRATIA» for «GRATIAS»)).¹⁴ Her features are idealised as in her celebrated portrait bust carved by Gian Cristoforo Romano (Paris, Museum of Louvre, inv. ML 10) (fig. 7). In this sense, the miniature portrait is different from Beatrice's realistic portrait in the Uffizi Galleries (fig. 9), and also from her medal portrait of 1497 in the Kress Collection (Washington, National Gallery of Art, inv. 1957.14.1250.b, copper, mm 27)¹⁵ (fig. 5). In the latter portraits her chubby and unattractive features are clearly shown. Ludovico's portrait is less accomplished than his wife's, and it was probably inspired by Cristoforo Foppa's medal of Ludovico il Moro cast in about 1488 (Florence, Bargello National Museum, inv. 6163 Med).¹⁶ The Sforza portraits are accompanied by their subjects' heraldic devices depicted on the partial borders: Beatrice's portrait goes along with her husband's coat of arms, his favourite *scopetta* (small brush) and the *buratto* (needle lace), symbol of the Visconti-Sforza dynasties (fig. 1), while Ludovico's portrait on the opposite side is associated with Beatrice's personal heraldic device, the caduceus, symbol of Hermes with two snakes winding around it.¹⁷

Aesthetically speaking, Birago's profile portrait of Beatrice can be closely associated with the artistic taste for female portraiture in the court of Ludovico Sforza, as expressed by the court painter Giovanni Ambrogio De Predis. The lavishly decorated portraits in left profile view of Ludovico's sister Bianca Maria Sforza in Washington (National Gallery of Art, inv. 1942.9.53) and in Vienna (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie) (fig. 6), painted by





4. Giovan Pietro Birago (attributed), *La Sforziade*: a page from the Ms. in the Biblioteka Narodowa. Warsaw, National Gallery of Poland. Photo: Wikimedia Commons.



5. Anonymous 15th-century medallist, Medal of *Beatrice d'Este*, Washington, National Gallery of Art, Kress Collection, copper, diameter mm 27. Photo reproduced with the kind permission of the National Gallery of Art, Washington D.C.

De Predis between 1493-1495, are certainly the best examples of the kind. Like De Predis' images, Birago's Beatrice d'Este is a very ornate portrait, accurately represented in great detail, a work indeed of exquisite craftsmanship. The young Duchess is shown dressed in very elegant garments and wearing precious jewellery for which she had a real passion (as mentioned in this essay), and she exhibits an elaborate fashion hairstyle, the *coazzone*, and a headdress known as *trenzando*. This was of Spanish origins commonly worn in the Milanese court that recurs in almost all of Beatrice's painted and sculpted portraits. Of particular interest is the sumptuous mantle, a blue *sbernia* covering her left shoulder,¹⁸ also seen in the Beatrice marble bust in the Louvre (fig. 7). In the miniature, the *sbernia* is adorned with gold interlace ornamental motifs,¹⁹ as is the caul worn by the sitter. Significantly, the latter is enriched with pearls set in the centre of the rhombic areas of the net, a design closely corresponding to the patterns of the caul worn by Beatrice's mother, Eleonora of Aragon, in her nuptial portrait bust carved by Francesco Laurana in 1473 (Vienna, Kunsthistorisches Museum).²⁰



6. Ambrogio De Predis, *Bianca Maria Sforza*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Photo reproduced with the kind permission of the Kunsthistorisches Museum.



7. Gian Cristoforo Romano, *Beatrice d'Este*, marble, inv. ML10, Parigi, Louvre © 2021. RMN-Grand Palais, dist. Foto SCALA, Firenze, foto: Stéphane Maréchal.

The *Portraits of Beatrice d'Este* in the Uffizi Galleries, Florence (inv. 1890 n. 8383, oil on wood, cm 46,5×45, formerly in the Galleria Palatina di Palazzo Pitti, inv. Pal. 371, 1912) (fig. 8), and in the Christ Church Picture Gallery, Oxford (oil on wood, cm 51×34,5, inv. no. JBS 156) (fig. 9), have bewildered art historians since the beginning of the last century. Herbert Cook (1904) was the first to maintain that the Oxford version was nothing but «a poor copy» of the original portrait in the Uffizi.²¹ In his entry of the museum's collection (1967), James Byam Shaw rejected this assertion arguing instead that the Oxford painting is an original work by Bernardo Zenale painted in between 1490 and 1497.²² In addition, Byam Shaw records that in the inventory of the collection of the British General John Guise, to which the Oxford painting belonged, the portrait was described as a depiction of saint Catherine of Alexandria bearing the spiked wheel and the martyr's palm, and was attributed to Vittore Carpaccio. These fake attributes, which were certainly subsequent additions, were removed in 1965 during the work's cleaning and restoration.²³

I would think that more careful stylistic and iconographic analyses may shed fresh light on the dating of the works' execution. The two portraits are evidently very similar. Beatrice is shown in left profile view wearing a green bodice with red, white and gold decoration, and precious jewellery – the necklace with large pearls and the large *balasso* (which adorn her neck), and the beautiful *smiraldo* (emerald) and pear-shaped pearl which embellish her hair – all of which were sent by her fiancé as betrothal gifts in August 1490.²⁴ The sitter's flesh tones in the Uffizi portrait are the same as those in the Oxford picture. However, there are stylistic and iconographic differences which may well demonstrate that they are products of different periods, if not of different schools of painting. On the one hand, the Uffizi portrait is undoubtedly a lifelike stylized portrait of Beatrice in which her physiognomy is realistically shown. As such, it is a rather unflattering, yet fully recognizable image of her by comparison, for instance, with her profile portrait in the *Pala Sforzesca* (Milan, Pinacoteca di Brera, 1494-1495). The author of the Uffizi portrait is still unknown and there is no documentation regarding its commission. Nevertheless, the style of the work, that is so different from that of the Sforza court portraitist Ambrogio De Predis', is revealing. The accurate delineation of the sitter's facial features, combined with the attenuated modelling of the facial planes in warm tones, indicates that the Uffizi portrait can be assigned to a Ferrarese painter influenced by Lombard art, rather than a late Quattrocento Milanese painter.²⁵ In point of fact, the work's coloristic effect is entirely different from the pearly tones in Vincenzo Foppa's male portraits and, to some extent, Bergognone's paintings. Excluding, therefore the main portraitists of Ludovico's court, this portrait of the early 1490s with its comparatively anachronistic style may be assigned to a Ferrarese painter close to Ercole de' Roberti's manner, who had also assimilated iconographic elements of Flemish painting, as the wooden beam painted along the portrait's base may indicate. The visit of Beatrice and Ludovico to Ferrara on May 18, 1493 might have been the occasion for this commission.

On the other hand, the Oxford portrait seems to be a rather idealised image of the Duchess. This can firstly be substantiated by the surprisingly greater emphasis given by the painter to decorative elements. This may, in my view, indicate lack of direct study of the sitter on the painter's part. In particular, the Oxford portrait exhibits a number of jewels decorating not just the model's hair and neck (as in the Uffizi portrait), but also her garments, such as her left sleeve, which are rendered with more elaborate ornamental motifs. Also, in the Uffizi portrait a lock of the model's hair falls over her left cheek, which is a typical detail of the elaborate *coiffure* often exhibited by female sitters in late Quattrocento northern portraits. Strikingly, this element is missing in the Oxford portrait probably because of later changes in female hair-style fashion. Furthermore, the more refined and delicate manner in which the Oxford



portrait is rendered demonstrates the hand of a different master, his intention to idealise his figure. This is mostly visible in the treatment of the model's facial planes and features which are said to be better preserved than these areas in the Uffizi picture.²⁶ In detail, the author of the Oxford portrait has achieved more volume in the modelling of the facial planes, in contrast to the flatter planes of the Uffizi picture, which lead to a considerable rigidity of the patterns and make the figure look stiff and inexpressive. By contrast, in the Oxford portrait Beatrice's features are less graphically expressed hence more agreeable, being heightened by warm coloristic accents, which fully reveal a more advanced handling of colour and of light and shadow effects. The use of warm colours and subtle light and shadow variations undoubtedly impart vivacity to Beatrice, thus revealing the author's intention to make her image look more alive and younger. Thanks to these devices, Beatrice's face is shown gracefully slender, animated by a vivid coloration as opposed to the dull and dark colours of the Uffizi portrait.

In the light of these stylistic observations, as well as the iconographic particulars noted before, I would maintain that the Oxford portrait, although it does not seem to rely on direct observation of the model, it is stylistically more advanced than the Uffizi portrait. It could therefore be considered a replica of the Uffizi original painted by an exponent of the Emilian or Ferrarese School of the first years of the 16th century, such as the court painter and portraitist of Este, Giovan Francesco Maineri, by comparison with two refined works of his mature style: the fragmentary portrait of the count *Alessandro Faruffino* (Pinacoteca Nazionale of Bologna: from a lost altarpiece in the church of Santa Maria degli Angeli in Ferrara, c. 1509), and the signed painting of *Madonna and Child* (Pinacoteca dell'Accademia Albertina of Turin, c. 1490) (figg. 10, 11).²⁷

8. Emilian or Ferrarese painter, *Beatrice d'Este*, Florence, The Uffizi Galleries. Photo reproduced with the kind permission of the Uffizi Galleries.

9. Giovan Francesco Maineri (?), *Beatrice d'Este*. Oxford, Christ Church Picture Gallery, courtesy of Christ Church Picture Gallery.

10. Giovan Francesco Maineri (attributed), *Alessandro Faruffino*, fragment, Bologna, Pinacoteca Nazionale. Photo reproduced with the kind permission of the Pinacoteca Nazionale of Bologna.



11. Giovan Francesco Maineri (attributed), *Madonna and Child*, Turin, Pinacoteca dell'Accademia Albertina. Photo reproduced with the kind permission of the Galleria dell'Accademia Albertina.

12. Gian Cristoforo Romano, the *Muse Clio*, detail (Door of the *Studiolo* in Corte Vecchia) medal in marble. Photo: Wikimedia Commons.



At this point, I would like to advance the hypothesis that the Oxford portrait could have been commissioned by Isabella Gonzaga in commemoration of her beloved sister, who died prematurely in 1497. It is widely known that Isabella was acutely concerned with her public image but some particulars of her artistic patronage, mainly deriving from the scrutiny of her letters, reveal that she also cared for the private image of her Este relatives. This aspect of her prolific artistic patronage has not been sufficiently highlighted in modern scholarship. The exquisite marble bas-relief depicting Eleonora of Aragon in left profile view (once in the Palazzo Cavriani in Mantua, now in a Mantuan private collection), dating from about 1498 and probably executed by Ganti during his Mantuan sojourn (1497-1505),²⁸ was commissioned by Isabella from her court sculptor, Ganti,²⁹ to commemorate her muchloved mother who had died in 1493.³⁰ It is also notable that in May 1494, when Isabella was already established in Mantua, she was driven by a strong desire to keep the memories of her loved ones alive, by commissioning portraits of her father

Ercole and brother Alfonso from the Este court painter Ercole de' Roberti.³¹ The portrait of her father, which was left unfinished by de' Roberti (since he died in 1496), was completed by another artist in 1512 under Isabella's instructions.³² As Isabella's rapport and previous correspondence with her father may suggest, this commission was motivated by her feelings of respect, affection, and admiration for her father, Ercole, who had died in 1505. In her own vision of art and life, Isabella would challenge death through her emblem, art, thanks to which her beloved relatives would not fade into oblivion. The concept of death overcome by art may also, to my mind, lie behind the allegorical image of the *Muse Clio* depicted in a marble medallion carved by Ganti in between 1500 and 1505³³ to decorate, along with other medallions, a doorway in Isabella's *Studiolo* (Corte Vecchia) (fig. 12).³⁴ Clio, the muse of history and daughter of Mnemosyne (whose Greek name literally means 'memory') is shown beating Death by means of stepping on a skull (visible under her left foot), while seeking to pass on the history of the glory of the Este and the Gonzaga courts to posterity – this being alluded by the books carried on her head.

The idea that the Oxford portrait might have been commissioned by Isabella Gonzaga to celebrate the memory of Beatrice, may well enhance the strong attachment the Marchioness of Mantua retained to members of her family, and her desire to preserve the memory of dead Estensi through portraiture, as her parents used to do. In point of fact, making celebratory painted images in perennial memory was part of the great artistic culture promoted in Ferrara by Ercole I d'Este and Eleonora of Aragon. Ercole's (or his son Alfonso's) commission of the posthumous portrait of Anna Sforza, first wife of Alfonso d'Este, on November 30, 1497 (one month after her death) is such an example.³⁵ The portrait was possibly commissioned from the already mentioned Emilian painter and illuminator Maineri (c. 1470-1505), an outstanding follower of Ercole de' Roberti, and portraitist of the Este family.³⁶ Maineri is documented working in the courts of Ferrara and Mantua from 1489 to 1506 but he spent most of his career (from 1489 to 1498) in the service of the Este family.³⁷ He was the favourite artist of Eleonora of Aragon, who had a predilection for religious pictures: two records of payments registered in the Ferrarese archives, which were made to Maineri on September 16, 1492, and on August 16, 1493, are related to religious works painted for Eleonora.³⁸ In 1498 Maineri was summoned to Mantua by Isabella.³⁹ She commissioned from him her portrait to be sent to her cousin, Isabella of Aragon Duchess of Milan, who had requested it, and to whom it eventually arrived in 1499 (now lost). Maineri seems to have produced a realistic hence unflattering image of the Marchioness, as is deduced from letters exchanged between Isabella and Ludovico il Moro. In the letter Isabella sent along with her portrait to Ludovico on May 13, 1499,⁴⁰ she complained that Maineri had depicted her plumper than she was;⁴¹ to which Ludovico replied in a slightly ironic vein that she looked indeed plump but her portrait was lifelike, and that she might have been overweight since the last time he saw her.⁴² Nevertheless, Maineri continued to work for the Gonzaga, as he is documented in Mantua in 1504 and again in 1506,⁴³ and in that period he may have executed the Oxford portrait of Beatrice to Isabella's commission. The highly ornamental character of the portrait, that would directly recall Beatrice's love of jewellery, and the sitter's facial expression, in which the dignity of Aragonese ancestry and the youthful sweetness are artfully mingled, would have satisfied Isabella, and would comply with her intention to preserve the loving memory of her sister.

Moreover, the probable provenance of the Oxford portrait from Venice (where, as earlier noted, it was transformed to a holy image of saint Catherine), might point to the work's origin from Mantua given Daniel Nijs' commercial dealings with the Gonzaga collection of art works. It is known that the Dutch antiquarian and art collector Nijs was active in Venice, and that he

was the one who negotiated the sale of art works from the Gonzaga collection to King Charles I in 1627.⁴⁴ However, some works remained in Mantua and they may have passed into Nijs' collection kept in Venice, the city in which General John Guise acquired the Oxford portrait, as well as numerous other artworks, mostly drawings.⁴⁵

A possible alternative, albeit less satisfactory from the stylistic point of view, would be to think of the Oxford portrait as a copy produced in the workshop of the Ferrarese Lorenzo Costa. However, if this were the case, it would imply the portrait was painted at a slightly later time. Lorenzo Costa reached Mantua in 1507 at Isabella's invitation, and stayed there until the end of his life.⁴⁶ Among the paintings executed for Isabella are two portraits of the Marchioness and one of her daughter Eleonora (1508).⁴⁷ Whoever painted the portrait of *Beatrice d'Este* in Oxford, there is no doubt that the work is fully within the refined pictorial style of early 16th century Mantuan painting. The eclectic, agreeable, and pleasant style of artists at the service of Isabella certainly reflects the refined artistic culture of the Mantuan court and the sophisticated taste and predilections of its 'Tenth Muse', as Isabella was nicknamed.

Note

¹ See *Francisci Muralti a Petro Aloisio Doninio, Nunc primum edita et exposita*, Mediolani, Cura et Impensis Aloisii Daelli Novocomensis, 1861, p. 54. For the Italian translation, cfr. F. Muralto, *Annali*, C. Cantoni, a cura di, introduzione e note di G. Bessi, Epitesto, Milan 2001, cap. X, p. 41.

² P. Giovio, *Delle istorie del suo tempo*, tradotte da L. Domenichi, Al Segno della Concordia, Venetia 1608, p. 11.

³ P. Venturelli, "Novarum vestium inventrix". *Beatrice d'Este e l'apparire tra invenzioni e propaganda*, in L. Giordano, a cura di, *Beatrice d'Este 1475-1497*, Edizioni ETS, Pisa 2008, pp. 147-160; see also Id., *I "camerini" di Beatrice d'Este nel castello di Vigevano: un vecchio documento e nuove considerazioni*, in S. Ferrari, a cura di, *I luoghi di Leonardo: Milano, Vigevano e la Francia*, atti del convegno internazionale di studi (Vigevano, 2 ottobre 2014), special issue of «Valori Tattili», 8, 2016, pp. 107-117.

⁴ A. Ferrari, *Le lettere di Beatrice d'Este. I. Dal privato al ruolo pubblico*, in Giordano, *Beatrice d'Este 1475-1497* cit., pp. 33-47.

⁵ Cfr. *ibi*, pp. 33-47, part. pp. 42-43.

⁶ They are kept in the Archivio Segreto Estense (part of the Archivio di Stato di Modena), and in the Archivio di Stato di Modena. Cfr. *ibi*, p. 33.

⁷ *Ibi*, pp. 35-36 (letter of Beatrice to her mother of April 10, 1493).

⁸ ASMn. Gonzaga Archive. Copy of Isabella's letters, 2904. See Ferrari, *Le lettere di Beatrice d'Este* cit., p. 37. ASMn. Gonzaga Archive 1610.

⁹ When at the Palazzo Pitti, the portrait was published by Malaguzzi Valeri who identified it as a portrait of Beatrice d'Este attributable to Lorenzo Costa. See F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro, la vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quat-*

trocento, Hoepli, Milan 1913. When it was later transferred to the Uffizi Gallery, it was wrongly registered as a portrait of Barbara Pallavicino by Alessandro Araldi.

¹⁰ British Museum, Dept. of Manuscripts, *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years 1854-1860*, London 1875, p. 378. See also J. J.G. Alexander, a cura di, *The painted page. Italian Renaissance book illumination 1450-1550*, The Pierpont Morgan Library, London-New York 1994. For a digital view of the ms., see <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_21413> (consulted in March 2019).

¹¹ Cfr. P. Mulas, *Auctore Mauro filio. Il programma iconografico dei frontespizi miniati dei Commentarii di Giovanni Simonetta*, in «Bulletin du Bibliophile» 1, 1996, pp. 9-34; E. McGrath, *Ludovico il Moro and his Moors*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 65, 2002, pp. 67-94.

¹² A copy of the *Sforziade* written in the vernacular was possessed by Isabella Gonzaga as shown in the inventory of her books compiled after her death in 1539: cfr. S.P. Mazza, *Isabella d'Este Gonzaga 1474-1539*, in S. Plastina, a cura di, *Galleria dell'Accademia Cosentina*, II parte, Iliesi CNR, Roma 2016, pp. 69-84, on p. 80.

¹³ I am indebted to Mr. Jeff Kattenhorn of the Reference Service of the British Library for the photos of the ms. published here. I would also like to thank him for his help during my research in the British Library.

¹⁴ This can roughly be translated as follows: «In order to thank you, nothing is greater than fidelity and obedience paid to you, my husband». The inscription relevant to Ludovico's portrait reads: «TRADO* LUDOVIC* M* SF* VI* VIRTUTI* ET* OBSEQUIO* TUO* UXOR* (expanding the abbreviations): TRADO

LUDOVICUM] M[ARIAM] SF[ORTIAM]
VI VIRTUTI ET OBSEQUIO TUO UXOR» (In
loose translation: «I offer to you, my wife, my
power, virtue, and respect»).

¹⁵ Cfr. G.F. Hill, J.G. Pollard, *Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art*, (revised and enlarged edition), London 1967, no. 654; J.G. Pollard, E. Luciano, M. Pollard, *Renaissance Medals. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*. 2 voll., Washington 2007, vol. II, no. 795.

¹⁶ See E. Panero, *Contraffazioni di monete di Galba e della dinastia flavia*, in E. Pagella, F.P. Di Teodoro, P. Salvi, a cura di, *Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro*, catalogo della mostra (Torino, 15 aprile-14 luglio 2019), Silvana Editoriale, Torino 2019, p. 359.

¹⁷ See E.S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, Yale University Press, New Haven-London 1995, p. 228.

¹⁸ The *sbernia* or *albernia* was much in vogue in the Milanese court at the time: <<https://www.saladelcembalo.org/musicabito/italia1490.html>> (consulted in 2017). For further information, see R. Levi Pisetzkzy, *Storia del costume in Italia*, 5 voll., Istituto Editoriale Italiano 1969-1975, Milan 1964, vol. II, p. 431.

¹⁹ Malaguzzi Valeri (*La corte di Lodovico il Moro, la vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento* cit., p. 412) states that on the occasion of Bianca Maria Sforza's marriage to Massimiliano, Beatrice wrote to her sister Isabella Gonzaga, that she wore a «camora de veluto morello cum la balzana del passo cum li vincij d'oro masizo, smaltato la misura de bianco et li vincij de verde [...] et cossi a li maneghini d'essi passi cum li vincij [...]» (letter of December 23, 1493).

²⁰ See C. Damianaki, *The female portrait busts of Francesco Laurana*, Manziana, Rome 2000, p. 69.

²¹ Cfr. H. Cook, *Some notes on the early Milanese painters Butinone and Zenale*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 5, no. 14, 1904, pp. 199-206, on p. 200.

²² J. Byam Shaw, *Paintings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, Phaidon Press Ltd, London 1967, pp. 92-93, on p. 93.

²³ *Ibi*, p. 92.

²⁴ Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro, la vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento* cit., p. 37.

²⁵ A. Venturi attributed it to Bernardino Zenale (A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano: note e raffronti con CXCVI incisioni fototipografiche e XXXVIII fotocalcografie*, Hoepli, Milan 1900, p. 256) while C. Ricci assigned it to Alessandro Araldi and identified it as a portrait of Barbara Pallavicino (C. Ricci, *Alessandro and Josafat Araldi*, in «Rassegna d'Arte», 3, 1903, pp. 133-137). The painting is still identified as such in the Uffizi Archives. The work was restored in 1959. I express my gratitude to Dr Daniela Parenti, curator of Medieval and Early Renaissance Painting and of Russian Icons in the Uffizi Galleries,

Florence for the archival and technical information she kindly gave me.

²⁶ See Byam Shaw, *Paintings by Old Masters at Christ Church, Oxford* cit., p. 93.

²⁷ Cfr. S. Zamboni, *Pittori di Ercole I d'Este. Giovan Francesco Maineri, Lazzaro Grimaldi, Domenico Panetti, Michelle Coltellini*, Silvana Editoriale, Milan 1975, pp. 42-43. On the Turin painting, see A. Griseri, *Una revisione nella Galleria dell'Accademia Albertina in Torino*, in «Bollettino d'Arte», 1, 1958, pp. 69-88, on p. 70 in which the author points out to the impact of Lombard painters on Maineri particularly seen in the background landscape of the *Madonna and Child*. I would like to thank Dr Elena Rossoni, Director of the Pinacoteca Nazionale of Bologna (Polo Museale Emilia Romagna) and Dr Enrico Zanellati of the Pinacoteca dell'Accademia of Turin for their kind offer of photos of Maineri's works and also for their permission to publish them.

²⁸ See A. Luzio, *Isabella d'Este e Giulio II (1503-1506)*, in «Rivista d'Italia», 12, 1909, pp. 837-875, on pp. 874-875. Also, Filippo Trevisani's entry in F. Trevisani, D. Gasparotto, a cura di, *Bonacolsi l'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 13 settembre 2008 – 6 gennaio 2009), Mondadori Electa, Milan 2008, pp. 228-229.

²⁹ *Ibi*, p. 228. See also C. Damianaki, *I busti femminili di Francesco Laurana fra realtà e finzione*, Caselle di Sommacampagna, Verona 2008, p. 153, fig. 112.

³⁰ When Eleonora died, Isabella wrote to the preacher Mariano da Genazzano on November 10, 1493: «[...] ce sforzaremo, per quanto valeranno le forze nostre, imitar le sue laudate vestigie [...] acìò ch'el scriver suo non sia stato vano, dove la dice che espressivamente rappresentamo la imagine de Madama, che cussi N. S. Dio ce ne facesse degna»: cfr. A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, S. Albonico, a cura di, Edizioni S. Bonnard, Milan 2005, pp. 40-41.

³¹ This can be inferred from the letters of Bernardo Prosperi and Alfonso d'Este to Isabella dated May 28, 1494, and January 4, 1497 respectively. In his latter, Alfonso informed his sister that the portrait of Ercole was not completed due to the death of the painter: see A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628. Documenti degli Archivi di Mantova e Londra*, anastatic reprint of the Cogliati edition of 1913, Rome 1974, pp. 186-187. Also, M. Toffanello, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Edisai, Ferrara 2010, p. 277, and V. Farinella, *Alfonso I d'Este, le immagini e il potere: da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, con la *Cronistoria biografica di Alfonso I d'Este* di Marialucia Menegatti e il *Pulcher visus* di Scipione Balbo, a cura di Giorgio Bacci, Officina Libraria, Milan 2014, p. 60, nota 144.

³² From a letter relating to this portrait, written by Isabella on April 28, 1512 (cfr. A.

Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628* cit., p. 187), we infer that it was Dossi who modified the portrait of Ercole. A document of 1524 shows that Dossi was paid to complete a *Portrait of Ercole d'Este*. Mauro Lucco rightly suggests, however, that the portrait currently on show in the Galleria Estense of Modena is of fairly mediocre quality and cannot, therefore be the one modified by Dossi. It is rather a 16th-century copy of the one completed by Dossi: see M. Lucco's entry in P. Umfrey, M. Lucco, a cura di, *Dosso Dossi. Court painter in Renaissance Ferrara*, catalogo della mostra (Ferrara-New York-Los Angeles, 1998-1999), The Metropolitan Museum of art, New York 1998, p. 229, fig. 45.

³³ Ganti arrived in Mantua at the end of 1497 and stayed there until 1505: cfr. M. Ceriana, Ganti, G. Cristoforo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Rome 1999, pp. 203-211, on p. 206. Also, P.L. de Castris, *Studi su Gian Cristoforo Romano*, Paparo Edizioni, Napoli 2010, p. 15.

³⁴ See S.J. Campbell, *The Cabinet of Eros. Renaissance mythological painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, Yale University Press, New Haven-London 2004, p. 140, fig. 73 (the Muse Clio); F. Ames-Lewis, *Isabella & Leonardo. The Artistic Relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci, 1500-1506*, Yale University Press, New Haven-London 2012, p. 70.

³⁵ A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, Corbo, Ferrara 1997, vol. II, (II parte, dal 1493 al 1516), p. 80.

³⁶ Cfr. Zamboni, *Pittori di Ercole I d'Este*. Giovan Francesco Maineri, Lazzaro Grimaldi, Domenico Panetti, Michelle Coltellini cit., pp. 59-60. Also, M.G. Vaccari et al., *Maestri emiliani del Quattro e Cinquecento: Maineri, Marmitta, Francesco and Giacomo Francia*, Istituto Alinari, Florence 1980.

³⁷ See Zamboni, *Pittori di Ercole I d'Este*. Giovan Francesco Maineri, Lazzaro Grimaldi, Domenico Panetti, Michelle Coltellini cit., p. 10.

³⁸ Cfr. *ibi*, p. 39. Also, D.A. Brown, *Maineri and Marmitta as devotional artists*, in «Prospettiva», nn. 53-56, 1988-1989 (1990), pp. 299-306.

³⁹ Isabella had asked the Ferrarese noblewoman Beatrice de' Contrari to convince Maineri to move to Mantua. This is testified by two letters sent by de' Contrari to Isabella on November 18, and 21, 1498 in which she assured her that she had done so: cfr. A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628* cit., pp. 196-197. Luzio reports that Maineri had also painted the portrait of a certain Eleonora prior to 1498. This woman, probably a Ferrarese one, seems to have been Isabella's rival: cfr. *ibi*, p. 197.

⁴⁰ «[...] La Ill. M.a Duchessa Isabella de novo me ha facto pregare che voglia mandare uno di miei retracti coloriti. Ritrovandomi questo anchor non mi sia molto simile, per essere uno poco più grasso che non sono io, lo ho consegnato al Negro mio M.ro de stalla,

cum ordine che prima ne parli a la Cel.me V. et quando la se contenti lo presenti a la p.ta M.a Duchessa da mia parte; quando non, faccia quando la gli comandarà. Mantuae, xiii martii 1499»: cfr. *ibi*, p. 198.

⁴¹ *Ibi*, p. 233. Luzio quotes L'Unico Aretino's sarcastic comment on Isabella: «Che Isabella ingrassasse sempre più con l'andar del tempo, lo apprendiamo da parecchie testimonianze curiose. L'Unico Aretino [Bernardo Accolti] le aveva appioppato il soprannome di 'ficatella giottina'».

⁴² *Ibi*, p. 198. Here are Ludovico's words: «Dal Negro ne è stato presentato la lettera [...] col ritratto suo la imagine del quale ne è piaciuta parendone assai simile a lei; è vero che è alquanto demonstrativa de più grassenza che non ha la S. V. excepto se non la è facta più grassa dopoi che noi la vidimo».

⁴³ See G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, in «Atti e memorie delle R.r. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi», III serie, III (1885), 2, p. 603 (doc. XXVII of 1504).

⁴⁴ According to Ms Jacqueline Thalmann, Curator of the Christ Church Picture Gallery, John Guise (1682-1765) purchased works of art from various antiquarians from about 1710 up to his death: cfr. J. Thalmann, *General Guise and his collection of Venetian drawings*, in C. Whistler et al., a cura di, *Drawing in Venice: Titian to Canaletto*, catalogo della mostra (Oxford, 2015-2016), Ashmolean Museum, Oxford 2015, pp. 51-50. On the dispersion of the Gonzaga Collection see also D. Ferrari, *L'inventario dei beni del 1540-1542*, in *Le collezioni Gonzaga*, Silvana Editoriale, Milano 2003; S. Lapenta, R. Morselli, *La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, in *ibi*.

⁴⁵ In her e-mail message of 12 June, 2019, Ms Thalmann wrote to me: «Personally I do think that the portrait comes from Venice, and it would make sense to have it there, but I have no solid proof for that, just indications. The only contemporary work Guise has in his collection is by Venetian artists and the fact that he has the Carlo Ridolfi albums etc. are all indications that he must have spent some time in Venice, with good connections and that he bought things there; there are just too many, somewhat unusual Venice-related purchases to be coincidental». She also wrote to me: «John Guise purchased paintings from the collection of Charles I. These paintings are identifiable from the King's 'cypher' at the back of each painting. The painting of Beatrice d'Este, does not bear this 'cypher', therefore it did not come from the King's collection». I would like to express my sincere thanks to Ms Jacqueline Thalmann, for the information she kindly gave me about the painting in question and about John Guise's collection.

⁴⁶ Cfr. Luzio, Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga* cit., pp. 199-200. Isabella had been trying to summon Costa since 1504. This may be inferred

from a letter she wrote to the eclectic writer Paride da Ceresara on the 10th of November 1504 in which she asked him to compose an 'inventione' that would celebrate a work by a Bolognese painter at her service. Luzio and

Renier rightly suggested that Isabella probably had in mind either Costa or Francia: cfr. *ibi*, p. 98.

⁴⁷ Cfr. E. Negro, N. Roio, *Lorenzo Costa, 1460-1535*, Artioli, Modena 2001, pp. 126, 160.

Summary

This article aims to draw attention to three little known portraits of Beatrice d'Este (1475-1497). These are a manuscript portrait (British Library, Ms. Additional 21413) assigned to Giovan Pietro Birago, and two painted portraits in the Uffizi Galleries, Florence, and in the Christ Church Picture Gallery, Oxford. These works have not yet received attention by modern scholars despite their considerable artistic value and historic importance. The author also forwards the hypothesis that the Oxford portrait may have been commissioned by Beatrice's sister Isabella d'Este. This is substantiated by Isabella's less known commissions of portraits of her Este relatives. This aspect of her artistic patronage, mainly deriving from the scrutiny of her letters, has not been highlighted in modern scholarship; it may reinforce her powerful image as a patron of arts, her pride in the Este ancestry and the Ferrarese visual culture.

Antonio Carneio e il Caravaggismo riformato

Cenni sulla 'fortuna' della pittura tenebrosa in Friuli

Stefano Aloisi

Che la rivoluzione di stile e naturalismo attuata da Caravaggio non abbia lasciato tangibile traccia a Venezia e in terra veneta è vicenda accertata e condivisa. Il dipinto raffigurante *San Francesco riceve le stigmate* (fig. 1) custodito, in comodato dalla chiesa di San Giacomo di Fagagna, nella Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine, è l'unico testo pittorico rilevabile nelle Venezie che si può riferire al sommo pittore.¹ L'opera, come noto, giunse in Friuli in seguito al testamento dell'abate Ruggero Tritonio a sua volta beneficiario in Roma dal lascito del banchiere genovese Ottavio Costa. In terra friulana la tela non riscosse, peraltro, specifica 'fortuna', se non nell'evidente citazione nella parte superiore di una pala d'altare (fig. 2) eseguita alla metà del secolo XVII dall'udinese Giuseppe Cosattini per il Duomo di Maniago.² Rimanendo in Friuli, altre presenze caravaggesche pervennero verosimilmente per diretta committenza, come nel caso di alcune tele della quadreria del Castello di Colloredo di Monte Albano, andate distrutte nel sisma del 1976, o comunque presenti nel maniero fino agli anni Settanta, tra queste *La partitura musicale* assegnata a Bartolomeo Manfredi e una *Buona ventura* probabile opera di artefice francese prossimo al Merisi.³ Dipinti che probabilmente sono identificabili nei «due quadri dipinti in telaro una zingaresca et una Musica» citati nel 1672 in un inventario delle opere di proprietà dei Colloredo Mels insediati nel Castello di Susans.⁴

I pochi pittori veneti, o attivi a Venezia, in qualche modo in contatto con la pittura di Caravaggio, su tutti Carlo Saraceni, Alessandro Turchi, Nicolas Régnier e Francesco Ruschi, hanno importato in laguna e nei territori della Serenissima solo deboli riflessi dei costrutti del caposcuola. Dunque, Venezia e i territori contermini, a differenza di molte altre realtà italiane, hanno recepito ben poco del grande sovvertimento figurativo attuato dal Merisi tra la fine del Cinquecento e i primi anni del secolo susseguente. I motivi per interpretare questa cesura nei confronti del Caravaggismo paiono diversi, dall'Interdetto di papa Paolo V (1605-1607) alla caparbia adesione da parte del tardomanierismo locale ai fasti del secolo precedente con conseguente preclusione alle novità 'foreste'. In realtà, come ben noto, il messaggio caravaggesco, in particolare per quel che concerne il forte accento chiaroscurale e le cruente raffigurazioni, sarà divulgato, con evidente difformità, in terra veneta alcuni decenni dopo.⁵ L'arrivo, seppur di fugace durata, di Luca Giordano, cognito del Ribera, a Venezia nel 1653 e successivamente nel 1667 segna l'inizio della diffusione in città e nei territori della Dominante di un nuovo linguaggio pittorico che dal Caravaggio trae la linfa iniziale per poi intraprendere una personale declinazione ricca di *pathos* narrativo, di accentuati effetti chiaroscurali, di enfasi e di una crudezza che a volte sfiora l'orrido. Naturalismo, luci radenti, modelli plebei, risentito chiaroscuro, cromie plumbee sono i mezzi espressivi usati da questa progenie d'artisti per manifestare un'arte magari scomoda, che non consola ma, piuttosto, inquieta il pubblico.

Da Caravaggio, pertanto, si dipana lentamente attraverso il Ribera e Luca Giordano, ma vi contribuiscono anche i modi di Rembrandt importati a Venezia da Monsù Bernardo e Willem Drost, un nuovo codice figurativo che qualifica questi artefici come 'tenebrosi' e a loro, ben presto, si affiancano al-

1. Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio (attr.), *San Francesco riceve le stigmate*, Udine, Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei. Su concessione Fototeca Civici Musei di Udine.



tri pittori 'foresti', tra i quali spiccano il genovese Langetti e il bavarese Carl Loth che in Venezia impianta una fiorente bottega frequentata soprattutto da artisti austriaci, tedeschi e dell'Europa centrale, che a loro volta importeranno tali stilemi in area danubiana svolgendoli e trasformandoli in un fiorente barocchetto. A Venezia sarà invece il tenebrismo del primo Piazzetta a fare da utile collegamento con i successivi, luminosi sviluppi della pittura lagunare.

La nuova pittura trova particolare favore anche tra gli artisti autoctoni, dall'atestino Antonio Zanchi, al veneziano Pietro Negri, al friulano Antonio Carneio. Le crude tematiche care a questi pittori, scevre da ogni patetismo, trovano peraltro adesione, in senso penitenziale, con le contingenze di un'epoca pervasa da guerre, carestie e varie calamità. I costrutti tenebrosi, che a fine secolo si andranno estinguendo a favore di una luminosità che anche



2. Giuseppe Cosattini, *Estasi di san Francesco e i santi Valentino, Rocco e Sebastiano*, 1665-1670 circa, particolare, Maniago, Duomo. Su concessione Diocesi di Concordia-Pordenone, Curia Vescovile, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali.

socialmente rifletterà tempi di minori avversità, troveranno nondimeno nella seconda metà del Seicento un certo successo anche nei territori periferici pertinenti alla Serenissima, similmente in Friuli, sia in ambito sacro che in quello profano con le abitazioni dei ceti più abbienti che si andranno ad arricchire di quadri effigianti le vicende di Erodiade, Giuditta e Oloferne, martiri e decollazioni, santi in penitenza e altre storie di varia crudezza, trovando in letteratura, segnatamente nel marinismo del friulano *Ciro di Pers*, motivi di riflessione sulla caducità delle cose di questo mondo. Finanche il Friuli, territorio di sicuro marginale, è dunque interessato da tali innovazioni, verosimilmente in maniera maggiore di quanto sino a ora supposto.⁶ Ovviamente è Antonio Carneio a farsi interprete e in un certo senso cassa di risonanza della pittura tenebrosa, ma non è il solo se si enumerano in terra friulana le testimonianze pittoriche di medesima temperie. Pur non frequentando assiduamente la laguna, è proprio il Carneio a porsi tra i migliori interpreti della galassia tenebrosa,⁷ autore, anche per l'evidente e comprovato uso delle mediazioni da stampe – come peraltro evidenziato da Carlo Ludovico Ragghianti già nel 1946 – in grado nel corso degli anni di metabolizzare le più importanti e diverse novità scaturenti nel proskenio artistico europeo.⁸ Intento del presente contributo è di esporre – seppur brevemente e con un profilo panoramico che volutamente tralascia la descrizione delle singole opere – in che misura si è diffuso, in un'area periferica quale il Friuli, un filone pittorico che nella seconda metà del Seicento, per merito del Carneio e di altri artefici, dall'augustano Isaac Fisches (Fischer) il Vecchio al bellunese Agostino Ridolfi, da Antonio Zanchi a Francesco Pittoni, trovò discreto successo. Consenso riscontrabile tanto nelle committenze ecclesiastiche quanto nelle collezioni nobiliari o abbienti come evocano, nei titoli, lo scorrere degli inventari di tali raccolte. Riconoscimento che appunta l'attenzione sul Friuli storico, entità territoriale riconoscibile grosso modo nelle attuali province di Udine e Pordenone, nonché nel mandamento portogruarese che del Friuli occidentale ne è accertato prolungamento storico e culturale. Preso atto della diaspora occorsa ai molti dipinti ascrivibili anche alla temperie tenebrosa presenti nelle collezioni friulane del tempo, si dedica maggior attenzione alle opere chiesastiche che, per ovvi motivi, hanno avuto migliore sorte pur avversate anche esse da calamità, furti e spoliazioni. Da siffatta ricerca, studio preliminare per futuri approfondimenti, si sfilano, non rientrando negli intendimenti della presente trattazione, le acquisizioni avventizie in buona parte ascrivibili alla dispersione di dipinti e arredi provenienti da chiese e conventi veneziani e veneti soppressi.⁹ Preso atto della vastità del tema in oggetto, la scelta di annotare, quale campionatura, solo alcuni episodi pittorici ascrivibili ai tenebrosi è modalità di certo arbitraria e parziale, da intendersi, quindi, quale antefatto per future, auspicabili, indagini. Inoltre, si è preferito, nonostante il titolo assegnato al contributo, non concentrare del tutto l'attenzione sulla figura del Carneio quanto, piuttosto, di offrire una rassegna su quanti, in quel lasso di tempo, aderivano in terra friulana ai costrutti del pittore di Concordia.

Gli antefatti figurativi che in qualche modo possono aver influito sulla svolta tenebrosa attuata da Antonio Carneio, che in gioventù si distingue da subito per un'originale *verve* plausibilmente mutuata dal Mazzoni e per il massiccio uso di modelli incisori che lo accompagnerà lungo tutta la sua produzione – tanto da porlo, insieme al Genovesino, quale artista quasi interamente compreso nella mediazione da modelli grafici¹⁰ – si ravvisano in alcuni testi pittorici esistenti nel Friuli occidentale attuati da artefici fondamentalmente estranei al Caravaggismo riformato quali il crudo *Martirio di sant'Andrea* (fig. 3) eseguito nel 1665 da Joseph Heintz il Giovane per il Duomo di Spilimbergo¹¹ o le caratterizzazioni fisiologiche e fisiognomiche messe in opera da Pietro della Vecchia più volte attivo nel territorio concordiese tanto nel Duomo di Pordenone che nella chiesa di Sant'Agnese di Portogruaro.¹² Su

tali opere verosimilmente il giovane Carneio deve aver posto attenzione, fermentando così un pennello che si andrà a caricare di una materia densa e pastosa, allorché trova ospitalità e protezione presso la famiglia Caiselli di Udine. Tra i numerosi dipinti di intonazione tenebrosa concretizzati dal pittore friulano, si segnala la giovanile tela raffigurante la *Vendetta della regina Tomiri*,¹³ già permeata di evidente tensione emotiva (fig. 4) e rivelando una curiosa similitudine, non solo con i tipi del Langetti, tra la testa della vecchia, corrucciata e rugosa, che osserva la macabra esecuzione di Ciro, re dei Persiani, e quella della fantesca che appare nella *Giuditta e Oloferne* del Caravaggio della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini in Roma,



3. Joseph Heintz il Giovane, *Martirio di sant'Andrea*, 1665, Spilimbergo, Duomo. Su concessione Diocesi di Concordia-Pordenone, Curia Vescovile, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali.



4. Antonio Carneio, *La vendetta della regina Tomiri*, 1670-1675 circa, collezione privata. Foto di proprietà privata.

segno, perlomeno, di un'adesione a un registro iconografico-formale al tempo diffuso in tutta Europa. Non mancano, nondimeno, in siffatta nutrita produzione del pittore di Concordia, compresa in robusti accenti chiaroscurali e notevole *pathos* narrativo, alcuni esempi in ambito chiesastico. Notevole, tra tale produzione, è il *Martirio di san Bartolomeo* del Santuario udinese della Madonna delle Grazie,¹⁴ tutto pervaso di impeto barocco ma debitore, chiaramente, del prototipo riberesco e, sempre riguardo il santo sottoposto a scuoiamento, il particolare accluso nella bella pala di Castions di Zoppola.¹⁵ In simile afflato, per carica emozionale e pennello vibrante, si situa il *San Girolamo* (fig. 5) di Spilimbergo, anch'esso mutuato da una stampa (fig. 6), in questo caso opera di anonimo incisore italiano del primo Seicento derivata da un disegno di Ventura Salimbeni.¹⁶ Tralasciando volutamente la notevole messe di dipinti ben conosciuti del maestro friulano di stretta osservanza tenebrosa, quali, ad esempio, la cosiddetta *Prova del veleno* (Spilimbergo, Fondazione Ado Furlan), il *Suicidio di Catone* (Parma, collezione privata) e *L'Apollo e Marsia* (Udine, collezione privata), ma anche il guercinesco *Pentimento di san Pietro* della chiesa udinese di San Quirino (fig. 7), si concludono queste stringate considerazioni sul maestro friulano accennando a una tela collocata all'interno dell'oratorio di Sant'Ignazio a Portogruaro. Il dipinto raffigurante *La Madonna appare a sant'Ignazio di Loyola e al committente Giulio Tasca* (fig. 8) è stato riferito in passato, seppur dubbiosamente, ad Antonio Carneio.¹⁷ Attribuzione, dopo il restauro che nel 2006 ha donato nuova leggibilità alla tela,¹⁸ non condivisibile ma piuttosto da avvicinare credibilmente ad Antonio Zanchi o pittore prossimo a quest'ultimo.¹⁹ Aspetto curioso, sino a ora non rilevato dalla critica, si coglie nella figura del santo di Loyola chiaramente desunta dal *Sant'Agostino* di Francisco de Zurbarán facente parte di un insieme di tele che si conservano a Lima, in Perù, giunte verosimilmente dalla Spagna alla metà del XVIII secolo. Questo riscontro palmare potrebbe essere chiarito da una mediazione con un modello grafico al momento a noi non noto. Nondimeno, il profilo della Vergine appare sicuramente consoni ai modi dello Zanchi parimenti al volto del sant'Ignazio così affine ai tanti santi barbuti ripresi in identica postura dal pittore di Este al quale in definitiva si reputa di assegnare il dipinto. Una breve menzione è bene dedicarla anche ai vari pittori attivi nella bottega



5. Antonio Carneio, *San Girolamo*, 1680-1685 circa, Spilimbergo, canonica del Duomo. Su concessione Diocesi di Concordia-Pordenone, Curia Vescovile, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali.



6. Incisore italiano, da Ventura Salimbeni, *San Girolamo*, inizi XVII secolo, incisione, Amsterdam, Rijksmuseum. © Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet.

del Carneio, dal figlio Giacomo a Camillo Lorio. Di quest'ultimo si segnalano la *Deposizione* della Fondazione Cassa di Risparmio di Udine²⁰ e l'analogo soggetto ora nel Museo Diocesano del capoluogo friulano un tempo collocato nella chiesa cittadina di San Nicolò.²¹ Tra i diversi artisti udinesi aderenti in qualche modo alla poetica del Carneio si indica poi quel Francesco Mazorin che assieme ad altri 'compagni pittori' nel 1676 decora nel capoluogo friulano il Teatro Contarini.²²

Del rammentato influsso del Ribera trasposto in laguna da Luca Giordano non vi sono diretti elementi in Friuli, anche se nel primo Ottocento nella casa del libraio udinese Antonio Nicolla è censito un *Ricco Epulone* del maestro napoletano²³ e dello stesso pittore si contano nel Settecento alcune derivazioni della *Deposizione dalla Croce* per la chiesa veneziana di Santa Maria del Pianto (ora Gallerie dell'Accademia) in una tela di Francesco Chiarottini nella parrocchiale di Gagliano²⁴ e, più alla lontana, nella portella di tabernacolo in bronzo dorato in quella di Castions di Zoppola. Debitori di Mattia Preti, per restare nell'ambito dei maestri attivi nell'Italia meridionale, sono invece i dipinti *Tributo della moneta* e *Consegna delle chiavi a san Pietro*, custoditi nella chiesa di San Canziano Martire di San Vito al Torre.²⁵

Nel registrare altre opere di chiara osservanza tenebrosa, si rammenta che di Carl Loth le fonti udinesi testimoniano l'esistenza di una *Natività* nella chiesa di Santa Maria Maddalena dei padri Filippini e di una tela genericamente intitolata *Una donna* custodita nella Casa Antonini in borgo San Cristoforo.²⁶ Ascrivibile alla bottega del Loth è poi il *San Giovanni Battista* ora conservato nel Museo Storico Didattico dell'Alto Livenza di San Giovanni al Tempio nei pressi di Sacile.²⁷ Seppur non annoverato tra gli allievi del Loth si muove nell'orbita di questi, come peraltro lo stiriano Matthias Grempsel (Gremsl) attivo nel limitrofo territorio Cenedese, il pittore augustano Isaak Fisches il Vecchio, autore, come il maestro bavarese, di un'iniziale adesione ai muscolari metodi tenebrosi per poi approdare a un'elaborazione pittorica anticipatrice del barocchetto. Il Fisches ebbe a dimorare per circa vent'anni in Friuli, dove era giunto al seguito di Pompeo di Maniago, quindi laborioso per gli Altan di San Vito al Tagliamento e artefice di diverse pale d'altare perlopiù collocate nel Friuli occidentale.²⁸ Opere quali *San Giorgio e il drago* (fig. 9), la *Conversione di san Paolo*, e gli *Evangelisti* (figg. 10-11) attese per Porcia²⁹ ben illustrano la commistione attuata dal pittore di Augsburg tra impeto barocco e retaggi tenebrosi. Di Antonio Zanchi, da molti ritenuto a ragione artefice principe della corrente tenebrosa, oltre alla citata novità di Portogruaro si ricorda che le fonti segnalano la *Resurrezione di Lazzaro* già nella chiesa udinese dei Padri Barnabiti e i documenti certificano un lavoro atteso nel 1715 per la chiesa di San Giovanni di Casarsa.³⁰ Altra raffigurazione del Lazzaro risorto è messa in opera, insieme a una *Deposizione*, dal genovese, attivo in Venezia, Francesco Rosa per il Castello di Colloredo di Monte Albano.³¹ Anche la coppia di dipinti alloggiati nella chiesa udinese di San Quirino, *Gli angeli appaiono ad Abramo* e *Abramo riceve gli angeli*, giustamente ascritti a Giovanni Carboncino, rientrano tra i moduli compositivi tenebrosi.³² A simile clima figurativo fanno capo tre tele nel Duomo di Spilimbergo: il *Compianto di Abele*, il *Martirio di san Bartolomeo* e il *Sacrificio d'Isacco*.³³ Particolarmente riuscita è la rappresentazione del dolore di Adamo ed Eva dinanzi al corpo del figlio Abele, in un esemplare bilanciamento tra commozione e le ricche, seppur sgranate, declinazioni cromatiche che paiono appartenere ad Andrea Celesti nella sua fase tenebrosa. Notevole, per la cifra cruenta se non feroce, è anche la raffigurazione del martirio al quale è sottoposto san Bartolomeo (fig. 12), opera che per forza e dinamismo in così ristretto spazio, ma anche per una tavolozza rossastra memore del Langetti, trova contiguità con le tele attese dal già nominato Francesco Rosa conservate nella Villa Da Schio a Castelmomberto. Altre tele di ispirazione tenebrosa collocabili cronologicamente alla fine del XVII secolo si osservano in varie altre località del Friuli, tra que-

ste, a titolo esemplificativo, si ricordano le due opere effigianti i santi Girolamo e Giacomo nella chiesa parrocchiale di Ampezzo e il *Giudizio di Salomone* nella chiesa di San Quirino in Udine.³⁴ Discreto è poi il numero di lavori dedicati allo scuoiamento di san Bartolomeo, tutte, più o meno, che citano il modello del Ribera,³⁵ dalla fedele copia settecentesca di anonimo pittore friulano nella chiesa parrocchiale di Chiusaforte, alla rielaborazione fattane da Sebastiano Valvasori per la parrocchiale di San Giovanni di Polcenigo.³⁶ Travalicano il crinale temporale tra Sei e Settecento la presenza di altri artefici quali Francesco Pittoni del quale, in particolare in varie località ora in territorio sloveno, la presenza di proprie opere è alquanto nutrita.³⁷ In Friuli rimangono un *Sant'Andrea* nella chiesa di San Giovanni in Valle a Cividale³⁸ e due concitate tele di chiaro sapore tenebroso che gli possono essere ascritte collocate nell'oratorio di San Girolamo a Toppo di Travesio: *Il giudizio di Salomone* e altra forse ritraente *l'Apparizione di Samuele al re Saul*.³⁹ Nel Museo Archeologico di Portogruaro, proveniente dal lascito del canonico pordenonese Luigi Tinti (1907), una tela raffigurante il *Suicidio di Catone*, meditata sui soggetti del Langetti, è pure da attribuire a Francesco Pittoni.⁴⁰ Del bellunese Agostino Ridolfi, autore che nella prima attività si distingue



7. Antonio Carneio, *Pentimento di san Pietro*, 1680 circa, Udine, chiesa di San Quirino. Su concessione Arcidiocesi di Udine, Ufficio Beni Culturali.



8. Antonio Zanchi, *La Madonna appare a sant'Ignazio di Loyola e al committente Giulio Tasca*, 1690-1700 circa, Portogruaro, oratorio di Sant'Ignazio. Su concessione di Emanuela Ortis, Portogruaro.



9. Isaak Fisches il Vecchio, *San Giorgio e il drago*, 1674, Porcia, chiesa di San Giorgio. Su concessione Diocesi di Concordia-Pordenone, Curia Vescovile, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali.

10. Isaak Fisches il Vecchio, *San Marco*, 1673, Porcia, chiesa della Madonna. Su concessione Diocesi di Concordia-Pordenone, Curia Vescovile, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali.

11. Isaak Fisches il Vecchio, *San Giovanni Battista*, 1673, Porcia, chiesa della Madonna. Su concessione Diocesi di Concordia-Pordenone, Curia Vescovile, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali.

per l'adesione ai modelli cari allo Zanchi,⁴¹ si contano in Regione la certificata *Gloria di san Lorenzo*, la *Madonna col Bambino*, *san Giovanni Battista e Angeli* eseguita nel 1694 per la chiesa parrocchiale di Lauzzana⁴² e altre tele a lui riferibili in via stilistica, quali il *Compianto* della parrocchiale di Fontanafredda che ben alterna squillanti cromie a una plumbea atmosfera,⁴³ l'*Ultima Cena* della pieve di Castions di Zoppola⁴⁴ e due dipinti conservati nella parrocchiale di Cimolais, *Sant'Antonio di Padova predica ai pesci* e l'*An-nunciazione* e *La Madonna col Bambino e san Giovannino con i santi Lucia, Rocco e Luca* (1691). Tele, quest'ultime, facilmente ascrivibili al Ridolfi preso atto delle contiguità stilistiche con due opere a lui riferite collocate nel convento di San Giovanni a Serravalle (Vittorio Veneto)⁴⁵ effigianti altrettanti miracoli del santo di Padova, in particolare tra il personaggio in costume che nel dipinto di Cimolais è di fianco ad Antonio e l'altro parimenti raffigurato presso il medesimo canonizzato. Opere, queste in Friuli e le altre in Serravalle, parimenti importanti allorché attestano nelle lucenti cromie la svolta 'chiarista' del pittore (figg. 13-14).⁴⁶ Pur fuori di poco dai confini regionali, ma eseguita per i conti Panigai, nobili friulani, è dello stesso autore la *Santissima Trinità* di Cappella Maggiore (1718).⁴⁷ Tanti, infine, sono i riscontri con la pittura di impronta tenebrosa che è ancora possibile elencare ma che per ragioni di spazio non è possibile rendere per intero, limitandosi, tra i tanti soggetti da annoverare a tale corrente, a citare la bella *Testa di vecchio*, a metà tra Loth e Zanchi, che si ammira nel Museo Civico di Gemona del Friuli,⁴⁸ e il *Martirio di san Sebastiano* (fig. 14) nella chiesa pordenonese di San Giorgio, opera prudentemente riferita ad Andrea Zucchi, noto soprattutto come ottimo incisore, eseguita negli anni trascorsi da questi a Pordenone (1708-1712 circa). Allievo di Andrea Celesti, Zucchi in questa tela deve aver attinto al periodo tenebroso del suo maestro, licenziando una pala d'altare compresa negli ultimi rivoli di un tenebrismo post-zanchiano, prossimo ai modi di Antonio Molinari.⁴⁹

Molti i testi pittorici che nello scorrere degli inventari della nobiltà e dei ceti abbienti del Friuli, soprattutto nel secolo XVIII, si rifanno a soggetti particolarmente cari ai pittori d'ascendenza tenebrosa. Una profusione di Giuditte ed Erodiadi, filosofi, santi martirizzati e altre crudeltà, che di frequente compaiono nei suddetti elenchi tra i quali, a titolo di mero esempio, pare utile estrapolare qualche titolo. Così nel 1672 tra le opere di proprietà dei Colloredo Mels che si trovavano nel Castello di Susans oltre ai due quadri caravaggeschi sopra citati, ci si imbatte in «Un altro quadro della Herodiade». ⁵⁰ Nel 1679 tra i beni di Vidal Biffis di Concordia Sagittaria si rivela «Un quadro grande con Giudite». ⁵¹ Il tema della rappresentazione di filosofi quali esempi di virtù e forza morale si riscontra in un acquisto del



canonico di Concordia Giuseppe Varisco che così annota nel proprio diario il 9 marzo 1697: «Hoggi hò comprato otto pezzi di Quadri, cioè una testa col busto non so se sia di filosofo, ò da San Paulo Apostolo». ⁵² Nel 1716 nella divisione dei beni appartenuti a Isabella Mainardis di Udine, vedova dapprima di Simone Dominicis e poi di Francesco Venchiarutti, sono nominati tra i quadri in suo possesso «un Quadro della Decollazione di San Gio. Batta Pittura, altro Quadro d'Eloferne e Judit», un «quadro di Lucrezia Romana» e un «quadro Grando d'un Regina et altre figure». ⁵³ In Palmanova, nell'anno 1719, tra i beni di Sebastiano Mangilli messi all'asta dalla moglie a beneficio dei creditori si conta una «figura di Sanson». ⁵⁴ Alla dipartita di Florio Molinetto, medico fisico di Pordenone, l'inventario dei suoi beni redatto nel 1730 riporta l'esistenza di «due quadri ovati vecchi con soaza a fogliami senza colore, entrambi con soggetto la Giuditta». ⁵⁵ Simile soggetto si ravvisa nell'«Oloferne» trovata nel 1733 tra gli effetti del qm. Pietro Muratoribus lasciati a Pier Antonio Marchi di Spilimbergo, che conta tra gli altri dipinti alcuni titoli emblematici quali «la Pazienza, la Gola, il Lusso e l'Ira». ⁵⁶ Nel 1759 nella divisione dei beni di Daniele Marzio e Nicolò qm. Stefano Madrisio di Udine si enumera un «altro quadro vecchio in tela con soaza parte dorata, rappresentante il Martirio di S: Pietro Martire». ⁵⁷ Sempre ai Madrisio di Udine, nel 1767 appartenevano un «quadro in tela rappresentante Giuditta, quadretti due d'un palmo rappresentanti uno Giuditta, e l'altro una B: V: col



12. Francesco Rosa (?), *Martirio di san Bartolomeo*, 1670-1680 circa, Spilimbergo, Duomo. Su concessione Diocesi di Concordia-Pordenone, Curia Vescovile, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali.

13. Agostino Ridolfi (?), *Sant'Antonio di Padova predica ai pesci e l'Annunciazione*, 1691, Cimolais, chiesa parrocchiale. Su concessione Diocesi di Concordia-Pordenone, Curia Vescovile, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali.



14. Agostino Ridolfi (?), *La Madonna col Bambino e san Giovannino con i santi Lucia, Rocco e Luca*, 1691, Cimolais, chiesa parrocchiale. Su concessione Diocesi di Concordia-Pordenone, Curia Vescovile, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali.



Bambino», un «quadro in rame di grandezza di palmo circa rappresentante la flagellazione alla Colona di nostro Signore Gesù Cristo di buon autore e quadri due in tavola di circa due palmi rappresentanti uno il Martirio di S: Lorenzo». ⁵⁸ Elenco di dipinti che comprendeva anche due dipinti di Antonio Carneio: il «Ritratto di Beltrame Madrisio» e una «Diana». ⁵⁹ Ultimo in ordine di tempo tra gli elenchi citati e volutamente sfiorando il secolo XVIII, è l'inventario della «Quadreria che fu già del Co: Erasmo di Valvason» (1812) ove, tra i molti dipinti, diversi accompagnati da rilevanti paternità, ne compaiono anche due ascritti al Solimena («Erminia tra le ombrose Piante di Tasso» e un meglio specificato «Paesaggio») e, soprattutto per il soggetto, desta attenzione l'anonimo autore di un curioso «Assassinio con Bellissimo paesaggio». ⁶⁰

Esempi, questi succintamente citati, enumerati tra i molti che appaiono negli inventari di beni, divisioni e registrazioni di famiglie nobili e ceti borghesi del Friuli tra Sei e Settecento. Se da un lato siffatta presenza riscontrabile nelle carte d'archivio non giustifica di certo l'affermazione di un gusto pittorico, dall'altro la profusione di soggetti che si riscontrano nell'indagine documentaria e che rientrano nei modi espressivi dei tenebrosi evidenziano, in ogni caso, una certa attenzione, pure collezionistica, per tali iconografie e moduli compositivi. Considerazione per tali stilemi financo attestati nei territori periferici della Serenissima, quale si considera il Friuli tra la secon-



15. Andrea Zucchi (?), *Martirio di san Sebastiano*, 1708-1712 circa, Pordenone, chiesa di San Giorgio. Su concessione Diocesi di Concordia-Pordenone, Curia Vescovile, Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali.

da metà del Seicento e i primi decenni del secolo susseguente, prima che il comasco Giulio Quaglio schiarisse gli orizzonti figurativi regionali e poi, soprattutto, il giovane Tiepolo fosse in grado, in Udine, di uscire definitivamente dalle tenebre a favore di cieli traslucidi.

Note

¹ Per la storia di questa tela, cfr. G. Bergamini, scheda, in G. Bergamini, a cura di, *La Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine. 1. Dipinti dal XIV alla metà del XVII secolo*, Terra Ferma, Vicenza 2002, pp. 152-153 (con precedente bibliografia). Da integrare, almeno, con M. Goldin, E.M. Zafran, a cura di, *Caravaggio e altri pittori del Seicento. Capolavori del Wadsworth Atheneum di Hartford*, catalogo della mostra (Rimini, 23 ottobre 2010 – 27 marzo 2011), Linea d'ombra, Treviso 2010, pp. 50-51 (con bibliografia aggiornata).

² Essenziale storia del dipinto, in P. Goi, G. Bergamini, a cura di, *Le opere d'arte del duomo restaurate dal Lions International*, catalogo del-

la mostra (Maniago, 3 maggio – 15 giugno 1980), Arti Grafiche Friulane, Udine 1980, p. 48.

³ Immagini dei dipinti e cenni sulla loro perdita, in G.C. Custoza, *Colloredo una famiglia e un castello nella storia europea*, Gaspari, Udine 2003, pp. 96, 101.

⁴ ARCHIVIO DI STATO DI UDINE (d'ora in poi ASU), *Archivio Colloredo Mels* – I, b. 23, Inventario di Susans 1668-1675.

⁵ Imprescindibile trattazione dedicata alla pittura veneta del secolo diciassettesimo, con pregnante capitolo dedicato alla corrente tenebrosa, in R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Electa, Milano

1993. Per preziose sintesi comprensive anche del presente argomento, cfr. B. Aikema, *Il secolo dei contrasti: le tenebre*, in M. Lucco, a cura di, *La pittura in Veneto nel Seicento*, 2 voll., Electa, Milano 2001, vol. II, pp. 543-572; M. Lucco, "Foresti" a Venezia nel Seicento, in Lucco, *La pittura in Veneto nel Seicento* cit., vol. II, pp. 485-522.

Rapporto tra Caravaggismo e Venezia indagato in V. Mancini, *Echi caravaggeschi a Venezia e nella terraferma*, in A. Zuccari, a cura di, *I caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, 2 voll., Skira, Milano 2010, vol. I, pp. 155-163; M. Nicolaci, *Venezia (anti)caravaggesca. Itinerario critico in chiaroscuro (1620-1660)*, in A. Cosma, Y. Primarosa, a cura di, *Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento*, Roma, Napoli, Venezia 1630-1680, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 12-13 giugno 2019), Officina Libraria, Roma 2020, pp. 331-355; D. Tosato, I «Tenebroso» nella pittura veneziana della seconda metà del Seicento: la fortuna critica e il caso di Antonio Zanchi, in Nicolaci, *Venezia (anti)caravaggesca* cit., pp. 356-367; L. Pavanetto, «Con atteggiamenti assai caricati». La pittura tenebrosa di Antonio Zanchi e le «direzioni del caravaggismo» alla Scuola veneziana di San Fantin, in Nicolaci, *Venezia (anti)caravaggesca* cit., pp. 368-389.

Prendendo spunto dall'opera del pittore bellunese Agostino Ridolfi, è di grande interesse la specifica trattazione dedicata alla pittura tenebrosa nel territorio trevigiano, in G. Fossaluzza, *Le nozze di Cana dell'arcipretale di Martellago. Contributo alla conoscenza di Agostino Ridolfi e della pittura trevigiana dell'ultimo Seicento*, Cassa Rurale ed Artigiana "S. Stefano", Martellago 1993, pp. 97-141.

⁶ Per una prima sintesi limitata al Friuli concordiese, cfr. S. Aloisi, *Postille sugli esordi del giovane Antonio Carneio ed alcune note sulla fortuna dei "tenebroso" nel Friuli occidentale*, in «Territori e contesti d'arte», 3-4, 1999, pp. 93-124.

⁷ Su Antonio Carneio, almeno, B. Geiger, *Antonio Carneio*, La Panarie, Udine 1940; C.L. Ragghianti, *Miscellanea minore di critica d'arte*, Giuseppe Laterza & Figli, Bari 1946, pp. 195-214; A. Rizzi, *Antonio Carneio*, Doretti, Udine 1960; G. Bergamini, P. Goi, a cura di, *Antonio Carneio e il suo tempo*, atti della giornata di studio (Portogruaro, 26 marzo 1993), Città di Portogruaro, Portogruaro 1995; C. Furlan, *Profilo di Antonio Carneio, "ingegnoso e nuovo ne' partiti delle grand'istorie"*, in Id., a cura di, *Antonio Carneio nella pittura veneziana del Seicento*, catalogo della mostra (Portogruaro, 6 maggio – 6 agosto 1995), Electa, Milano 1995; S. Aloisi, *Il ruolo delle stampe nella produzione di Antonio Carneio*, in «Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone» 19, 2017, pp. 601-622; S. Aloisi, *Carneio ignoto: i primi anni*, in «Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone» 20, 2018, pp. 429-443; C. Furlan, a cura di, *Antonio Carneio (1637-1692): la "Prova del veleno"*, atti del convegno di studi (Udine, 21 ottobre 2016), Forum, Udine 2018.

⁸ Ragghianti, *Miscellanea minore di critica d'arte* cit., pp. 209-211.

⁹ G. Ganzer, a cura di, *Opere d'arte di Venezia in Friuli*, catalogo della mostra (Pordenone, 24 ottobre – 31 dicembre 1987), Magnus, Udine 1987.

¹⁰ Aloisi, *Il ruolo delle stampe nella produzione di Antonio Carneio* cit., pp. 601-622. Sul rapporto tra il Carneio e i modelli incisori si veda anche il pregevole riferimento nel recente volume di F. Ceretti, *Genovesino e le carte stampate. Derivazioni dalle incisioni nella pittura italiana del Seicento*, Officina Libraria, Roma 2020, pp. 121-122.

¹¹ Sulla tela, cfr. P. Goi, *Pittura e scultura dal 1584 al 1984*, in *Il Duomo di Spilimbergo 1284-1984*, C. Furlan, I. Zannier, a cura di, Comune di Spilimbergo, Spilimbergo 1985, pp. 242-243 (con precedente bibliografia).

¹² Per tale silloge di opere, con riferimenti alla bibliografia precedente, cfr. Aloisi, *Postille sugli esordi del giovane Antonio Carneio...* cit., p. 97.

¹³ S. Aloisi, *Tre dipinti inediti del giovane Antonio Carneio*, Castions di Zoppola 2015, pp. 17-20.

¹⁴ Cfr. P. Goi, scheda, in Furlan, *Antonio Carneio nella pittura veneziana del Seicento* cit., p. 110 (con precedente bibliografia).

¹⁵ Sulla tela, principalmente, cfr. V. Querini, *Su alcune opere inedite di pittori friulani e veneti del XVI-XVII-XVIII secolo*, *Saggio critico e di presentazione*, in «Il Noncello», 20, 1963, pp. 62-65; S. Aloisi, *Due dipinti inediti e un restauro in territorio di Zoppola*, in «Sot la Nape», 1, 1993, pp. 39-42; P. Goi, *Carneio e Carneadi*, in Bergamini, Goi, *Antonio Carneio e il suo tempo* cit., pp. 135-137; C. Furlan, *Profilo di Antonio Carneio, "ingegnoso e nuovo ne' partiti delle grand'istorie"* cit., p. 52; Aloisi, *Postille sugli esordi del giovane Antonio Carneio...* cit., p. 97; Id., *Il ruolo delle stampe nella produzione di Antonio Carneio* cit., pp. 614-617.

¹⁶ Prima notizia della tela in Rizzi, *Antonio Carneio* cit., p. 99.

¹⁷ M.E. Avagnina Gostoli, *La cultura figurativa a Portogruaro dalle origini all'Ottocento*, in *Portogruaro città del Lemene*, Società di Storia, Portogruaro 1989, pp. 177-204, in part. p. 197.

¹⁸ Sull'opera, cfr. E. Ortis Alessandrini, *La pala di Sant'Ignazio*, in *La pala di S. Ignazio restaurata e i nobili Tasca*, s.e., s.l. 2006, pp. 24-32.

¹⁹ Per un accenno su di una possibile paternità della tela allo Zanchi, cfr. A.M. Spiazzi, in *La pala di S. Ignazio restaurata e i nobili Tasca*, s.e., s.l. 2006, pp. nn. [3-5].

²⁰ G. Bergamini, G. Pauletto, a cura di, *La Collezione d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone. Opere d'arte antica*, Skira, Milano 2008, pp. 10-11.

²¹ G. Bergamini, L. Marioni Bros, *Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo. Catalogo Generale*, Museo Diocesano Udine, Udine 2015, pp. 108-109.

²² Biblioteca Civica di Udine (d'ora in poi BCU), *Acta*, ms. 59, 1675-1676, c. 382.

- ²³ G. Bergamini, L. Cargnelutti, P. Pastres, a cura di, *Il catalogo delle pitture di Udine di Giovanni Battista De Rubeis (1773)*, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, Udine 2020, p. 211 (a questa recente edizione ragionata di una delle fonti artistiche friulane si fa riferimento e si rimanda per tutta la bibliografia attinente).
- ²⁴ M. De Grassi, *Francesco Chiarottini 1748-1796*, Edizioni della Laguna, Monfalcone 1996, p. 53 (con precedente bibliografia).
- ²⁵ D. Cecutti, scheda, in G. Bergamini, a cura di, *L'Antico a Nuovo. Piccoli capolavori restaurati 1993-2000*, Leonardo, Pasian di Prato 2001, pp. 174-177.
- ²⁶ Bergamini, Cargnelutti, Pastres, *Il catalogo delle pitture di Udine di Giovanni Battista De Rubeis (1773)* cit., pp. 73, 87, 103, 147, 194, 214, 251. Per ogni disamina sull'opera del Loth, si rimanda a G. Ewald, *Johann Carl Loth 1632-1698*, Menno Hertzberger & Co., Amsterdam 1965. Imprescindibile, per lo studio dello stesso, è anche la recente monografia di G. Fusari, *Johann Carl Loth (1632-1698)*, edizioni dei Soncino, Soncino 2017.
- ²⁷ A. Moret, *Un dipinto del sec. XVII nel Museo Storico Didattico Alto Livenza di S. Giovanni del Tempio*, in «Quinto Quaderno del Museo Livenzino San Giovanni del Tempio», 5, 1992, pp. 4-6; Aloisi, *Postille sugli esordi del giovane Antonio Carneio...* cit., p. 97.
- ²⁸ Per Isaac Fisches il Vecchio, cfr. A. Forniz, *Il pittore bavarese Isacco Fischer in Friuli (1650-1674)*, in «Arte Veneta», XIX, 1965, pp. 165-171; B. Bushart, a cura di, *Augsburger Barock*, Stadt Augsburg, Augsburg 1968, pp. 101-103, 179-180; A. Forniz, *Isacco Fischer il Vecchio in Friuli*, in «Il Noncello», 52, 1981, pp. 5-34; Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento* cit., pp. 349-350; *Stadtische kunstsammlungen Augsburg Bayerische Staatsgemaltesammlungen*, Band II, *Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde. Zweite vermehrte und überarbeitete Auflage*, Augsburg 1984, pp. 74-75; S. Aloisi, *Gli Altari e il Barocco. Committenza artistica tra Seicento e Settecento di una nobile famiglia friulana*, Campanotto, Pasian di Prato 1999, pp. 41-52.
- ²⁹ P. Goi, *La pittura a Porcia dal Duecento al Novecento*, Comune di Porcia, Porcia 1989, pp. 42, 60 (82).
- ³⁰ Per il dipinto di Udine, cfr. A. Riccoboni, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 5, 1966, pp. 53-134; P. Zampetti, *Antonio Zanchi, I pittori bergamaschi. Il Seicento*, vol. IV, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1988, pp. 391-727, in part. p. 610; Bergamini, Cargnelutti, Pastres, *Il catalogo delle pitture di Udine di Giovanni Battista De Rubeis (1773)* cit., pp. 176, 242. Per il lavoro atteso per San Giovanni di Casarsa, cfr. P. Goi, F. Metz, *Ricerche sulla pittura in Friuli*, in «Il Noncello», 35, 1972, pp. 248, 251.
- ³¹ G.C. Menis, a cura di, *Un museo nel terremoto*, GEAP, Pordenone 1988, p. 82.
- ³² Prima segnalazione sulle tele, in G. Ganzer, *Opere d'arte a S. Quirino*, in *La chiesa di S. Quirino. 1681-1991. Studi e ricerche in occasione dell'ultimazione dei lavori di restauro*, Parrocchia di S. Quirino, Udine 1991, pp. 105-125, in part. pp. 106-107. Per la corretta attribuzione al Carboncino, cfr. E. Lucchese, *Prima e attorno Tiepolo; dipinti religiosi di Giovanni Carboncino e Nicola Grassi*, in «Vultus Ecclesiae», 8, 2008, pp. 51-58.
- ³³ Goi, *Pittura e scultura dal 1584 al 1984* cit., pp. 243-244.
- ³⁴ Ganzer, *Opere d'arte a S. Quirino* cit., p. 105.
- ³⁵ Sul prototipo del Ribera, cfr. J. Brown, *Jusepe de Ribera incisore*, in *Jusepe de Ribera*, catalogo della mostra (Napoli, 27 febbraio – 17 maggio 1992), Electa Napoli, Napoli 1992, pp. 363-385, in part. pp. 379-380.
- ³⁶ Cenni sulla fortuna del modello riberiano nel Friuli occidentale in P. Goi, *Stampa e arti pittorico-plastiche. Percorso in terra concordiese*, in *Storia e Arte nel Pordenonese. IV. Museo Diocesano d'Arte Sacra. Disegni e Stampe*, P. Goi, a cura di, Edizioni Artistiche Banca di Credito Cooperativo Pordenonese, Pordenone 2011, pp. 13-40, in part. p. 26.
- ³⁷ B. Murovec, *Slike Francesca Pittonija iz dvorca Haasberg*, in «Acta historiae artis Slovenica», 7, 2002, pp. 59-69; F. Šerbelj, *La pittura barocca nel goriziano*, catalogo della mostra (Ljubljana, aprile-maggio 2002; Dobrovo, maggio-giugno 2002), Narodna galerija, Ljubljana 2002, pp. 24-25, 82-89.
- ³⁸ A. Rizzi, a cura di, *Mostra della pittura veneta del Seicento in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, 8 settembre – 17 novembre 1968), Doretti, Udine 1968, p. 128.
- ³⁹ O. De Martin, *Studi e Ricerche su Toppo e il Friuli*, Istituto Tomadini, Udine 1966, pp. 28-29. Riferimento a Giambattista Pittoni, in P. Casadio, *La tutela dei beni culturali e ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1986-1987). Relazioni*, Soprintendenza per i Beni AAAS del Friuli-Venezia Giulia, Trieste 1991, p. 409. Vicinanza ai modi di Francesco Pittoni si ravvisa, in Aloisi, *Postille sugli esordi del giovane Antonio Carneio...* cit., pp. 98-101; Id., *Tesori d'Arte in Val d'Arzino, Val Cosa e Val Tramontina dal XIV al XX secolo*, Comunità Montana Val d'Arzino, Val Cosa Val Tramontina, Meduno 2000, pp. 45-50.
- ⁴⁰ P. Davilla, D. Pinni, G. Magri, *Il restauro dell'opera "Il suicidio di Catone"*, Portogruaro 1995.
- ⁴¹ Sul Ridolfi si veda almeno, Fossaluzza, *Le nozze di Cana dell'arcipretale di Martellago* cit.; C. De March, *Agostino Ridolfi (1646.1727)*, in «Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore», anno LXXV, 327, gennaio-aprile 2005, pp. 25-35.
- ⁴² F. Vizzutti, *Un dipinto friulano di Agostino Ridolfi*, in «Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore», anno LXX, 307, aprile giugno 1999, pp. 137-139.
- ⁴³ Attribuita in passato a Isaak Fisches il vecchio, cfr. A. Forniz, *Restauri d'opere d'arte in Friuli*, in «Il Noncello», 56, 1983, pp. 98, 101. Ricondotta al Ridolfi in Aloisi, *Postille sugli esordi del giovane Antonio Carneio...* cit., p. 101. Si veda anche P. Goi, *Zelus domus tua comedet me. Lo zelo della tua casa mi divorerà (Gv. 2,17)*, in P. Goi, a cura di, *Fontanafredda. Note di Sto-*

ria Civile e Religiosa, Lucaprint, Pordenone 2012, pp. 287-325, in part. p. 300.

⁴⁴ Aloisi, *Postille sugli esordi del giovane Antonio Carneio...* cit., p. 101 (con precedente bibliografia).

⁴⁵ Fossaluzza, *Le nozze di Cana dell'arcipretale di Martellago* cit., p. 89.

⁴⁶ Di questa coppia di dipinti riferiti a pittore veneto, si fa cenno in P. Goi, *La scultura lignea e l'intaglio nella Valcellina*, Provincia di Pordenone, Pordenone 2011, p. 23.

⁴⁷ Aloisi, *Postille sugli esordi del giovane Antonio Carneio...* cit., p. 101.

⁴⁸ F. Merluzzi, a cura di, *Il Museo Civico di Gemona. Catalogo delle opere*, Comune di Gemona del Friuli, Gemona del Friuli 2007, p. 106 (con precedente bibliografia).

⁴⁹ Tela avvicinata ai modi del Molinari, in P. Goi, *San Giorgio di Pordenone*, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, Udine 2004, p. 37. Per l'attribuzione ad Andrea Zucchi, cfr. S. Aloisi, *Annotazioni sugli anni trascorsi a Pordenone dall'incisore Andrea Zucchi*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», 29, 2010, pp. 65-68.

⁵⁰ ASU, *Archivio Colloredo Mels* – I, b. 23, Inventario di Susans 1668-1675.

⁵¹ P. Goi, G. Bergamini, *Arte religiosa in diocesi di Concordia fra Trecento e Cinquecento*, in C.G. Mor, P. Nonis, a cura di, *La chiesa concordiese 389-1989. La diocesi di Concordia-Pordenone*, GEAP, Fiume Veneto 1989, vol. II, pp. 145-224, in part. pp. 172-173 (3).

⁵² ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI PORDENONE, *Archivio del Capitolo Cattedrale di Concordia, Prebende Canonicali*, b. 5, Giornale di avvenimenti e di affari domestici della famiglia Varisco di Portogruaro dal 12 Dicembre

1674 al 24 marzo 1714 (circa 40 anni) – scritto da Giuseppe Varisco Canonico di Concordia il quale nacque al 10 dicembre 1637 (vedi alla pag. 156, 10 dicembre), c. 78.

⁵³ ASU, *Archivio Notarile Antico*, b. 8202, Allibramento della facoltà della Signora Isabella nata Merardinis fù in 2° Voto moglie del Signor Simon Dominicus et in terzi voti del Signor Francesco Venchiarutti, 6 agosto 1716 Udine, c. 2v.

⁵⁴ ASU, *Congregazioni Religiose Soppresse*, b. 344, Stampe, Beni di Sebastiano Mangilli esposti dalla consorte Francesca a beneficio di creditori 25 Maggio 1719, c. 38.

⁵⁵ Goi, Bergamini, *Arte religiosa in diocesi di Concordia fra Trecento e Cinquecento* cit., p. 171 (29).

⁵⁶ Goi, Bergamini, *Arte religiosa in diocesi di Concordia fra Trecento e Cinquecento* cit., p. 170 (26).

⁵⁷ ASU, *Miscellanea Famiglie Nobili*, b. 5, Allibramento Madrisio 1762. Segue la Facoltà divisibile tra li Nobbili Signori Conti Reverendissimo Daniele Marzo e Nicolò Fratelli q. Nobile Signor Steffano Madrisio [1769], c. 9.

⁵⁸ ASU, *Miscellanea Famiglie Nobili*, b. 5, Allibramento Madrisio 1767.

15 giugno 1767- Mobili esistenti nella Casa Dominicale in questa Città parte stati assegnati all'oltraddetto Sig. Co: Antonio colle divisioni 1759 tra lui seguite e il Sig. Co: Giuseppe di lui fratello, e parte di propria ragione d'esso Sig. Co: Antonio, cc. 2, 9, 12.

⁵⁹ Aloisi, *Postille sugli esordi del giovane Antonio Carneio...* cit., p. 122.

⁶⁰ BCU, *Fondo Joppi*, ms. 705, c. 32.

Summary

Caravaggio's message, in particular the use of robust chiaroscuro accents and the gory depictions, as is well known, will be belatedly popularized in Venice only in the middle of the seventeenth century. The arrival, albeit fleetingly, of Luca Giordano in Venice, first in 1653, later in 1667, imported the raw realism of Ribera into the city and marked the beginning of the diffusion in Venice and in the territories of the Serenissima of a new pictorial idiom that takes inspiration from Merisi and then starts an original inflection full of pathos, of marked chiaroscuro effects, grazing lights, plebeian models and a rawness that sometimes touches the horrid, finding in Giambattista Langetti, Francesco Rosa, Johann Carl Loth, Antonio Zanchi, Pietro Negri and also in the Friulian Antonio Carneio the major interpreters of a figurative style that will be defined as "dark painting".

The intent of this contribution is to explain, albeit briefly and with a deliberately general profile, to what extent such a pictorial current has also spread to a peripheral area, such as Friuli, in the second half of the seventeenth century, with a certain success, above all thanks to Carneio – who made much use of engravings as models – but also of various other craftsmen such as Isaac Fisches (Fischer) the Elder, Agostino Ridolfi, Antonio Zanchi and Francesco Pittoni.

The attention to certain iconographies and compositional models attests that the dark painting, even without rising to a recognized pictorial taste, found a significant appeal in Friuli, both in the Church and in the patrician and wealthy persons, as attested in the list of the titles and the inventories of these collections.

Il primitivismo di Jacques-Nicolas Paillot de Montabert e il linguaggio della pittura*

Chiara Savettieri

Le ragioni di una sfortuna critica

Le due pagine e mezzo che Giovanni Previtali, nel suo pioneristico volume *La fortuna dei primitivi*,¹ consacra alla *Dissertation sur les peintures du Moyen Âge* di Jacques-Nicolas Paillot de Montabert (1812),² si possono riassumere in una sola parola: stroncatura. Sottolineando come l'apporto dell'autore alla conoscenza dell'arte del Medioevo sia pressoché nullo, Previtali critica aspramente la concezione storica di Paillot in quanto «reazione bigotta alla visione progressista rinascimentale»,³ riconducendolo così alla tradizione controriformista e paragonandolo al Gilio.

Paillot de Montabert, in effetti, vede nell'arte medievale una conservazione dei principi dell'arte greca, mentre bolla come decadenza tutto ciò che è stato prodotto da Michelangelo fino al Settecento. Al riguardo, Previtali commentava: «la riduzione del quadro dei valori storici è, sempre, sintomo di un certo impoverimento culturale».⁴

Le ragioni di questa critica severa, se non spietata, nei confronti dell'approccio primitivista di Paillot de Montabert, possono ricondursi a due ordini di fattori: l'impostazione critica del lavoro di Previtali, la sua forte componente ideologica, e la totale assenza di ricerche sul nostro autore, nonché l'inadeguatezza di studi sul Neoclassicismo, quando il volume venne pubblicato per la prima volta nel 1964.

Partiamo dal primo punto. Come ha sottolineato Massimo Ferretti,⁵ l'approccio di Previtali, fortemente razionalista, è volto a rivendicare il primato del Settecento illuminista e neoclassico, rispetto al Romanticismo cattolico, nel recupero, nella riscoperta e nella rivalorizzazione dell'arte del Medioevo. Da Bottari a Lanzi è una visione limpida, polemicamente antibarocca, classicista che s'impone e da cui scaturisce una feconda attenzione verso l'arte medievale, capace di produrre studi e riscoperte condotte, nello stesso torno di anni, in differenti città italiane. Un'impostazione, quella di Previtali, ideologicamente vicina alla cultura di sinistra e progressista, e dunque polemica nei confronti di ogni visione regressiva, conservatrice, cattolica quale poteva essere quella che stava alla base di un recupero ottocentesco, romantico e spiritualista, dell'arte medievale. Inoltre, lo studioso misura il contributo settecentesco fondamentalmente in base alle concrete scoperte e all'aumento di conoscenze in materia, conferendo invece secondaria importanza alla dimensione della storia della cultura e della storia delle idee nella quale si proietta la riscoperta del Medioevo tra Sette e Ottocento.

Se nel 1964 Paillot de Montabert era un perfetto sconosciuto, e anzi va dato il merito a Previtali di averlo citato – il che è una controprova dello straordinario lavoro di ricerca a tappeto che sta a monte della *Fortuna dei Primitivi* – oggi inquadrriamo meglio l'artista-teorico di Troyes. Per la prima volta messo a fuoco da George Levitine nella celebre monografia sui Barbus (1978),⁶ in quanto presunto teorico della prima setta primitivista della modernità, Paillot è stato poi approfondito dalla mostra e dal convegno tenutisi a Troyes nel 2007 sotto la direzione di Frédérique Desbuissons.⁷ Se i suoi ultimi titoli, quelli postumi, che si collocano nel pieno del XIX secolo,⁸ rimandano innegabilmente a un Romanticismo cattolico vicino per certi versi

ad Alexis-François Rio, aspetto che può aver in qualche modo orientato l'interpretazione di Previtali, unitamente alla sua condizione politica di *émigré*, una lettura sgombra di pregiudizi della sua *Dissertation* non rivela alcun riferimento diretto al cattolicesimo né a una presunta spiritualità dell'arte medievale, in base alla quale si misurerebbe la sua superiorità rispetto a quella del Rinascimento, da Paillot in effetti condannata. Se poi incrociamo l'esame di questo testo con quello dell'anno successivo, la *Théorie du geste* (1813), probabilmente concepito contemporaneamente alla *Dissertation*, e in cui l'autore interpreta il gesto pittorico in una chiave semantica, in termini di linguaggio visivo, allora la nostra visione dell'autore necessariamente finirà per non combaciare con quella proposta da Previtali.

Va anche detto che *La Fortuna dei Primitivi* precede il grande rilancio degli studi sul Neoclassicismo, che avviene negli anni Settanta a partire dalla grande mostra londinese *The Age of Neoclassicism* (1972), ma preceduta dai pionieristici studi di Mario Praz e di Rudolph Ziegler,⁹ e poi da ricerche puntuali su Canova di Elena Bassi (1957, 1959),¹⁰ Ragghianti (i cui affondi sullo scultore, che ne mettono in evidenza la componente primitivista, risalgono al 1951 e 1957),¹¹ Argan (il cui corso universitario canoviano risale al 1968-1969),¹² e dal volume *Neoclassicism* di Hugh Honour (1968).¹³ Senza contare poi che la messa a fuoco, quanto meno nel contesto italiano, di artisti visionari difficilmente catalogabili come neoclassici o romantici non si avrà prima della monografia di Giuliano Briganti sui *Pittori dell'immaginario* (1977),¹⁴ mentre per il Romanticismo di tipo spiritualista-religioso i primi approfondimenti ad esempio sui Nazareni si collocano alla fine degli anni Settanta con la mostra *Die Nazarener* (1977).¹⁵ Insomma, in sintesi, *La Fortuna dei primitivi* si colloca al di qua della grande ondata di studi sull'epoca compresa tra la seconda metà del Settecento e il primo ventennio dell'Ottocento, quando il nodo neoclassico-romantico non poteva apparire con quella problematicità, con quelle complesse sfaccettature, e con la grande messe di informazioni con cui lo vediamo noi oggi. È proprio questa miniera di studi che ci permette oggi di meglio valutare la posizione di Paillot che, nutrito di una cultura neoclassica, la volge in termini primitivistici che gli permettono di costruire una complessa teoria linguistica della pittura con accenti tutt'altro che retrivi. Questo è il motivo per cui, come ha sottolineato Ferretti,¹⁶ se la *Fortuna* costituisce un punto di partenza imprescindibile per qualunque studio che affronti la riscoperta del Medioevo, possiamo però storicizzare e relativizzare alcune posizioni di Previtali come è il caso della stroncatura di Paillot de Montabert. Perché se è vero che quest'ultimo non contribuisce in nessun modo a una maggiore conoscenza dell'arte medievale e dei suoi protagonisti, come fecero i suoi omologhi italiani e i suoi connazionali come Seroux D'Agincourt, tuttavia la sua visione, come vedremo nelle pagine che seguono, non è liquidabile solo come «bigotta» poiché contiene una serie di elementi che al contrario la rendono interessante dal punto di vista della storia delle idee.

La centralità dell'esperienza romana

Di Jacques-Nicolas Paillot de Montabert (Troyes 1771-1849) non sappiamo molto, anche se alcune date e alcuni suoi viaggi permettono di fissare pochi, ma importanti punti fermi della sua formazione culturale. Trovandosi nel 1792 a Rouen, e quindi risultando assente dalla sua città natale, viene considerato un *émigré*, e infatti il suo nome compare nella lista nel 1793, da cui sarà poi cancellato grazie all'intervento dei genitori nel 1797. Nel dicembre del medesimo anno si imbarca per New York assieme al pittore Charles Boulanger de Boisfremont: nella città americana diventa amico di Gilbert Stuart. Nel 1797 Boulanger e Paillot sbarcano a Genova e si dirigono a Roma dove arrivano il 27 dicembre. Nel 1800 il pittore si installa nella Repubblica

Cisalpina per fare ritorno a Parigi nel 1801. Nel 1805 Paillot entra nell'atelier di David, ma fin dal 1802 presenta opere al Salon.¹⁷ È chiaro che il soggiorno a Roma ebbe un ruolo chiave nella maturazione dell'interesse di Paillot per il Medioevo. Dalla *Dissertation* infatti apprendiamo che nella città eterna egli entrò in stretto contatto con Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt,¹⁸ il quale in una lettera a Léon Dufoin del 1812 lo ricorderà come un seguace che di fatto è andato ben al di là del suo approccio storico, tradendolo attraverso un apprezzamento di tipo estetico dell'arte medievale.¹⁹ Molto probabilmente Paillot frequentò anche quella cerchia di artisti e disegnatori che gravitavano attorno a Seroux, quasi certamente Humbert de Superville. L'artista olandese ha lasciato una larga messe di disegni che riproducono opere medievali (fig. 1), alcuni dei quali furono utilizzati da Séroux per la sua opera.²⁰ Come vedremo, l'esito sensistico-linguistico del primitivismo di quest'ultimo, quale emerge dall'*Essai sur les signes inconditionnels* (1827), è molto simile a quello di Paillot de Montabert nel *Traité complet de la peinture* (1829). Altro punto di riferimento dichiarato del nostro è il collezionista di opere medievali Alexis-François Artaud de Montor,²¹ che infatti nella seconda edizione (1811) delle sue *Considérations sur l'état de la peinture en Italie* (1808),²² inserisce una serie di considerazioni di Paillot, tratte da un suo scritto inedito, sulla pittura a encausto e sugli effetti negativi di quella a olio. L'artista e teorico di Troyes, infatti, era fortemente polemico nei confronti dell'uso diffuso della tecnica inventata da van Eyck e sperimentò lui stesso un particolare procedimento di pittura a encausto, che – come hanno dimostrato le ricerche chimiche svolte in occasione della mostra a Troyes del 2007²³ – ha egli stesso applicato in alcune opere (fig. 2). La tecnica da lui inventata – come si vede da queste tele – puntava a un effetto cromatico opaco, che eliminava le trasparenze e le sottigliezze ottiche tipiche dell'olio. Se è probabilmente eccessivo dire che il nostro autore concepisse il colore in termini anti-mimetici, non ci si allontana dal vero però se si afferma che l'espedito tecnico da lui elaborato rivela un'insofferenza nei confronti dei virtuosismi illusionistici della pittura a olio. Tenuto conto che Artaud de Montor era a Roma dal 1799, è più che probabile che si siano conosciuti proprio in Italia, e che la loro frequentazione sia proseguita in Francia dove sicuramente Paillot ebbe modo di vedere la sua collezione di primitivi di cui cita delle opere.²⁴



1. Pierre Humbert de Superville, *Abraham dormiente*, copia dai bassorilievi della facciata di Orvieto, penna e tracce di matita nera su carta bianca. Iscrizione «N. Pisano in Orvieto» (nel tardo Settecento i bassorilievi di Lorenzo Mattioli erano attribuiti al maestro pisano). Inv. 1291 © G.A.VE Archivio fotografico, su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia.

2. Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *Diane venant visiter Endymion*, 1814, encausto su tela, Troyes, Musée Saint-Loup, inv. 2019.1.10, dépôt de l'État de 1872, transfert de propriété de l'État à la Ville de Troyes en 2019, Musée des Beaux-Arts de Troyes. © Jean-Marie Protte.



A questo punto, conviene procedere con un esame della *Dissertation* che ci permetterà di comprendere il rapporto di Paillot con Winckelmann, con l'antiquaria, con la cultura italiana che ha portato alla luce l'arte medievale e nello stesso tempo la sua distanza da Séroux. D'altro canto, una lettura incrociata di questo testo con la *Théorie du geste* dell'anno successivo ci farà capire il legame tra il suo primitivismo e il suo formalismo linguistico, facendo affiorare una profonda affinità con Humbert de Superville.

La Dissertation: la continuità antichità-Medioevo versus modernità

Quasi in apertura del suo saggio, Paillot dichiara di non puntare a far apparire le opere del Medioevo migliori di quelle che sono, ma di volere restituire loro la giusta considerazione che meritano. La sua visione dell'arte precedente a quella greca si discosta nettamente dal modello winckelmanniano: contrariamente al filosofo tedesco che concepiva l'arte ellenica come 'autoctona' e indipendente da quella egizia,²⁵ il nostro autore sostiene che i greci abbiano ereditato i principi dell'arte dagli Egizi, i quali a loro volta li hanno tratti da antichissimi popoli orientali la cui origine si confonde nella notte dei tempi. È chiaro che Paillot segua in questo la linea antiquaria da Caylus a d'Hancarville,²⁶ e non è da escludersi affatto che a Roma non abbia avuto sentore della collezione di Stefano Borgia che raccoglieva numerosi documenti e oggetti dall'antichità orientale fino al Medioevo, tenendo conto del fatto che Séroux d'Agincourt lo conosceva.²⁷

Lo schema concettuale di Paillot è quello della conservazione: l'arte è buona fino a quando conserva questi principi, si degrada quando se ne allontana introducendo qualcosa di 'nuovo':

l'art est d'autant plus pur qu'il s'approche le plus des temps antiques, que tout ce qu'il put avoir acquis en perfectionnement pratique, dans les âges subsequens, ne le relève et ne l'améliore qu'autant que les artistes ont conservé le respect pour les anciennes doctrines; et qu'enfin, si les mœurs et les sociétés des temps postérieurs

lui ont restitué son credit et son activité, il n'en est pas moins vrai que les meilleures productions de l'époque appelée assez improprement, époque de la renaissance, sont comme dans tous les temps, celles dans lesquelles les nouvelles manières, et les nouvelles imitations ne furent point substituées aux anciens documents.²⁸

Ne consegue che la decadenza, a suo avviso, non si colloca tra la fine del mondo antico e il Rinascimento, ma tra il Rinascimento (Michelangelo) e David, la cui scuola segna un ritorno ai principi antichi.²⁹ Cortona, Bernini, Vanloo e Boucher sono chiamati in causa come testimonianza dell'«état avili de la peinture»³⁰ in quest'epoca moderna. Tra Antichità e Medioevo dunque Paillot non vede rottura, come Seroux, ma continuità: l'arte medievale non farebbe che conservare umilmente, e in condizioni storiche difficili che spiegherebbero le esecuzioni 'rozze', i sani principi dell'arte greca, che a loro volta risalgono a un remotissimo passato mitico. Dunque la pittura del Medioevo viene proposta in qualche modo come modello assieme all'arte antica:

Il est constant que l'art a dégénéré lorsqu'on n'a plus puisé dans les modèles toujours sages du moyen âge, ou dans ceux de l'antiquité, et lorsque les artistes ne se sont plus donnés pour types que les ouvrages modernes des plus fameux maîtres de leurs siècle.³¹

Mentre Raffaello nella sua giovinezza è rimasto fedele a questi modelli, in seguito, secondo Paillot, il grande maestro si è fatto condizionare dallo stile fiorentino che puntava al nuovo, alla varietà, alla complicazione, dimenticando i buoni principi. Quindi dal Raffaello maturo in poi gli artisti si sono ispirati solo ed esclusivamente alle «productions récentes»,³² dimenticando i modelli antichi e medievali, e provocando una degenerazione da Primitivo a Solimena e Conca.³³ Questa distinzione tra l'urbinate giovane – esemplare – e maturo – degenerato – avvicina la sua posizione critica a quella di alcuni esponenti del Romanticismo di Jena come Friederich Schlegel.³⁴ Quali sono i caratteri che renderebbero l'arte medievale in qualche modo simile a quella greca, e che fanno apparire queste ultime diametralmente opposte a quanto la modernità ha prodotto dal Cinquecento al Settecento? Il discorso di Paillot si snoda lungo un percorso che procede per opposizioni nette tra Antichità-Medioevo e Modernità. L'arte medievale presenta una «disposition noble, simples, et une»,³⁵ dovuta allo studio dei bassorilievi antichi, mentre lo stesso Raffaello che in un primo tempo era stato semplice a un certo punto «on le vit ramasser et quelquefois entasser ses figures, avec un art difficile, dans des espaces donnés; il pensa à multiplier davantage les plans, à composer avec richesse». ³⁶ Dunque, la semplicità originaria si è corrotta in nome della varietà, della complicazione, dell'illusionismo. Nella categoria dell'espressione il confronto è ancora più schiacciante: «on n'hésitera point à reconnoître, dans les grands mosaïques, les figurines et les sculptures même les plus informes de ces temps, ce goût noble, cette simplicité grave de l'ancienne Grèce» al punto che nessun moderno potrebbe reggere il confronto. L'insistenza di Paillot sulla semplicità non è certo di secondaria importanza, anzi costituisce la chiave di volta della sua costruzione critica anche negli anni a venire. Questa qualità, infatti, invece di diminuire, intensifica l'efficacia e la chiarezza espressiva:

je vante cette gravité, un peu éloignée de nos mœurs, à la vérité: mais qui au lieu d'exclure l'expression, lui permet de paroître avec plus d'unité et de force, cette gravité calme qui, chez les plus anciens peuples, étoit peut-être plus sévère, mais qui est naturelle à l'homme.³⁷

Per il nostro autore la chiarezza e l'efficacia della rappresentazione sono prioritarie:

quant aux pantomimes qui expriment l'action, on conviendra [...] qu'elles sont claires, naturelles et significatives; point de mouvement inutiles, point d'équivoques, point de complications recherchées; les signes sont peu nombreux pour être plus frappants.³⁸

Da queste frasi emerge come la preoccupazione più grande del nostro autore sia che nella rappresentazione pittorica tutto sia chiaro, comprensibile, limpido; che non ci siano elementi estranei al significato che l'immagine esprime: di qui il rifiuto del virtuosismo del movimento, della complessità compositiva, dell'illusionismo dell'arte compresa tra il Manierismo e il Rococò. È proprio questo il punto di partenza che Paillot sviluppa nella *Théorie du geste* dell'anno successivo, in cui vagheggia una pittura che sia un vero e proprio linguaggio «optique», trasparente e universale, in cui a ogni configurazione di linee che strutturano un dato gesto corrisponda una precisa idea o sentimento. Il primitivismo della *Dissertation* appare da questo punto di vista il presupposto necessario della teoria gestuale di Paillot. Tornerò più approfonditamente sull'argomento nel prossimo paragrafo.

Per quanto riguarda il drappeggio, ancora una volta il «maniéré», «ces lazzis conventionnels et choquants»,³⁹ delle scuole moderne è contrapposto alla semplicità antica e medievale. Sul colore Paillot riprende alcuni degli argomenti esposti nello scritto inedito e pubblicato per stralci da Artaud de Montor nell'edizione del 1811 della sua *Dissertation*: la polemica contro il colore a olio, la sua scarsa resistenza al trascorrere del tempo, l'esaltazione della pittura a encausto e di un colore che si mantenga intatto nei secoli, vivo e luminoso nonché il riferimento alla proceduta tecnica da lui sperimentata. Alla fine del suo testo, l'autore precisa di riabilitare il Medioevo italico ma non quello delle scuole del Nord che considera rozze. Tuttavia l'aspetto più interessante della conclusione è che egli concepisce lo studio dell'arte medievale come uno strumento essenziale per capire meglio quella antica e in qualche modo per depurare la visione contemporanea dalle complicazioni e dalla varietà introdotte dalle scuole moderne. Una sorta di ri-educazione dello sguardo alla semplicità.

La Dissertation nell'evoluzione del pensiero di Paillot: verso l'elaborazione di una teoria linguistica della pittura

Alla luce di quanto abbiamo illustrato del testo di Paillot, come dobbiamo valutare il collegamento che Previtali stabilisce, certo in una chiave negativa, tra il nostro autore e Gilio, tra il suo testo e la tradizione controriformista? In effetti, una caratteristica della trattatistica devota di secondo Cinquecento, Gilio compreso, era l'insistenza sul *decorum*, cioè sulla perfetta corrispondenza tra lo stile e il contenuto religioso. In una chiave antimanierista, questa tradizione puntava sulla semplicità visiva capace di esprimere con chiarezza significati devoti.⁴⁰ Ora, il *decorum* sta molto a cuore a Paillot: lo si vede non tanto e non solo nella *Dissertation*, ma anche e soprattutto in due sue opere successive, cioè la *Théorie du geste*, cronologicamente vicinissima al primo testo, e il più tardo *Traité complet de la peinture* (1829). Tuttavia in nessun caso il *decorum* è concepito come al servizio di un contenuto devoto o con finalità religiose. Le considerazioni di Paillot riguardano sempre ed esclusivamente la trasparenza del linguaggio, mai il contenuto sacrale delle immagini del Medioevo che sono riabilite per l'appunto in quanto 'semplici', non in quanto religiose. Semmai, se un legame con una tradizione cristiana andasse ravvisato, sarebbe forse più plausibile ipotizzare piuttosto un rapporto col giansenismo, culturalmente più vicino al nostro autore. La corrente di Port Royal promuoveva nell'arte i valori della diligenza, della sobrietà, della semplicità, e soprattutto prospettava gesti e soggetti non fraintendibili,⁴¹

aspetto questo molto presente, se non centrale, in tutta la produzione teorica di Paillot de Montabert. L'artista che incarnava queste qualità fu – com'è noto – Philippe de Champaigne.⁴² Ora in questa insistenza sulla chiarezza espressiva, il giansenismo riprendeva temi della trattatistica controriformata, declinandoli in una chiave di radicale purezza formale. Non è peregrino pensare che Paillot sposasse una visione simile, che però ha reinterpretato a suo modo. Nei suoi scritti valori fondamentali sono l'efficacia del linguaggio visivo, la perfetta corrispondenza, se non coincidenza, tra significante e significato, mentre egli è del tutto indifferente all'idea che la pittura debba farsi portavoce di messaggi religiosi. D'altro canto, non va dimenticato che proprio uno degli autori riabilitati da Previtali, e cioè Giovanni Gaetano Bottari, fosse giansenista e proprio tale approccio abbia innescato in lui un interesse per i 'primitivi' in una chiave anti-barocca (anche questo è significativo, tenendo conto che l'arte barocca era identificata come arte gesuitica e la Compagnia di Gesù era odiata dai giansenisti). Paillot tra l'altro utilizza a piene mani la sua edizione di Bosio come fonte di documentazione.⁴³ Insomma che ci sia un legame con la tradizione controriformista e/o giansenista è possibile, ma in ogni caso Paillot l'ha trasformata in una visione linguistica e formale, in cui il nodo centrale non è il messaggio sacro, ma la necessità che un qualunque messaggio sia leggibile in termini visivamente chiari. Non attribuirei neppure un significato devoto a certe affermazioni apparentemente moralistiche su Michelangelo o sul Barocco e sul Rococò. Non va infatti dimenticata la pubblicistica francese anti-Rococò che si esprime in modo affine: si pensi a Diderot, che parlava della pittura di Boucher come di arte depravata.⁴⁴ Del resto simili accenti li riscontriamo anche in autori italiani in polemica con Michelangelo e Bernini come ad esempio Milizia.⁴⁵

Che ruolo occupa la *Dissertation* nell'evolversi del pensiero del nostro autore? C'è un legame tra questo testo e le due opere successive? O il suo primitivismo è un fenomeno limitato e circoscritto della sua produzione teorica? La *Théorie du geste* (1813), come anticipato sopra, sviluppa la parte della *Dissertation* riguardante l'espressione, e in particolare il gesto come veicolo espressivo. In questo testo comincia a delinearsi un'idea di linguaggio «optique», come lo chiama Paillot, che diventerà nel *Traité complet de la peinture* il perno del suo sistema estetico. Egli riprende un approccio sensista la cui matrice risale a Roger De Piles, cioè alla sua estetica dell'effetto e del «tout ensemble» pittorico capace di suscitare nello spettatore, attraverso l'impatto visivo, delle emozioni coerenti al soggetto raffigurato: una concezione che andava a minare l'intellettualismo dell'Accademia.⁴⁶ Dunque Paillot, rifacendosi a quest'approccio, intuisce che è possibile concepire la pittura come un vero e proprio linguaggio visivo in cui certe forme possono suggerire determinate sensazioni e quindi esprimere idee e sentimenti: idealmente il gesto è così concepito come una configurazione di linee («calcul des lignes et des combinaisons optiques dans les gestes»)⁴⁷ capace di innescare nello spettatore una data reazione emotiva e intellettuale. Affinché esso eserciti al meglio questa sua funzione linguistica, deve essere semplice, essenziale, chiaro, senza prestarsi a equivoci o fraintendimenti sicché gli scorci – e di conseguenza qualsiasi forma di illusionismo – devono essere banditi: deve dunque avere una «clarté éloquente qui frappe l'âme et l'intelligence du spectateur, et qui, ne lui laissant aucun doute sur l'espèce d'acte représenté, intéresse singulièrement, et captive, malgré lui, l'attention».⁴⁸ La negazione degli scorci nel gesto, a tutto vantaggio della chiarezza visiva delle configurazioni di linee che lo costituiscono e che sono «significanti», ci dà la misura della radicalità del primitivismo di Paillot che arriva a ridimensionare la stessa *mimesi*.

Per queste qualità di forza espressiva e semplicità, la gestualità dell'arte antica è considerata come un modello assoluto. Per il nostro autore l'antichità ha conservato nelle sue produzioni artistiche tutto un corredo di gesti semplici,

chiari e significativi che erano usati nelle azioni e nelle danze sacrali e che costituivano una sorta di «dictionnaire universel»⁴⁹ di segni visivi. Questo modello è stato però disatteso da tutte le scuole pittoriche moderne. In altre parole, egli vagheggia una mitica epoca in cui il gesto sacrale sia l'origine di un vero e proprio linguaggio universale. C'è in Paillot una nostalgia di un'epoca remota, il sogno di una trasparenza linguistica assoluta tramite il gesto, il vagheggiamento di una semplicità e purezza perdute contrapposte a una modernità che ha perso l'essenzialità espressiva e comunicativa diventando volgare ed enfatica.⁵⁰

Insomma, per Paillot, la rappresentazione pittorica, e con essa i gesti, per esprimere in modo chiaro idee e sentimenti deve essere visivamente scarsa: la semplicità è per lui sinonimo di efficacia e la bellezza coincide con la facilità con cui una data forma è percepita che deriva dalla sua unità visiva:

il résulte de ces premières observations relatives à l'acte de percevoir, que pour qu'il y ait beauté optique, l'objet doit être aperçu facilement dans ses rapports, et que pour qu'il y ait facilité et plaisir dans cette perception des rapports, il faut qu'ils soient réduits à la loi de l'unité.⁵¹

La pittura va a configurarsi nel suo sistema teorico come un linguaggio visivo chiaro, preciso e universale capace di superare le barriere costituite dalle diversità delle lingue nazionali:

cette clarté de signification dans la pantomime d'un individu [...] est exclusivement le résultat de cette netteté et de cette précision dans le signe exprimant, qui ne laisse accès à aucun équivoque, et qui le rendent parfaitement intelligible à tous ceux qui ne l'aperçoivent même qu'un instant.⁵²

I gesti fungono da segni ottici, che a suo avviso, a differenza dei verbali, non richiedono una mediazione intellettuale, ma comunicano in modo più diretto e incisivo attraverso la percezione ottica. Egli insiste in modo quasi martellante sulla funzione linguistica del «geste pittoresque» con le sue combinazioni 'significanti' di linee.

Questa prospettiva verrà ulteriormente sviluppata da Paillot nel suo monumentale *Traité complet de la peinture*, pubblicato nel 1829, in cui egli rivendica la forza espressiva del linguaggio ottico della pittura, in opposizione a quello verbale, prendendo come esempio i modi musicali – la cui nozione era già stata in parte accennata nella *Théorie du geste* – che egli applica ora all'insieme dei mezzi espressivi della pittura. Come nei modi musicali antichi certi intervalli di suoni esprimevano e comunicavano allo spettatore certe idee e sentimenti, così, nei modi pittorici che egli illustra, una certa combinazione di linee, un certo effetto di chiaroscuro, la scelta di una determinata gamma di colori, un tipo di tocco sono capaci di suggerire allo spettatore delle idee o degli stati d'animo determinati.⁵³ Ora non è più il gesto il fondamento dell'identità linguistica della pittura, ma l'insieme dei mezzi pittorici: un cambiamento capitale. Il gesto implica un corpo, e comporta la figura umana: fare del gesto il centro della pittura significa accordare un'importanza fondamentale alla rappresentazione dell'uomo. Invece, il ruolo centrale che Paillot attribuisce ai mezzi pittorici nel *Traité* lo conduce a distruggere la gerarchia dei generi: qualunque forma, indipendentemente dalla sua natura o dal soggetto rappresentato, può essere bella o significativa se è dipinta secondo un 'modo' e applicando il principio di unità ottica. Ora, proprio quest'ultimo acquisisce, nel *Traité*, un significato sacrale, ma non certo nel senso controriformato o come lo intendeva Previtali: non è il soggetto religioso, tratto dalle Sacre Scritture, o fedele a esse, a rendere «sacrale» un dipinto, ma la sua forma otticamente unitaria, cioè la sua capacità attraverso i mezzi espressivi visivi – linee, colore, chiaroscuro, tocco – a suggerire

un'idea aderendo perfettamente al sistema percettivo dell'uomo che cerca un effetto di unità.⁵⁴

Primitivismo ed estetica sensista

L'esito del primitivismo di Paillot è tutt'altro che retrivo o bigotto: il suo apprezzamento per la 'semplicità' dell'arte medievale è, come si è visto, il punto di partenza di un percorso che lo porta a rivendicare l'autonomia del linguaggio visivo in termini talmente chiari e radicali che vediamo in lui operanti degli argomenti che saranno al centro della riflessione dell'arte nell'età del Simbolismo e delle avanguardie.⁵⁵ Un punto che sarebbe utile verificare è se e in che misura Paillot – attraverso la mediazione del suo amico Charles Blanc, la cui *Grammaire des arts du dessin* (1867) – fu un punto di riferimento per le generazioni di artisti dell'ultimo trentennio dell'Ottocento e sia stato oggetto di riflessione proprio negli ambienti simbolisti e postimpressionisti francesi. D'altro canto, l'insistenza di Paillot sull'unità ottica come valore che unisce arte antica e arte medievale ci costringe a riconsiderare il primitivismo di Canova e di Ingres perché in qualche modo fornisce una giustificazione teorica di un approccio creativo che tiene conto sia dell'antichità che del Medioevo. Inoltre la prospettiva teorica di Paillot andrebbe rivista alla luce della sua vicinanza con la setta dei Barbus in Francia. Essendo temi di vasta e complessa portata, mi riprometto di affrontarli appositamente in un altro studio.

A questo punto due ultime precisazioni vanno fatte. La prima riguarda l'affinità di percorso con Humbert de Superville. L'artista olandese, giunto a Roma nel 1789, entrò in contatto con Séroux e la sua cerchia di disegnatori, tra cui William Young Ottely, con cui compì un viaggio in Umbria nel 1792-1793 ricopiando opere medievali; nell'*urbe* dovette incontrare anche John Flaxman che vi risiedette dal 1787 al 1794.⁵⁶ Previtali studiò con grande attenzione l'interesse di Humbert per il Medioevo concentrandosi sui suoi disegni riproducenti pitture medievali, mentre di Paillot, allo stato attuale degli studi, non abbiamo nulla del genere. Questa larga messe di testimonianze dell'olandese, unita alla sua fede politica filofrancese rivoluzionaria (combatté per la Repubblica romana: fu per questo imprigionato a Civitavecchia tra il 1799 e il 1800) contribuirono sicuramente al giudizio positivo che ne dette Previtali. Tuttavia, se andiamo a verificare in che modo si evolve il suo primitivismo, esaminando *L'essai sur les signes inconditionnels* (1827), non possiamo non sottolineare una omologia con Paillot. Humbert de Superville, infatti, vi elabora una teoria dei segni pittorici di impronta sensista del tutto affine a quella del nostro autore: linee e colori, facendo leva su specifiche sensazioni visive, sono veicoli di precise idee e sentimenti.⁵⁷ Nessun documento, allo stato attuale, attesta che i due si siano conosciuti, ma un loro contatto diretto è altamente probabile visto che entrambi frequentavano Séroux a Roma. Quel che è certo è che sia per l'uno che per l'altro il primitivismo medievalista è il presupposto per l'elaborazione di una teoria linguistica e sensista della pittura destinata ad avere un certo sviluppo nel tardo Ottocento e primo Novecento.⁵⁸

Il secondo e ultimo aspetto da considerare è il *decorum*, principio proveniente dalla retorica antica e dalla teoria architettonica vitruviana, che divenne fondamentale nella trattatistica controriformista e antimanierista ed anche nell'approccio giansenista all'arte, come abbiamo visto. Questa categoria è riattualizzata e rielaborata in chiave sensista nel Settecento. Ho già menzionato De Piles con la nozione di «tout ensemble», ma non si può non citare la teoria dell'«Architettura parlante» di Claude-Nicolas Ledoux e Etienne-Jules Boullée. Quest'ultimo, nel suo *Architecture. Essai sur l'art* (ante 1793), sostiene che le forme architettoniche devono suscitare nello spettatore sentimen-

ti omogenei all'uso per cui sono state fatte proprio grazie alla capacità di agire direttamente sulla nostra sfera sensitiva ed emozionale: la possibilità di suscitare determinati sentimenti deriva dalla scelta di determinate forme piuttosto che altre, le cui proprietà sono analoghe all'organizzazione dei nostri sensi e della nostra mente. Queste forme capaci di agire sullo spettatore sono semplici, proporzionate e regolari.⁵⁹ Il principio di analogia tra certe forme e la struttura sensitiva dell'uomo è operante, come s'è visto, anche in Paillot e in Humbert de Superville: le loro teorie, infatti, si basano sull'idea di una perfetta e precisa corrispondenza tra il segno e l'idea che esso esprime, che non è che una particolare forma di *decorum*⁶⁰ in cui però il criterio accademico della verisimiglianza retrocede in secondo piano rispetto all'efficacia linguistica della forma visiva che deriva proprio dalla sensazione che essa provoca sullo spettatore. Insomma, alla base di certe teorie moderniste dell'arte, di cui Boullée, Humbert de Superville e Paillot hanno gettato le fondamenta, c'è questo principio antichissimo rielaborato in modo nuovo attraverso la centralità data alla sensazione visiva (la filosofia sensista settecentesca non era passata invano).

Anche se Paillot non ha in alcun modo contribuito a una migliore conoscenza dell'arte medievale di cui aveva una conoscenza approssimativa, l'esame del suo percorso suggerisce l'esito 'modernista' di un approccio primitivista in cui la semplicità diventa la chiave di volta di un edificio estetico fondato sul linguaggio visivo e dimostra come l'esigenza di chiarezza e di *decorum*, prospettata dalla concezione controriformata e giansenista dell'arte, abbia avuto un suo sviluppo laico, linguistico e per nulla 'bigotto'.

Note

* Ringrazio Erica Blanchegorge, Antonino Caleca, Francesco Grisolia e Jacopo Ranzani.

¹ G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici* [1964], Einaudi, Torino 1989, pp. 181-183.

² J.-N. Paillot de Montabert, *Dissertation sur les peintures du Moyen Age*, Delaunay, Paris 1812.

³ Previtali, *La fortuna dei primitivi* cit., p. 181.

⁴ *Ibi*, p. 183.

⁵ M. Ferretti, *Un libro di cinquant'anni fa*, in A. Tartuferi, G. Tormen, *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 24 giugno – 8 dicembre 2014), Giunti, Firenze 2014, pp. 39-66.

⁶ G. Levitine, *All'alba della bohème. I "Barbus": ribellione e primitivismo nella Francia neoclassica* [1978], La Nuova Italia Scientifica, Roma 1985, pp. 158-166.

⁷ F. Desbuissons, C. Roquet, a cura di, *Jacques-Nicolas Paillot de Montabert. Peintre et théoricien de l'art*, catalogo della mostra (Troyes, Musée Saint-Loup, 5 mai – 9 septembre 2007), Maison d'édition de Troyes, Troyes 2007; F. Desbuissons, a cura di, *Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, 1771-1849: idées, pratiques, contextes*, Dominique Guéniot, Langres 2009. Cfr. anche F. Desbuissons, *Paillot de Montabert, Jacques-Nicolas*, in P. Sénéchal, C. Barbillon, a cura di, *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*,

2009 <<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/paillot-de-montabert-jacques.html>>.

⁸ J.-N. Paillot de Montabert, *L'Artistaire, livre des principales initiations aux beaux-arts*, Johanneau, Paris 1855; J.-N. Paillot de Montabert, *L'Unitarisme, livre des chrétiens unitistes ou Exposé de la grande science chrétienne de nos devoirs vers Dieu*, Johanneau, Paris 1858.

⁹ M. Praz, *Gusto neoclassico*, Sansoni, Firenze, 1940; R. Zeitler, *Klassizismus und Utopia: interpretationem zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch, Almqvist and Wiksell*, Stockholm 1954.

¹⁰ Curò il catalogo della monografia di Ragghianti del 1951 (cfr. *infra*) e scrisse numerosi interventi negli anni Cinquanta tra cui E. Bassi, *Antonio Canova*, A. Martello, Milano 1957.

¹¹ C.L. Ragghianti, *Antonio Canova. Monocromi e disegni*, catalogo a cura di E. Bassi, Pisa 1951; Id., *Studi sul Canova*, in «Critica d'arte», 22, 1957, pp. 3-102.

¹² C.G. Argan, *Antonio Canova*, Bulzoni, Roma 1969.

¹³ H. Honour, *Neoclassicism*, Penguin Books, Harmondsworth 1968.

¹⁴ G. Briganti, *I pittori dell'immaginario. Arte e Rivoluzione psicologica*, Electa, Milano 1977.

¹⁵ K. Gallwitz, a cura di, *Die Nazarener*, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, 1977), Frankfurt am Main 1977.

- ¹⁶ Ferretti, *Un libro di cinquant'anni fa* cit., p. 65.
- ¹⁷ Per la biografia cfr. F. Desbuissons, *Essai de biographie*, in Desbuissons, Roquet, Jacques-Nicolas Paillot de Montabert cit., pp. 8-22.
- ¹⁸ Paillot de Montabert, *Dissertation sur les peintures du Moyen Age* cit., p. 17.
- ¹⁹ I. Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt et l'histoire de l'art par les monuments. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e produzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Bonsignore editore, Roma 2005, p. 215.
- ²⁰ *Ibi*, p. 152.
- ²¹ Paillot de Montabert, *Dissertation sur les peintures du Moyen Age* cit., p. 18. Su Montor mi limito a citare la bibliografia più recente: P. Coen, "Moi je suis révolutionnaire corrigé": François Cacaull (1743-1805) e il mercato dell'arte a Roma nella prima età napoleonica, in «Le cahiers de l'Histoire de l'art», 11, 2013, pp. 91-105; C. Dury, *Le gout des Primitifs italiens en France*, in E. Moench-Scherer, a cura di, *Primitifs italiens. Le vrai, le faux, la fortune critique*, Silvana Editoriale, Milano 2012, pp. 69-73; A. Staderini, *Un contesto per la collezione di primitivi di Alexis-François Artaud de Montor*, in «Proporzioni» 5, 2004 (2006), pp. 23-62.
- ²² A.-F. Artaud de Montor, *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël* [P. Mongie aîné, Paris 1808], Schoell, Paris 1811, pp. 119-139.
- ²³ J. Langlois, N. Balcar, M. Regert, *Caractérisation de la technique de quatre tableaux de Jacques-Nicolas Paillot de Montabert (1771-1849) du Musée des Beaux-arts de Troyes*, in Desbuissons, Roquet, Jacques-Nicolas Paillot de Montabert cit., pp. 50-64.
- ²⁴ Paillot de Montabert, *Dissertation sur les peintures du Moyen Age* cit., pp. 30, 32, 51 nota 6, p. 57.
- ²⁵ E. Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquete sur la gènes de l'histoire de l'art*, Presses Universitaires de France, Paris 2000, pp. 153-156.
- ²⁶ H.C. Hönes, *Paper Monuments for antiquaries (Caylus, Winckelmann, D'Hancarville): "Meta-historical interventions"*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 63/64, 2017, pp. 237-268; Id., *Allegory, Ornament and Prehistory's secret influence. D'Hancarville versus Winckelmann*, in C. Van Eck, a cura di, *Idols and museum pieces*, De Gruyter-Ecole du Louvre, Berlin-Paris 2017.
- ²⁷ I. Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e il collezionismo di primitivi a Roma nella seconda metà del Settecento*, in M. Nocca, a cura di, *Le quattro voci del mondo. Arte cultura e saperi nella collezione di Stefano Borgia (1731-1804)*, Electa, Napoli 2001, pp. 123-134.
- ²⁸ Paillot de Montabert, *Dissertation sur les peintures du Moyen Age* cit., pp. 39-40.
- ²⁹ *Ibi*, p. 26.
- ³⁰ *Ibi*, p. 41.
- ³¹ *Ibi*, p. 44.
- ³² *Ibidem*.
- ³³ *Ibi*, p. 45.
- ³⁴ F. Schlegel, *Pagine su Raffaello*, Accademia Raffaello, Urbino 1973, pp. 24-25.
- ³⁵ Paillot de Montabert, *Dissertation sur les peintures du Moyen Age* cit., p. 49.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ *Ibi*, p. 52.
- ³⁸ *Ibi*, p. 53.
- ³⁹ *Ibi*, pp. 55-56.
- ⁴⁰ S. Maffei, *Giovanni Andrea Gilio e il Dialogo de gli errori et abusi de' pittori tra licenza e sprezzatura*, in «Annali di Critica d'arte», 2017, pp. 145-160.
- ⁴¹ Il lavoro più recente su Bottari e il giansenismo è S. Concilio, *Immagini, devozioni, superstizioni. Le teorie artistiche di due giansenisti italiani: Giovanni Gaetano Bottari e Scipione de' Ricci*, in «Giornale di Storia», 32, 2020 <<https://www.giornaledistoria.net/saggi/articoli/immagini-devozioni-superstizioni/>>.
- ⁴² M. Paunet, *Philippe de Champaigne et Port Royal*, in L. Frank, P. Malgouyres, a cura di, *La fabrique des saintes images*, Somogy, Paris 2015, pp. 228-235.
- ⁴³ Paillot de Montabert, *Dissertation sur les peintures du Moyen Age* cit., pp. 27, 40, 51, 54, 56.
- ⁴⁴ D. Diderot, *Salon de 1765*, E.M. Bukdhal, A. Lorenceau, a cura di, Hermann, Paris 1984, p. 54.
- ⁴⁵ F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno* [1787], dalla Stamperia Cardinali e Frulli, Bologna 1827, vol. I, pp. 164-165.
- ⁴⁶ R. De Piles, *Œuvres diverses de M. De Piles contenant sa traduction de l'Art de la Peinture de C.A. Du Fresnoy avec des remarques et corrections* [1668], Arstée & Merkus, Amsterdam 1767, pp. 138-139. Cfr. J. Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Flammarion, Paris 1989.
- ⁴⁷ *Ibi*, p. 65.
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 97.
- ⁴⁹ Paillot de Montabert, *Théorie du geste* cit., p. 101.
- ⁵⁰ Cfr. C. Savettieri, *L'art du geste comme modèle de la peinture? Le cas de Jacques Nicolas Paillot de Montabert*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 123, 2017, pp. 73-82.
- ⁵¹ Paillot de Montabert, *Théorie du geste* cit., p. 181.
- ⁵² *Ibi*, p. 97. Cfr. P.-F.H. d'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton*, François Morelli, Naples 1767, vol. III, p. 204, nota 176, sulla «clarté» nella pittura antica.
- ⁵³ C. Savettieri, «Il faut que le peintre adopte, comme le musicien, un mode»: *peinture et musique dans la pensée esthétique de Paillot de Montabert*, in Desbuissons, Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, 1771-1849: *idées, pratiques, contextes* cit., pp. 171-187; Id., *Les modes musicaux appliqués à la peinture entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle: une remise en question de la mimésis?*, in C. Michel, C. Magnusson, a cura di, *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, Somogy, Paris 2013, pp. 103-119.
- ⁵⁴ Savettieri, «Il faut que le peintre adopte...» cit., pp. 176-177.
- ⁵⁵ Si tratta della linea dell'estetica 'sensista'

così definita da E. Michaud, *Une nouvelle rhétorique du sensible*, in «Cahiers du Musée National d'art moderne», 5, 1980, pp. 446-455. Cfr. C. Savettieri, "L'uomo fisico, intellettuale e morale" (1857) di Carlo Blasis e il filo rosso dell'estetica sensista, in «Critica d'arte», 5-6, 2020, pp. 137-142.

⁵⁶ G. Previtali, *Alle origini del primitivismo romantico. Il viaggio umbro-toscano di William Young Ottley e Humbert de Superville*, in «Paragone», XIII, 149, 1962, pp. 32-51; Id., *Humbert de Superville in Italia*, in A.M. Petrioli Tofani, a cura di, *Mostra di disegni di D.P. Humbert de Superville*, L.S. Olschki, Firenze 1964, pp. 5-15; H. Loyrette, *Seroux d'Agincourt et les origines de l'Histoire de l'art médiéval*, in «Revue de l'art», 48, 1980, pp. 40-56; Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt et l'histoire de l'art par les monuments* cit., pp. 151-152.

⁵⁷ B. Stafford, *Symbol and Myth: Humbert de Superville's Essay on absolute signs in art*, Associated University Press, Cranbury 1979.

⁵⁸ Per Humbert de Superville e Charles Blanc cfr. W.I. Homer, *Seurat and the science of painting*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 1964, pp. 17, 206 e ss.; A. Boime, *The teaching of fine arts and the avant-garde in France during the second half of the nineteenth*

century, in «Art Magazine», 60, dicembre 1985, pp. 46-57; R.L. Herbert, a cura di, *Seurat*, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, 9 aprile – 12 agosto 1991; New York, Metropolitan Museum, 24 settembre 1991 – 12 gennaio 1992), New York 1991, annexe F, pp. 431-33, annexe H, pp. 436-438; C. Barbillon, *L'Esthétique des lignes ou Charles Blanc lecteur de Humbert de Superville*, in «Revue de l'art», 2004, pp. 35-42. Mentre per Paillot vedi P. Smith, *Seurat and the Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven 1997, pp. 19, 21, 39-40.

⁵⁹ E.-J. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte [Architecture. Essai sur l'art, ante 1793]*, A. Rossi, a cura di, Marsilio, Padova 1967, pp. 138-139; cfr. anche J.M. Perouse de Montclos, *Etienne-Jules Boullée*, Arts et Metiers Graphiques, Paris 1969, p. 31. Su architettura e *decorum* nel Settecento, anche in chiave sensista cfr. A. Vidler, *The writings of the walls*, Princeton Architectural Press, Princeton 1987.

⁶⁰ Sul *decorum* e sulle applicazioni di questa nozione cfr. Ph. Junod, *Variations sur le decorum (histoire d'un caméléon)*, in Id., *Chemins de traverse: essais sur l'histoire de l'art*, Infolio, Gollion 2007, pp. 145-175, con ricca bibliografia.

Summary

The article focuses on the essay by Jacques-Nicolas Paillot de Montabert "Dissertation sur les peintures du Moyen Age" (1812), which Giovanni Previtali (1964) branded "bigot". In fact by tackling the Roman cultural backdrop and taking into account other theoretical writings by Paillot, the analysis demonstrates the originality of the essay. Paillot observes a form of continuity between ancient and medieval arts, both characterized by simplicity and essentiality, whereas he pinpoints a break in the Renaissance and the Baroque, both marked by a progressive complication of their expressive means. The praise of medieval art and the bright clarity of its language is part of a wider and more general reflection on art as a language able to express ideas and emotions through expressive signs.

Editori europei per le opere commerciali di Umberto Boccioni

Un set litografico e un'inedita serie postale

Niccolò D'Agati

È un altro dei piccoli enigmi della vita di Boccioni, che tornerà a fare pannelli o cartelloni pubblicitari anche dopo, a Milano, vedi il *Diario* del 1908; il ricordo indica un'attività professionale di Boccioni a Roma negli anni 1905-1906, che certo non sarà facile recuperare.¹

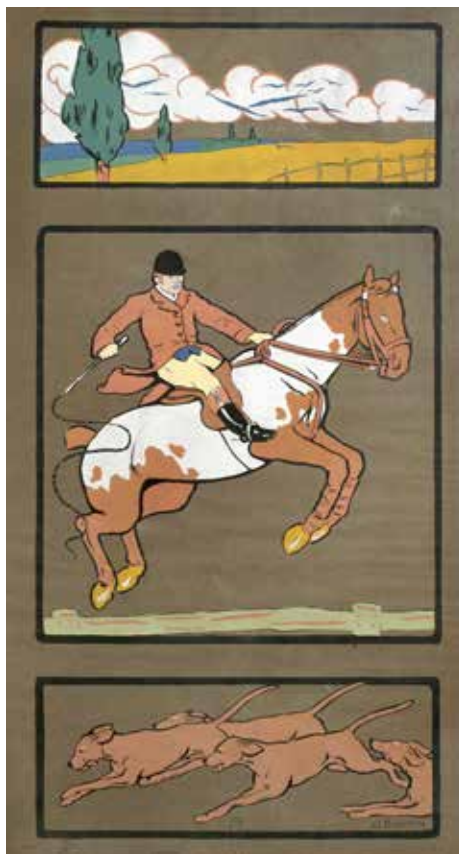
Con queste parole Ragghianti commentava la lettera, pubblicata per la prima volta da Guido Ballo nel suo volume su Boccioni del 1964, che Boccioni indirizzava da Parigi alla madre e alla sorella il 17 aprile del 1906. L'entusiasmo del pittore, finalmente a contatto con la fervente atmosfera artistica della capitale francese, lo portava a giudicare negativamente gli ultimi due anni trascorsi a Roma a causa dell'ingente impegno che il «commercio infame» richiedeva.² La produzione commerciale di Boccioni è, come evidenziava Ragghianti, «enigmatica»: molto più consistente di quanto intuibile all'epoca delle prime sistematizzazioni dell'opera boccioniana, si rivela più strutturata anche per quel che riguarda le finalità e i rapporti con l'editoria europea. Nuovi ritrovamenti, sia di opere che di documenti, hanno permesso di appurare come l'attività di Boccioni nel settore dell'illustrazione non fosse episodica bensì continuativa e si concretasse nella realizzazione di modelli destinati a essere riprodotti fotomeccanicamente in larga scala da case editrici locali ed europee rispondendo questi lavori, sia stilisticamente che iconograficamente, al gusto della grafica commerciale e decorativa d'inizio secolo. Dalle macchiette olandesi, ai costumi folklorici romani, sino alle scene dedicate al mondo dell'automobilismo e degli sport a cavallo, Boccioni componeva i suoi pannelli affrontando i soggetti più in voga nell'illustrazione europea adattandoli, come è per il caso dei cicli ciociari,³ a un'iconografia locale, o mutuando del tutto stilemi e iconografie oltremontani, come accade nelle tempere influenzate dalla produzione dello Sketch club londinese dedicate al mondo delle corse dei cavalli.⁴

Gli stessi pannelli a tematica venatoria e automobilistica, oggi conservati presso l'Automobile Club d'Italia – uno dei cicli più consistenti dal punto di vista dimensionale e numerico –,⁵ rispondono perfettamente nella strutturazione narrativa e compositiva ai set litografici di Harry Elliott o di Cecil Aldin e nascevano, con ogni probabilità, come pezzi destinati a essere riprodotti a stampa.⁶ Un'ulteriore conferma è data, come si vedrà in seguito, dai cicli olandesi e lo documentano le due cromolitografie con famiglie olandesi edite dalla Clément Tournier & Cie di Ginevra.⁷ Negli anni romani Boccioni si applicò con costanza nell'illustrazione – settore nel quale, del resto, era avvenuta la sua primissima formazione con Alfredo Angelelli-Stolz tra il 1900 e il 1901 – e la pratica continuata nel settore spiega il perché, appena giunto a Milano, si rivolse alla grafica commerciale come prima e più immediata occasione di lavoro e guadagno.

Oltre alle diverse commesse per alcune riviste e albi illustrati, documenta ciò l'inedita notizia circa due litografie raffiguranti un cavaliere e un'amazzone edite dalle Edition Nilsson di Parigi tra il gennaio e il febbraio del 1908.⁸ La pubblicazione di queste due litografie all'inizio del 1908 suggerisce che Boccioni abbia lavorato alla commessa immediatamente dopo il rientro dalla Russia e l'arrivo a Milano nel tardo 1907.

1. Umberto Boccioni, *Cavalier*, 1907 circa, tempera su cartoncino, cm 72×38, collezione privata.

2. Umberto Boccioni, *Amazzone*, 1907 circa, tempera su cartoncino, cm 72×38, collezione privata.



3. Umberto Boccioni, *Macchina in Corsa*, 1905, cartolina postale in zincografia, mm 139×90, collezione privata.

Molto probabilmente il set litografico edito da Nilsson fu commissionato direttamente nel capoluogo lombardo dove la casa editrice parigina aveva una succursale di *import-export* dal 1896 in via Ugo Foscolo 5.⁹ Benché non si siano rintracciati esemplari a stampa con i soggetti ippici che rechino l'indicazione della casa editrice Nilsson riferibili a Boccioni, si può ipotizzare che il modello della coppia di stampe sia da individuare nelle due tempere rappresentanti, appunto, un fantino e un'amazzone attualmente ricondotti al periodo romano (figg. 1-2).¹⁰ I due fogli, infatti, costituiscono un perfetto iconografico che risponde ai titoli delle litografie Nilsson e, ciò che più importa, presentano dei tratti stilistici propri della fase successiva al 1905. Una delle poche evoluzioni interne ravvisabili nelle opere 'commerciali' boccioniane, spesso poco individuali linguisticamente e conservative dal punto di vista stilistico, è data dalla progressiva enfattizzazione del tratto, che assume una valenza costruttiva e cromatica – si notino per il cavaliere e l'amazzone le corpose aree nere nella definizione delle due figure – e da una crescente sintetizzazione lineare che si rintraccia in opere come *Partita a tennis* o nel ciclo delle cartoline ciociare riferibili al 1905-1906. In questi lavori, Boccioni affianca al tratto fumettistico più sottile proprio dei modelli aldiniani e alla minuzia descrittiva di Cassiers le suggestioni derivate dal modello della silhouette bompardiana e terziana che trovano piena espressione nella coperta editoriale per il numero del 12 novembre del 1905 dell'«Avanti della Domenica» della quale, oltre alla versione stampata apparsa sul settimanale socialista, è stata rintracciata una versione in formato postale (fig. 3).¹¹

Se la commessa Nilsson, riferibile agli esordi del periodo milanese, conferma che l'attività commerciale di Boccioni – che malgrado le querimonie continuò a produrre questi lavori anche durante il soggiorno parigino come lascia intendere la lettera del 25 agosto 1906¹² – procedette senza soluzioni di continuità, finanche iconografiche, nel primo periodo lombardo, un ulteriore tassello utile alla ricostruzione di questa «enigmatica» produzione è dato dal rinvenimento di un'inedita serie postale, rimontante al periodo

romano attorno alla fine del 1904, pubblicata dalla Clément Tournier & Cie di Ginevra (figg. 4-5-6).

Mentre per l'Editore Nilsson il contatto fu, come detto, probabilmente, diretto grazie alla presenza della succursale milanese della casa parigina, nel caso della Clément Tournier – come per la Stiefbold & Co di Berlino – il rapporto dovette essere mediato dall'editore-commerciante romano Cesare Racah, proprietario della ditta Ulderico Bossi, col quale Boccioni collaborava.¹³ Racah, come editore, fatta eccezione per il ciclo *Ciociari vecchi e moderni*, non risulta aver pubblicato autonomamente altri lavori boccioniani: nella maggior parte dei casi i set di stampe venivano realizzati appoggiandosi ad altre case editrici locali e, soprattutto, europee.¹⁴ Da quanto emerso negli studi, appare ormai chiaro che fu il commerciante romano, tra il 1904 e il 1906, a commissionare a Boccioni i 'pannelli'. Il giovane artista lavorava in maniera continuativa come illustratore, realizzava cioè prototipi da tradurre in stampa che Racah immetteva nel mercato rivendendoli a case editrici che ne avrebbero curato la stampa e la commercializzazione. Questo circuito editoriale spiega il gusto, lo stile e le iconografie spiccatamente europee dei pannelli boccioniani – che lavorava seguendo modelli specifici forniti e venduti nel proprio esercizio commerciale da Racah e appetibili per il mercato estero – e, viceversa, l'autonoma pubblicazione da parte di Racah della serie postale ciociara che, per l'iconografia, era destinata al mercato locale come *souvenir* per gli stranieri in visita nella città eterna.

I rapporti con la Clément, Tournier & Cie sono, come detto, documentati dalle cromolitografie con famiglie olandesi riferibili al 1904¹⁵ (figg. 7-8): il rinvenimento della serie postale suggerisce, quindi, la presenza di rapporti continuativi tra l'editore romano e quello svizzero. La casa editrice ginevrina, succeduta alla Coulin & Cie, era specializzata nella rivendita e nella pubblicazione di album e *suites* cromolitografiche affidati a diversi artisti: dai set del belga Privat Livemont, che per la casa realizzò numerose serie di acquerelli a tematica floreale,¹⁶ e dell'illustratrice ginevrina Mary Golay, che licenziò alcune tra le più apprezzate, in termini commerciali, tavole di ampio e medio formato con motivi di tipico gusto art nouveau spazianti dagli stilizzati motivi naturali alle figure femminili nel gusto di Mucha, sino ai temi più diffusi dell'illustrazione commerciale che andavano dalle scene sportive di tematica ippica di Castel sino ai motivi olandesi boccioniani.¹⁷

Al fianco di questa produzione qualitativamente più sostenuta, la Clément Tournier era attiva nel fiorentissimo settore della cartolina illustrata. La serie disegnata da Umberto Boccioni e commercializzata dall'editore ginevrino è individuata dal numero seriale 110: in totale se ne sono rintracciati tre esemplari con tre diversi soggetti, tuttavia non è da escludere, è anzi probabile, che la serie contasse una quantità maggiore di pezzi.



4. Umberto Boccioni, *Olandesina*, 1904 circa (timbro postale del maggio 1905), cartolina postale in cromolitografia, mm 139×90, collezione privata.

5. Umberto Boccioni, *Olandesino*, 1904 circa (timbro postale dell'ottobre 1905), cartolina postale in cromolitografia, mm 139×90, collezione privata.

6. Umberto Boccioni, *Lavandaia*, 1904 circa, cartolina postale in cromolitografia, mm 139×90, collezione privata.

7. Umberto Boccioni, *Famiglia olandese* (Serie 282, n. 2), 1904-1905, cromolitografia, mm 435×297, collezione privata.

8. Umberto Boccioni, *Famiglia olandese* (Serie 282, n. 1), 1904-1905, cromolitografia, mm 435×297, collezione privata.



I tre soggetti rappresentati sono un bambino e una bambina in costumi olandesi e una lavandaia, e in basso a destra, in ogni pezzo, è chiaramente individuabile il monogramma con la 'B' e la 'u' inscritta utilizzato in questi anni da Boccioni. Gli estremi cronologici della serie sono desumibili tanto dalla struttura delle cartoline che presentano ancora il retro indiviso – che, per quanto concerne l'Europa, suggerisce una datazione entro il 1904 – che dai timbri di spedizione presenti in alcuni esemplari e scalati tra il maggio e l'ottobre del 1905.

Stilisticamente questi lavori sono esemplati su modelli d'importazione: più che i lavori del belga Henri Cassiers, il cui esempio risulta linguisticamente più pervasivo nelle *Famiglie Olandesi*, il riferimento principe è dato dall'ingentissima quantità di cartoline circolanti in quegli anni e dedicate ai leziosi motivi *volendam*. La stessa Clement Tournier, in quegli anni, produceva altre serie di tematica olandese come quella a firma dell'illustratore De Luc, e, fra le tante, non possono essere tralasciate, oltre alle traduzioni in formato postale dei manifesti per la Red Amerika Star Line disegnati da Cassiers e le serie dello stesso disegnatore belga dedicate integralmente a motivi folklorici nederlandesi,¹⁸ i set postali, fra i più celebri e di ampia diffusione, pubblicati entro il 1902-1903 dalla M.M. Vienne,¹⁹ dall'editore A.A.'s-H. e dalla Bruder Kohn di Vienna (B.K.W.) (figg. 9-9bis).²⁰

I soggetti olandesi avevano ampia diffusione e anche uno dei principali modelli figurativi del giovane Boccioni illustratore, ovvero Cecil Aldin, aveva dedicato diversi fregi ai motivi olandesi²¹ e realizzato alcuni poster pubblicitari per la Colman's che erano divenuti, insieme ai lavori di John Hassall per la stessa firma, dei classici dello stile illustrativo dell'anglosassone.²² Questi modelli anglosassoni e belgi, ovvero Aldin, Hassall, Cassiers – ai quali si aggiungono Tom Browne e il francese Harry Elliott –, pur nella loro diversità, attorno al 1904 costituivano i poli di riferimento per Boccioni che mutuava, di volta in volta, elementi formali e compositivi utili per realizzare i propri lavori.

Un esempio di quanto i modelli europei fossero copiati dal giovane Boccioni è dato, proprio nel perimetro delle iconografie olandesi, dalla tempera *L'inseguimento* (fig. 10), riconducibile anch'essa al momento dei lavori per la



9-9bis. Anonimo, *Olandesini* (M.M.Vienne, nr. 189), 1902-1904 circa, cartolina postale in cromolitografia, mm 139×90, collezione privata.

Clément Tournier, dove il soggetto nederlandese ricalca in maniera scoperta un prototipo riferibile a John Hassall e, nello specifico, un set di due litografie dedicate alla filastrocca *Tom Tom the Piper's Son*. Sebbene non si sia riusciti a rintracciare una versione a stampa del set, questo venne sicuramente stampato ed ebbe ampia fortuna, tanto da essere riprodotto da Muthesius nel suo *Das Englische Haus*: la conoscenza da parte di Boccioni del lavoro di Hassall è confermata dal recupero, sia compositivo che iconografico, del fregio con i suonatori che servì da modello per la *Danza Ciociara*.²³ Il secondo fregio del set, verosimilmente, suggerì l'impostazione per *L'Inseguimento*, tanto che la figura dell'olandese che scappa – ricorrente in molte serie postali di Hassall realizzate in quegli anni – ricalca, finanche nell'espressione, quella del primo personaggio sulla destra (figg. 11-12).²⁴

Dal punto di vista iconografico le tre cartoline rintracciate si inseriscono perfettamente nel solco dell'*imagerie* olandese folklorica che accomuna le serie postali, sia illustrate che fotografiche, di questo filone e a due dei tre pezzi, quello con il bambino nel porticiolo e della bambina che osserva il volo delle rondini, sono legate due tempere (figg. 13-13bis).²⁵ Ferme restando le ascendenze anglo-belghe, le due prove pittoriche differiscono a livello disegnativo dai più semplificati e sintetici esiti delle cartoline postali e richiamano da vicino le cadenze più pittoriche – dalla minuzia degli elementi decorativi alla maggiore morbidezza di modellato – delle *Famiglie Olandesi* e di lavori come la *Danza Ciociara*, la *Ciociaretta* del 1904. Rimanendo nel tracciato delle iconografie *volendam*, un confronto con *L'Inseguimento* permette di rilevare come queste differenze rispondano a precise scelte stilistiche, che oscillano tra il maggiore naturalismo dei due olandesini e l'enfasi più caricaturale della scenetta comica, alle quali fanno riscontro precise esasperazioni tanto disegnative che espressive.

Il rinvenimento della serie postale, oltre a fornire un ulteriore documento circa la finalità delle opere commerciali boccioniane, costituisce, grazie alla



10. Umberto Boccioni, *L'Inseguimento*, 1904 circa, tempera su cartoncino, cm 28,4×47,2, collezione privata.

11. John Hassall, *Tom Tom The Piper's Son* (da Muthesius, *Das englische Haus* cit., p. 234).

12. John Hassall, *Tempera preparatoria per il secondo fregio di Tom Tom the Piper's Son*, 1900 circa, tempera su carta, cm 48,3×48,3. Courtesy Liss Llewellyn London.





13-13bis. Umberto Boccioni, *Olandesino e Olandesina*, 1904 circa, tempera su cartoncino, cm 42×19, collezione privata.



14. Umberto Boccioni, *Schizzo e studio di mani per il fregio ciociaro*, 1904, grafite, matita rossa e matita blu su carta, mm 283×208, collezione privata.

presenza delle due tempere connesse, un utile punto di osservazione per la genesi di questi lavori.

Dietro ogni tempera e stampa, prodotti all'apparenza semplici e disimpegnati, vi era un *iter* complesso che partiva dall'esercizio della copia dagli originali, nel tentativo di assimilare gli elementi base del lessico disegnativo e compositivo dei modelli, per giungere all'elaborazione di un'iconografia – per quanto possibile – originale e autonoma. Benché, fatta eccezione il nucleo delle tempere, pochi siano i materiali che permettono di ricostruire l'elaborazione di queste opere, in alcuni fogli giovanili di Umberto Boccioni è possibile trovare traccia dei diversi passaggi.

Un esempio è dato da un foglio dove si trovano abbozzati i progetti per il *Trittico delle arti*,²⁶ una composizione simbolica – piuttosto debole e letteraria – che Boccioni tratteggiò durante i suoi primi anni romani. La concezione di questo soggetto è collocabile attorno al 1904 e al verso di questa carta si trovano disegni di tematica venatoria con cani da caccia e fantini. La scena con i cani sulle tracce della preda è copiata, palmarmente, da una stampa di Cecil Aldin dal titolo *The Check* facente parte del set *The Fallowfield Hunt* pubblicato nel 1900 da Lawrence & Bullen. L'esercizio di copia delle stampe inglesi e la familiarità con questi modelli, spiegano come mai Boccioni giunga in alcune realizzazioni a mutuarne integralmente lo stile e i motivi iconografici. Lo stesso dovette avvenire con i lavori di Cassiers e con tutti quei prodotti di grafica commerciale europea che, mediati da Racah, dovevano sostenere la produzione di Boccioni per l'editore romano che proprio al mercato estero sembra guardare come principale canale di sbocco.

A partire dalle fonti, Boccioni rielaborava i motivi, disegnando e refinendo composizioni autonome nonché figure-tipo che, di volta in volta, si combinavano ora in soggetti olandesi ora in tematiche ciociare o venatorie, e ancora una volta è un disegno a permettere di valutare quanto studio vi fosse dietro la realizzazione di questi modelli e su che basi poggiasse la lamentela boccioniana del 1906. Per il grande fregio con la *Danza ciociara*, infatti, si ha un foglio – sinora non messo in relazione alla tempera – che presenta gli studi di dettaglio per i movimenti delle mani dei quattro ciociari intenti al salterello (fig. 14). Prima di giungere alla realizzazione del 'pannello', dunque, bisogna immaginare la presenza di studi disegnativi per i singoli



15-15bis. Umberto Boccioni, *Prove di stampa per la serie postale olandese*, 1904 circa, cromolitografia, mm 139×90, collezione privata.

elementi e le singole scene, nonché diverse fasi di elaborazione della tempera stessa in funzione del prodotto a stampa. Se si rimane entro il perimetro della produzione romana, eccezion fatta per la serie dei costumi ciociari che, come detto, venne stampata a Roma e fu edita direttamente da Racah, il confronto tra le tempere e le stampe a esse connesse documenta fasi intermedie di lavorazione, non i prodotti finali. Le due tempere olandesi, ad esempio, non sono i prototipi che servirono per la realizzazione delle matrici delle cartoline e la differenza tra l'opera pittorica e il set postale non è un caso isolato. Anche per le scene di caccia pubblicate dalla Stiefbold & Co di Berlino è nota una tempera che,²⁷ tuttavia, non risponde pienamente alla versione a stampa sia per lo schema compositivo che per alcuni dettagli iconografici. Se variazioni e semplificazioni iconografiche potevano intervenire nel processo realizzativo dei materiali a stampa a opera degli stessi addetti al ritocco nel processo di stampa, in questi casi si tratta di sostanziali scarti linguistici, modificazioni e aggiunte iconografiche che documentano differenti livelli di elaborazione delle immagini. Le due tempere, dunque, sono da intendere più come studi tipologici che non come modelli per i pezzi del set postale: basandosi su quelli, Boccioni realizzò delle tavole ulteriori, più sintetiche nel trattamento e con l'aggiunta di dettagli narrativi dello sfondo che servono da base per la realizzazione della serie postale stampata in fotolitografia – più genericamente indicata come cromolitografia – come si può apprezzare dall'evidente puntinatura delle campiture cromatiche e dal rinvenimento di due prove di stampa delle cartoline che non presentano ancora stampato il fondo cromatico e portano visibili i segni per la centratura delle lastre utili alla stampa dei diversi colori (figg. 15-15bis).²⁸

Note

¹ C.L. Ragghianti, *Boccioni Prefuturista*, in «Critica d'Arte», anno XII, n.s., 69, marzo 1965, pp. 14-25, in part. p. 17.

² G. Ballo, *Boccioni. La vita e l'opera*, Il Saggiatore, Milano 1964, ripr. nn. 78-81. Per un inquadramento dell'attività di Boccioni come illustratore e, più nello specifico, dei rapporti col contesto romano si vedano: A. Alberti, *Boccioni illustratore e cartellonista*, in P. Bellini, *Umberto Boccioni. Catalogo Ragionato delle incisioni, degli ex libris, dei manifesti e delle illustrazioni*, Silvana Editoriale, Milano 2004, pp. 169-175; *Boccioni tra illustrazioni e pubblicità*, in M. Calvesi, A. Dambruoso, *Boccioni. Catalogo generale*, Allemandi, Torino 2016, pp. 347-363; N. D'Agati, «Poi a scuola di pupazzetto»: nuove evidenze su Boccioni illustratore a Roma (1899-1906), in «Bollettino d'Arte», 37-38, gennaio-giugno 2018, pp. 127-144; N. D'Agati, «Fox-Hunt Garbage». *Umberto Boccioni and British Illustration*, in «Print Quarterly», vol. XXXVI, 1, March 2019, pp. 31-44; N. D'Agati, *Les Croque-mitaines. Influssi europei nelle opere commerciali di Umberto Boccioni*, in S. Aleandri, a cura di, *Coni d'Ombra. Arte a Roma 1900-1940*, Vereia, Roma 2019, pp. 161-199; più in generale per il periodo milanese: S. Vacca, *Dinamismo di un corpo umano. Una litografia di Boccioni*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 55-74.

³ Sul tema ciociaro vi sono diversi lavori scalabili tra il 1904 e il 1906: la *Danza Ciociara* (Calvesi, Dambruoso, *Boccioni. Catalogo*

generale cit., n. 447), impostata a fregio e attualmente dispersa, la *Ciociaretta* datata al 13 maggio 1904 (*ibi*, n. 448) e realizzata a tempera su un cartoncino da cartolina, le dodici tavole (*ibi*, nn. 449-460), attualmente disperse, che funsero da prototipi per la realizzazione di una serie doppia di cartoline dal titolo *Ciociari vecchi e moderni* edita dall'editore Ulderico Bossi di Roma e stampate nella capitale dalle officine grafiche Liebmann. Dei due set postali è nota una sola serie completa, in collezione privata, composta da dodici cartoline in due set da sei numerati 101 e 102, mentre due esemplari singoli sono conservati presso la collezione Echaurren-Salaris: C. Salaris, *Futurismo Postale*, Silvana Editoriale, Milano 2019, pp. 52-53. Per il ciclo postale, riferibile al 1905-1906: D'Agati, «Poi a scuola di pupazzetto»... cit., pp. 135-138. Tanto per la *Danza ciociara* che per le tavole maggiori del ciclo ciociaro l'impossibilità attuale di verificarne la tecnica non permette di affermare con certezza che si tratti effettivamente di tempere e di escludere, soprattutto per il fregio, che si tratti di lavori a stampa.

⁴ Un chiaro esempio, nonché una delle prime attestazioni a livello cronologico di questa attività sinora rintracciate, è dato dal set litografico in due pezzi, edito dalla Stiefbold & Co di Berlino e datato al 1904, il cui formato orizzontale riprende quello dei *friezes* decorativi pubblicati dalla Liberty & Co e dalla Lawrence & Jellicoe su modelli di Cecil Al-

din e John Hassall. Una riproduzione di uno dei due pannelli del set, dal titolo *Halali*, è compresa nel volume di Arthur Berger, *Das lustige Jägerbuch* (Parey, Berlino 1931, p. 13). Per il set: D'Agati, "Fox-Hunt Garbage" cit., pp. 31-34, p. 33 ripr.

⁵ Attualmente non è stata rintracciata alcuna versione a stampa dei pannelli conservati presso la sede romana dell'ACI; tuttavia, che questo genere di lavori nascessero per essere tradotti in stampe è confermato da una stampa, purtroppo sprovvista di indicazioni tipografiche, dal titolo *L'Incidente* (D'Agati, "Fox-Hunt Garbage" cit., p. 35; D'Agati, *Les Croque-mitaines* cit., pp. 177-183; Calvesi, Dambruoso, Boccioni. *Catalogo generale* cit., n. 485 erroneamente indicata come penna su carta) databile al 1905-1906 e vicinissima, per soggetto e stile, ai lavori oggi in collezione ACI e riferibile a un prototipo disperso. A questa *imagerie* si collega anche la tempera *Automobile e calesse* (*ibi*, n. 494). Le tempere oggi all'ACI, sebbene siano state sempre considerate come facenti parte di un ciclo unitario in virtù dell'attuale strutturazione nelle collezioni dell'Automobil Club d'Italia, sono molto disomogenee a livello narrativo e stilistico e chiaramente divisibili in tre nuclei differenti. Il primo dedicato alla caccia alla volpe (*ibi*, n. 472) e gli altri due (*ibi*, nn. 478-480 e nn. 481-483) dedicati al *topos* dello scontro tra mondo contadino e turismo automobilistico.

⁶ Si veda, in proposito, la forte vicinanza a livello strutturale, oltre che narrativo, con le tavole *The Check* e *Gone Away* di Cecil Aldin – edite nel 1903 dalla Lawrence & Bullen di Londra – con il motivo del fregio inferiore.

⁷ Del set sono state rintracciate diverse copie: oltre a quella già nelle collezioni Dal Pian, una coppia è conservata – sebbene, e in maniera significativa, porti un'attribuzione a un anonimo seguace di Henri Cassiers – presso il Sincfala Museum van de Zwinstreek di Knokke-Heist e sono noti almeno due set in collezione privata.

⁸ «Cavalier, lithographie, par Boccioni. Paris, Nilsson, édit.» in *Bibliographie de la France. Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, anno XCVII, II s., 7, 14 Février 1908, p. 96; «Amazone, lithographie, par Boccioni. Paris, Nilsson, édit.» in *Bibliographie de la France. Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, anno XCVII, II s., 6, 7 Février 1908, p. 78.

⁹ Archivio Storico della Camera di Commercio di Milano, Archivio Ditte, Nilsson e Jeutsch. Successivamente la ragione sociale muta in Nilsson & John sino all'uscita definitiva del socio nel 1908 quando la ragione commerciale cambia nuovamente in Libreria Nilsson – Milano. Si veda: *Giornale della Libreria della tipografia e delle arti e industrie affini*, anno XXI, 44, 1 novembre 1908, p. 635.

¹⁰ Le due carte sono incollate a un supporto ligneo e, originariamente, erano inserite all'interno di un paravento. I due cartoncini presentano una stesura a tempera e sono firmati. L'attuale stato conservativo dei lavori

non ha permesso di analizzare il supporto e la stesura pittorica per verificare l'eventuale presenza di una base a solo contorno nero data a stampa sulla quale sembrerebbe sovrapporsi la stesura materica del colore e un'ulteriore traccia nera che doppia il contorno stampato. Per una prima segnalazione dei due pannelli: V. Baradel, *Boccioni Prefuturista. Gli anni di Padova*, catalogo della mostra (Padova, 31 ottobre 2007 – 27 gennaio 2008), Skira, Milano 2007, p. 194. Con lo stesso soggetto è nota una tempera, *Fantino* (Calvesi, Dambruoso, Boccioni. *Catalogo generale* cit., n. 475) riferibile al 1908 da collegare, più verosimilmente, a una commessa milanese legata alla pubblicità delle corse ippiche come documenta la scritta «corse» distintamente leggibile, nella parte alta del bozzetto: per la datazione, N. D'Agati, *Fantino*, in V. Baradel, a cura di, *Il giovane Boccioni*, catalogo della mostra, (Milano, 8 ottobre – 4 dicembre 2021), Sagep, Milano 2021, pp. 196-197.

¹¹ «Avanti della Domenica», anno III, 44, 12 novembre 1905. Priva di indicazioni editoriali, la cartolina è una semplice riduzione della copertina del n. 44 del 1905 edita come materiale promozionale per la rivista. Per «L'Avanti della Domenica»: P. Bolpagni, *L'arte nell'«Avanti della Domenica»*. 1903-1907, Mazzotta, Milano 2008, p. 214.

¹² *Sul viaggio in Russia: tre lettere di Boccioni*, in E. Coen, L. Magagnato, G. Perocco, a cura di, *Boccioni a Venezia. Dagli anni romani alla mostra d'estate a Ca' Pesaro. Momenti della stagione futurista*, catalogo della mostra, (Milano 28 febbraio – 13 aprile 1986), Mazzotta, Milano 1986, pp. 34-37.

¹³ Non si può escludere che ulteriori agganci potessero provenire dai rapporti con Alfredo Angelelli Stolz, primo 'maestro' di Boccioni, tuttavia per il rapporto con Racah esistono evidenze documentarie che suggeriscono una vera e propria collaborazione professionale.

¹⁴ Si veda la documentazione relativa all'album dedicato *Derby Reale* pubblicato nel 1904 dalla casa editrice parigina Kurt Guhrer e alla serie *ciociara* stampata a Roma dalla Liebmann: D'Agati, "Poi a scuola di pupazzetto" ... cit., pp. 135-136. Si deve a Gino Agnese, che raccolse le informazioni dalle memorie di una discendente, la prima menzione della figura di Racah: G. Agnese, *Vita di Boccioni*, Camunia, Firenze 1996, p. 59. Che Racah fosse il tramite sembra confermato, retrospettivamente, dalle vicende collezionistiche di alcuni set: per le *Famiglie Olandesi*, ad esempio, è noto un set in collezione privata romana che, per quanto riferito dai proprietari, era nelle collezioni della famiglia sin dai primissimi anni del Novecento. In maniera più significativa nelle collezioni degli eredi Boccioni-Dal Pian era presente una coppia delle stampe, sulle quali Boccioni appose la propria firma per esteso, che, con ogni evidenza, era stata recuperata dall'artista a Roma dove Racah rivendeva, nel proprio esercizio commerciale, quanto derivato dai modelli da

lui commercializzati e tradotti in stampa da altri editori. Le stesse vicende dei pannelli ACI lasciano credere che sia stato il negozio di Racah il luogo nel quale furono acquistati: mentre non trova alcun riscontro la notizia, segnalata da Agnese e recentemente recuperata (Agnese, *Vita di Boccioni* cit., p. 61; Calvesi, Dambruoso, *Boccioni. Catalogo generale* cit., n. 485), di una commissione diretta dell'Automobile Club; è più probabile che, come riferito a Guido Ballo da Amelia Boccioni (G. Ballo, *Preistoria del futurismo*, Maestri, Milano 1960, p. 108), la Casa Reale acquistasse, in un momento imprecisabile che non è detto coincida con quello della realizzazione, i pannelli nel negozio romano di Racah, sito in corso Umberto I, e che Casa Savoia li donasse all'Istituto torinese che nel 1927 traslocò a Roma dopo la conversione, l'anno precedente, in Reale Automobile Club d'Italia.

¹⁵ La datazione può essere desunta dalle vicende editoriali: i fogli del set al retro portano l'indicazione del numero di serie 282. Il numero seriale precedente, il 281, individua invece due stampe firmate dall'illustratore Castell datate al 1904. È quindi verosimile che il set boccioniano rimonti allo stesso periodo e sia databile entro il 1905.

¹⁶ B. Schoonbroodt, *Privat Livemont. Entre tradition et modernité au cœur de l'Art nouveau. 1861-1936*, Racine, Bruxelles 2007, p. 69.

¹⁷ Si vedano, a titolo di esempio, *Série n. 237. 8 Planches Fleurs Stylisées par Mary Golay*, Clément Tournier & C.ie Editeurs, Genève s.d.; *Oiseaux et Fleurs stylisés par Mary Golay. Série 239. 6 Planches*, Clément Tournier & C.ie Editeurs, Genève s.d. Più in generale, per l'attività dell'editore, si rimanda all'unico catalogo di vendite rintracciato: 1903-1904. *Catalogue Illustré des éditions Clément, Tournier & C.ie successeurs de F. Coulin & C.ie*, Genève, Genève s.d.

¹⁸ Come la serie dedicata alle città olandesi pubblicata dalla Dietrich & Co di Bruxelles attorno al 1903.

¹⁹ Tra le tante stampate, si vedano in particolare quelle individuabili dal numero di serie 139, 144, 186 e 189 e riferibili tutte ai primissimi anni del secolo. Alla serie numerata 189 si avvicinano molto quelle del set individuato dal numero seriale 25 pubblicate negli stessi anni dall'editore A.A.'s-H.

²⁰ Nello specifico il set da dieci cartoline individuabile dal numero di serie I.648 circolante già nel 1903.

²¹ Si vedano, in particolare, i due fregi con olandesini e olandesine danzanti databili al 1900: R. Davis Benn, *Art in the nursery. I. by Cecil Aldin, R.B.A., and John Hassall*, in «The Art Journal», 62, June 1900, pp. 247-252. I due fregi ebbero un ampio successo e furono poi sfruttati, eliminando la firma di Aldin, per realizzare una coppia di cartoline – sprovvista purtroppo di indicazioni circa la casa editrice che, stando alle iscrizioni al verso, dovrebbe essere olandese – circolanti nel 1902. A questi si aggiungono anche alcu-

ni pannelli del *Children's Frieze* edito, entro il 1905, dalla Lawrence & Bullen di Londra: *The Aldin & Hassall Wallpaper Friezes*, in «The Connoisseur», vol. XII, May 1905, XLV, s.p. A questi esempi si aggiungano le serie postali, in particolare quelle individuate dai numeri 2529 e 2533 e già circolanti nel 1904, disegnate dall'inglese Tom Browne ed editate dalla Davidson Bros. Sull'attività di Hassall si veda la recente monografia: L. Gosling, *John Hassall. The life and art of the poster King*, Unicorn, London 2021.

²² Di Aldin ebbero ampio successo – tanto da essere riediti in formato cartolina dalla Raphael Tuck di Londra, fra le maggiori case editrici di carte postali, in una serie (n. 1502) da collezione dedicata ai più *celebrated posters* – il manifesto per l'amido prodotto dalla Colmans e il manifesto della Colman's blue, entrambi realizzati entro il 1900.

²³ H. Muthesius, *Das Englische Haus*, Berlino 1905, vol. III, p. 234, fig. 291. Per il fregio ciociaro e Hassall: D'Agati, «Poi a scuola di pupazzetto»... cit., p. 138.

²⁴ Il motivo ritorna, con minime variazioni iconografiche, anche in una serie di cartoline di Hassall editate dalla Davidson Bros di Londra entro il 1904. Si veda in particolare la cartolina «in *The Track of The Sun*» by F.D. Thompson dalla serie *Books Illustrated* (n. serie 3505) e *Tom Tom The Piper's Son – Stole a Pig & Away He Ran* dalla serie *Nursery Rhymes Illustrated* (n. serie 3507). Del fregio pubblicato da Muthesius sono noti due studi preparatori a tempera in collezione privata inglese.

²⁵ I due cartoncini sono stati pubblicati per la prima volta da Virgina Baradel, tuttavia non sono stati censiti nell'ultimo catalogo generale: V. Baradel, *Arte italiana con vista su Padova*, in Id., *Novecento privato. Arte italiana con vista su Padova*, catalogo della mostra (Padova, 30 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), Trart, Padova 2011, pp. 11-25, p. 14 (ripr.).

²⁶ Calvesi, Dambruoso, *Boccioni. Catalogo generale* cit., n. 476. A questo si aggiunge, realizzato sempre al recto di uno studio per il *Trittico*, il fantino (*ibi*, n. 974) e il foglio catalogato al numero 477 con motivi ippici. Poco probabile appare quanto ipotizzato da Gino Agnese (Agnese, *Vita di Boccioni* cit., p. 61), ovvero che Boccioni realizzasse questi schizzi dal vero nella campagna romana dove la buona società si dedicava alla pratica degli sport ippici. Questi disegni, semmai, sono studi di variazioni compositive che muovono dai modelli a stampa di riferimento.

²⁷ Calvesi, Dambruoso, *Boccioni. Catalogo generale* cit., n. 473.

²⁸ Per le tecniche di stampa e i vari momenti del processo produttivo: G. Fanelli, E. Godoli, *La cartolina Art Nouveau*, Giunti-Martello, Firenze 1985, pp. 44-47; B. Fabbiani, E. Sturani, *La cartolina in quanto supporto fisico*, in P. Callegari, E. Sturani, a cura di, *L'Italia in posa. Cento anni di cartoline illustrate*, catalogo della mostra (Roma, 1997), Electa-Napoli, Napoli 1997, pp. 25-46.

Summary

The article presents an unpublished Dutch-themed postal series executed by Umberto Boccioni in around 1904 for the Geneva-based publisher Clément Tournier. The discovery of these works allows us to deepen our knowledge of the artistic production of the young Boccioni in the context of illustration and it provides further evidence on the direct or mediated relationships that the young artist tied with different European publishers. To further support this the article also features two lithographs on the theme of hunting titled Amazone (Amazon) and Chevalier (Knight), another commission that Boccioni received from the Parisian publisher Nilsson in 1907-1908.

Italia '90: la costruzione di una macchina scenica. Lo Stadio San Nicola di Bari e lo Stadio Olimpico di Roma

Lorenzo Mingardi

Il 19 maggio del 1984 la Fédération Internationale de Football Association (FIFA) assegna all'Italia – e non all'Unione Sovietica, data dai *bookmakers* inglesi come favorita – il ruolo di nazione organizzatrice dei Campionati mondiali di calcio del 1990. È un avvenimento incredibilmente rilevante, che trascende il semplice fatto sportivo, impegnando tutto il Paese in un non trascurabile sforzo tecnico e organizzativo. E non solamente per la costruzione degli impianti calcistici. *Italia '90* si è rivelata infatti una manifestazione assai impattante sotto diversi aspetti: economici, politici, sociali. Insieme alle Olimpiadi romane del 1960 e alle celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia del 1961, ha certamente rappresentato, nella seconda metà del Novecento, uno degli episodi più unificanti per il nostro Paese. Non stiamo dunque tirando le fila di una semplice *kermesse* sportiva, ma di un evento nazional-popolare di proporzioni enormi.

Per la prima volta nella storia dei Mondiali di calcio vengono coinvolte ben dodici città nell'organizzazione dell'evento, equamente divise tra nord, centro e sud: Bari, Bologna, Cagliari, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Palermo, Roma, Torino, Udine, Verona. Non è questa la sede per ripercorrere l'intenso dibattito politico che ha portato alla scelta di queste città,¹ ma occorre segnalare quanto le discussioni tra Governo centrale e autorità territoriali si siano protratte a lungo: basti pensare che solamente nel 1987 – ben tre anni dopo l'assegnazione del mondiale all'Italia – si arriva a una scelta definitiva delle sedi.²

Italia '90 testimonia e registra inoltre un periodo storico nodale del Novecento. I regimi comunisti europei sono caduti (o stanno per farlo) e le nazioni coinvolte in tali sconvolgimenti partecipano ai Mondiali di calcio: la Cecoslovacchia, la Jugoslavia e l'Unione Sovietica. Per questi paesi in disfacimento, *Italia '90* rappresenta l'ultima vetrina sportiva di una certa importanza, e per altri – la Germania e la Romania – è la prima manifestazione di rilievo che li vede partecipare come paesi democratici.

Prima di andare ad analizzare i due casi-studi scelti per descrivere al meglio le complesse dinamiche politiche e di conseguenza, dunque, anche progettuali, dell'evento, occorre soffermarsi su altri aspetti di carattere generale del tutto peculiari di *Italia '90*.

Un fattore unico della manifestazione, rispetto ai Mondiali precedenti, riguarda la dinamica organizzativa dell'evento volta a fortificare la politica economica interna e a veicolare il 'made in Italy' su tutta la linea: progettuale, divulgativa, comunicativa, esecutiva e di ideazione di tutte le declinazioni integrate della cultura progettuale, dall'urbanistica al design, intersecando fenomeni come la moda. Non a caso l'intera manifestazione di apertura dell'evento si svolge allo Stadio San Siro di Milano con una sfilata di capi di Valentino, Missoni, Mila Schön e Gianfranco Ferré, ispirata ai quattro continenti (Europa, America, Africa e Asia) partecipanti alla manifestazione.

L'assegnazione da parte della FIFA nel 1984 all'Italia dei Campionati del Mondo di calcio del 1990, sancisce non solo la posizione del Paese come potenza sportiva, ma ne sottolinea anche lo *status* economico, in forte crescita in quel momento. Le più importanti aziende e industrie italiane par-

tecipano attivamente all'organizzazione dell'evento, proiettando all'estero l'immagine di un Paese economicamente e tecnologicamente tra i più avanzati.

Nel dicembre del 1984 viene istituito il Comitato organizzatore dei Mondiali di calcio (COL) diretto da Luca Cordero di Montezemolo. Ne fanno parte non solo esponenti di primo piano del mondo sportivo, politico ed economico – Antonio Matarrese (democristiano, presidente della Federazione Italiana Giuoco Calcio), Franco Carraro (detto 'Il Poltronissima' per le sue numerose cariche: socialista, già presidente della FIGC, presidente del CONI; dal 1987 al 1990, ministro del Turismo e dello Spettacolo; dal 1989 al 1992 sindaco di Roma), Francesco Nitto Palma (sostituto procuratore della Repubblica di Roma), Enrico Bendoni (giornalista de «Il Tempo» di Roma, responsabile della direzione stampa e comunicazione del COL), Carlo Salvatori (direttore della Banca Nazionale del Lavoro)³ – ma anche altri *project managers* di alcune eccellenze economiche e industriali del Paese (FIAT, Alitalia, RAI, Olivetti, Ferrovie dello Stato, INA-Assitalia). L'organizzazione è autarchica: per la prima volta nella storia dei Mondiali di calcio, il COL si assicura la piena autonomia gestionale dell'avvenimento. In precedenza, infatti, i comitati organizzativi locali avevano sede in Svizzera, presso la FIFA, svolgendo nella nazione luogo dell'evento calcistico attività meramente promozionale. Inoltre il COL riesce a evitare che la FIFA conceda ad aziende straniere concorrenziali con quelle italiane la qualifica di sponsor ufficiali dell'evento, riuscendo a inserire una nuova categoria di partner, i fornitori ufficiali, che si affiancano agli sponsor internazionali.⁴ E i fornitori ufficiali sono tutti italiani. L'Italia gioca dunque la carta del Mondiale per mettersi in vetrina: il mercato internazionale dovrà accorgersi delle sue capacità economiche, industriali e turistiche.

Un'ulteriore grande differenza rispetto ai precedenti Mondiali, a testimonianza di un vero e proprio fenomeno culturale di massa per l'intera nazione, *Italia '90* ha potuto contare su una comunicazione multimediale e multiscalare frutto di un progetto di design per lo più coordinato, salvo qualche eccezione. Con il proposito di coinvolgere la collettività nella costruzione di un'identità riconoscibile, il COL indice nel 1986 un concorso di idee per la realizzazione di un logo e di una mascotte che caratterizzino l'evento.⁵ Per la mascotte – che, a seguito di un sondaggio popolare su più opzioni tra i giocatori del totocalcio, prende il nome di *Ciao* – viene scelto il bozzetto di Lucio Boscardin e per il logo il lavoro del designer Vittorio Picconi.⁶ Le forme comunicative dell'evento investono anche il design dei pervasivi prodotti postali, che proporranno le immagini dell'architettura degli stadi come icone identificative del Mondiale e, in ultima analisi, dell'identità italiana.

Anche i grandi network nazionali si mobilitano. La televisione di Stato – la RAI – grazie al Mondiale coglie l'occasione di rinnovare le proprie sedi e di stringere accordi con la Olivetti per la realizzazione dei servizi grafico-informatici delle partite.⁷ Alla televisione si affianca il cinema con il progetto *12 registi per 12 città*. Ai più importanti registi italiani – tra cui Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci, Mario Monicelli, Ermanno Olmi, Francesco Rosi, Franco Zeffirelli – viene assegnata una città dei Mondiali da rappresentare attraverso un cortometraggio, la cui versione viene mandata in onda dalla RAI prima della disputa di ogni partita.

Gli stadi di Italia '90

Tranne qualche rara eccezione, l'età anagrafica degli stadi a disposizione delle città scelte per *Italia '90* è molto alta. Gli impianti sono sostanzialmente ancora quelli del Campionato del Mondo di calcio del 1934 e delle Olimpiadi del 1960. Il parco stadi italiano è, a quella data, decisamente obsoleto: oc-

corre intervenire in maniera massiccia sia con ingenti finanziamenti sia con strutture organizzative che debbono necessariamente passare da decisioni governative. La risposta dell'esecutivo guidato da Bettino Craxi – a capo del Governo negli anni cruciali per l'organizzazione dei Mondiali – e con un ministro socialista – Nicola Capria – nel dicastero interessato dall'evento, ovverosia il Ministero del Turismo e dello Spettacolo, non tarda ad arrivare. Il decreto-legge 3 gennaio 1987, n. 2, poi convertito nella legge 6 marzo 1987 n. 65, *concernente misure urgenti per la costruzione o l'ammodernamento di impianti sportivi, per la realizzazione o completamento di strutture sportive di base e per l'utilizzazione dei finanziamenti aggiuntivi a favore delle attività di interesse turistico*, consegna agli organizzatori i fondi necessari.⁸ Il finanziamento degli impianti è dunque statale, ma sono in seguito i singoli Comuni a gestire i capitali destinati alle opere.⁹ Gli altri enti territoriali, come Regioni e Province, non vengono invece coinvolti.¹⁰

Il periodo che va dall'approvazione della legge alla prima metà del 1988 è caratterizzato da un intenso dibattito in seno a ciascuna amministrazione comunale: costruire un nuovo stadio o attuare modifiche all'esistente? Il COL è un'autorità organizzativa *superpartes* e non ha potere decisionale nei confronti delle scelte delle singole amministrazioni. Dunque ogni città fa storia a sé e decide in totale autonomia quale delle due strade intraprendere. *Italia '90* si configura come una vera e propria manna dal cielo per le dodici amministrazioni comunali coinvolte. Oltre alla possibilità di sistemare i propri vetusti impianti sportivi, visibilmente ovvi sono infatti i vantaggi, simbolici e materiali, per i Comuni: «Troppo 'sacra' e in fondo innocua, la celebrazione di un tale evento sportivo, insieme rituale e spettacolare, circondato e protetto da un consenso generale».¹¹

Quando nel 1987 viene varato dal Governo centrale il piano delle opere, questo non investe solo la realizzazione degli stadi, ma anche le altre infrastrutture necessarie a garantire una facile accessibilità al luogo ove si svolge la manifestazione. Con la legge 29 maggio 1989, n. 205 – *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 1 aprile 1989, n. 121, recante interventi infrastrutturali nelle aree interessate dai campionati mondiali di calcio del 1990* – il Governo concede un finanziamento di oltre cinquecento miliardi alle amministrazioni comunali delle dodici città. Si tratta delle cosiddette 'opere di accompagnamento' che avrebbero dovuto sancire l'oggettiva utilità dei Mondiali per il bene comune.¹² Parallelamente alla costruzione o alla sistemazione degli stadi, dunque, si coglie l'occasione per favorire interventi architettonici e infrastrutturali volti a migliorare la funzionalità delle città. Si registrano numerosi potenziamenti della rete stradale nazionale (ad esempio il completamento del tratto Firenze-Pisa della Strada Statale FI-PI-LI), delle attrezzature degli aeroporti e delle stazioni ferroviarie (come la l'Air Terminal Ostiense e la Stazione Farneto a Roma), la costruzione di parcheggi multipiano (a Bologna e Palermo) e di ponti cittadini (a Napoli ne vengono realizzati addirittura tre a Fuorigrotta, demoliti nel 2012, in quanto mai utilizzati).¹³

Bari e Roma

Tra i dodici possibili casi-studio si è scelto di approfondire due realtà paradigmatiche – Bari e Roma –, che, meglio di altre, chiariscono i complessi processi decisionali locali e i delicati rapporti tra i diversi attori in gioco (Governo centrale, enti pubblici locali, imprese di costruzione private), di cui ogni amministrazione è stata protagonista. Bari e Roma rappresentano inoltre degli esempi emblematici delle due possibili strade che ogni comune coinvolto nella manifestazione ha avuto di fronte a sé al momento dell'investitura da parte del COL; l'Amministrazione barese ha scelto – al pari di

quella genovese e torinese – di costruire uno stadio *ex novo*, il San Nicola, mentre il Comune di Roma, dopo numerose discussioni in Consiglio comunale, decide di ammodernare lo Stadio Olimpico di proprietà del Comitato Olimpico Nazionale Italiano (CONI).

Nonostante le notevoli differenze architettoniche e strutturali tra i dodici stadi, possiamo enucleare alcuni aspetti comuni. Ogni decisione finale sugli impianti da gioco spetta alla singola amministrazione, ma il COL aveva stabilito in partenza alcuni criteri inderogabili, come ad esempio la capienza minima di quarantamila spettatori e la presenza di spazi interni ed esterni adatti al deflusso del pubblico. A seguito dei tragici eventi occorsi negli impianti europei nella seconda metà degli anni Ottanta – trentanove morti durante la finale di Coppa dei Campioni del 1985 Juventus-Liverpool a Bruxelles, novantasei morti durante la partita Liverpool-Nottingham Forest, nel 1989 a Sheffield in Inghilterra – causati da una ripartizione degli spalti non congrua rispetto alla consistenza delle tifoserie, per la prima volta nella storia dei mondiali, *Italia '90* si svolge in stadi che offrono esclusivamente posti a sedere numerati. Questo comporta la progettazione di impianti con numerose vie di fuga e una distribuzione in pianta degli spalti assai differente rispetto agli esempi passati.

Non solo la sicurezza gioca un ruolo fondamentale nell'organizzazione interna degli stadi. Anche i media hanno un ruolo assai importante, condizionando gli schemi distributivi e impiantistici: la sala stampa e il centro televisivo diventano, oltre agli spogliatoi, degli spazi assai importanti all'interno di ogni stadio.¹⁴

Lo Stadio San Nicola di Bari

La scelta di Bari tra le città organizzatrici ha ragioni ben precise ascrivibili al potere che la sua politica locale riesce a esercitare sul panorama nazionale tra la seconda metà degli anni Ottanta e i primi anni Novanta. Lo sconvolgimento delle elezioni amministrative del 1985, che ha segnato la fine di numerose giunte comuniste,¹⁵ a Bari non si è affatto avvertito: la città è dal Dopoguerra saldamente in mano alla Democrazia cristiana e, in talune occasioni, al Partito socialista. Tra il 1986 e il 1990 il sindaco di Bari è il socialista Francesco De Lucia, che governa, in continuità con il Governo di Roma, una giunta pentapartitica. Del resto *Italia '90* – e Bari ne è una grande prova – rappresenta al meglio il costume del tutto italiano che tende ad una certa 'omogeneità' tra il centro (Roma) e la periferia, con la possibilità di facilitare le interazioni tra i due livelli.¹⁶

Il caso barese presta il fianco, dunque, a numerose considerazioni circa gli intrecci inevitabili tra calcio e politica. Il calcio non è un mondo autonomo: si configura come un'organica articolazione del sistema politico, centrale e locale. È una sorta di 'sub-sistema' dotato di una penetrante capacità di intersecare «l'insieme delle componenti strutturali e istituzionali, centrali e periferiche del sistema maggiore».¹⁷ La consistente dimensione politica di Bari in quegli anni ha un nome e un cognome: Antonio Matarrese. È al tempo stesso presidente della FIGC, onorevole della Democrazia cristiana, membro del COL e importante imprenditore edile. Il fratello Vincenzo è il presidente della squadra di calcio locale, il Bari, e anch'egli è imprenditore edile. Antonio Matarrese è quindi, in assoluto, uno dei protagonisti dell'organizzazione dei Campionati mondiali, oltre che personaggio centrale della vita politica barese. È talmente incombente il suo peso politico e imprenditoriale sullo scenario politico ed economico della città, che *Italia '90* diviene per lui l'occasione – a guisa di imperatore romano – di dotare la città di un nuovo e prestigioso stadio da oltre sessantamila posti, dato che l'esistente Della Vittoria (inaugurato nel 1934) non solo non ha l'*allure* adatta per la



manifestazione, ma non può nemmeno essere ampliata, date le pessime condizioni strutturali in cui versa.

In Consiglio comunale, tra il dicembre 1986 e il gennaio 1987, la minoranza, rappresentata dal Partito comunista, leva alcune timide contestazioni alla volontà della maggioranza di costruire uno stadio *ex novo*: l'impegno finanziario appare sproporzionato alle necessità e in forte contrasto con i bisogni sociali della città. Ma si tratta solo di sparse voci, assolutamente insufficienti a intralciare il progetto.

Se Matarrese è un imperatore, il nuovo stadio deve essere il tempio più grande e celebrato della città. Occorre dunque scegliere un progettista di fama mondiale che sappia tradurre in forme e volume il protagonismo del presidente della FIGC. La scelta cade sul Renzo Piano Building Workshop, che si avvarrà della collaborazione di Peter Rice e dello studio Ove Arup and Partners, per la parte strutturale. Con una seduta straordinaria, il 5 marzo 1987, il Consiglio comunale di Bari approva «il progetto di massima comprensivo della pista di atletica leggera, per la costruzione del nuovo stadio comunale sulla provinciale Carbonara-Modugno lungo la statale n. 271».¹⁸

L'area sulla quale deve sorgere il nuovo impianto sportivo è compresa nel grande comparto di Carbonara, localizzato a sud-ovest della città e destinato dal PRG stilato da Ludovico Quaroni nel 1968 a «zona di verde sportivo»: sarebbe dovuto diventare una sorta di cittadella dello sport. Ma così non sarà. Al di là delle ipotesi del piano, quando viene formalizzata la candidatura di Bari a città di *Italia '90*, l'area è quasi completamente isolata nella campagna.¹⁹ Ed è ancora oggi così (fig. 1).

Né il Comune né i progettisti avrebbero voluto la pista di atletica.²⁰ Ma sia il CONI sia la Federatletica si dimostrano irremovibili nella scelta di conservare gli impianti per l'atletica, non solo a Bari, ma anche negli altri stadi del Mondiale.²¹ Solamente Firenze, Genova e Palermo riescono a evitare l'in-

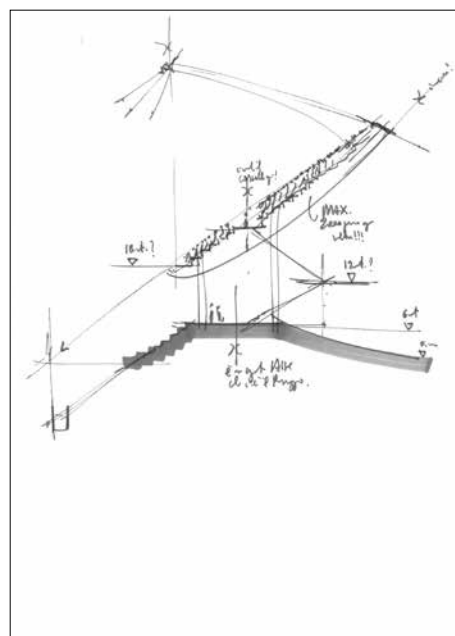
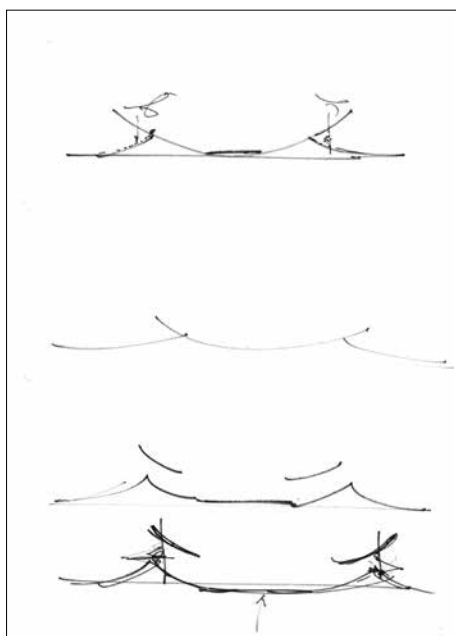
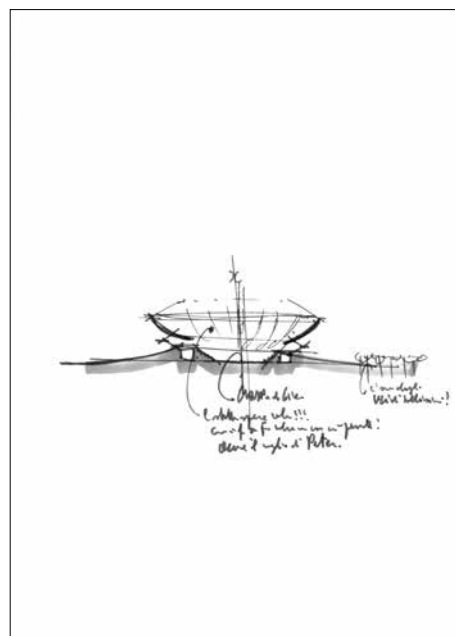
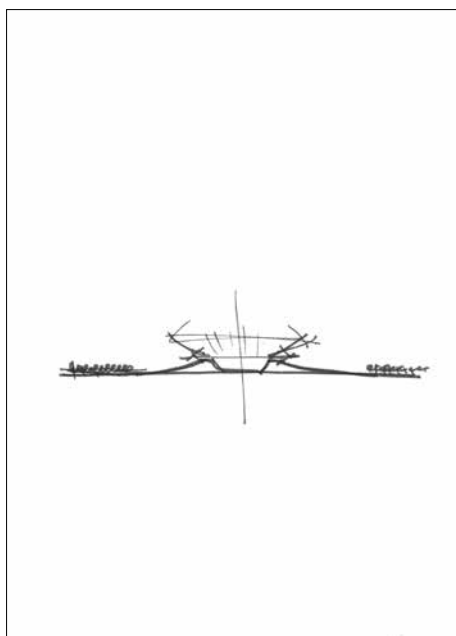
1. *Stadio San Nicola*, Bari, 1987, il principio insediativo. Foto: Gianni Berengo Gardin.

2. Renzo Piano, *Stadio San Nicola*, Bari, 1987, schizzo progettuale. ID 1818, code Bar-rp_001. © Renzo Piano Building Workshop.

3. Renzo Piano, *Stadio San Nicola*, Bari, 1987, schizzo progettuale. ID 1825, code Bar-rp_008. © Renzo Piano Building Workshop.

4. Renzo Piano, *Stadio San Nicola*, Bari, 1987, schizzo progettuale. ID 1829, code Bar-rp_012. © Renzo Piano Building Workshop.

5. Renzo Piano, *Stadio San Nicola*, Bari, 1987, schizzo progettuale. ID 1830, code Bar-rp_013. © Renzo Piano Building Workshop.

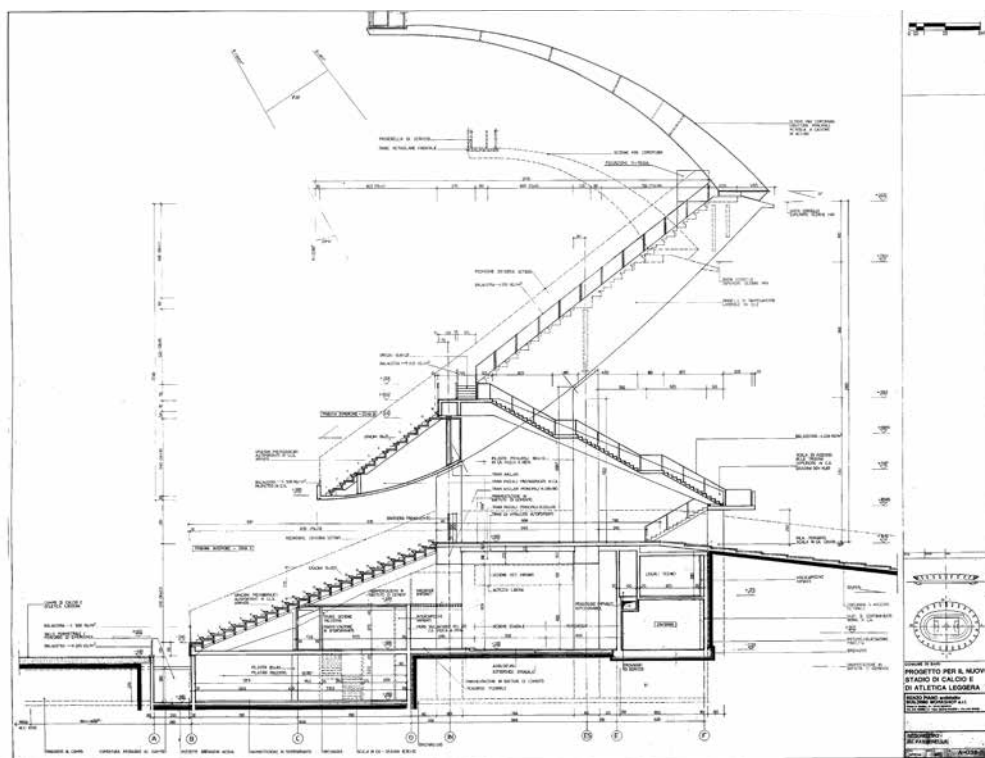


gombrante presenza della pista, che, sommata all'obbligatorio, da normative anti-violenza, fossato anti-invasione – collocato in prossimità dell'imposta degli spalti – contribuisce ad allontanare notevolmente gli spettatori dal rettangolo di gioco, compromettendo così una visione ottimale della partita. Il primo progetto di massima elaborato dallo Studio Piano nel febbraio 1987 presenta già i principi insediativi e strutturali che caratterizzeranno anche l'edificio realizzato. Non avendo elementi architettonici rilevanti coi quali rapportarsi, Piano e i suoi collaboratori formulano una proposta che prende le mosse da una notevole suggestione: riprodurre, ovviamente in forme e dimensioni differenti, Castel del Monte nella periferia di Bari. Il tentativo di dialogo con il paesaggio circostante, dunque, diventa uno dei temi dominanti della proposta di Piano (figg. 2-3-4).²² Attorno all'impianto viene infatti progettata un'ampia zona sistemata a verde, profonda circa sessanta metri – la 'pineta'²³ – che costituisce un vero e proprio spazio per i flussi dei tifosi e consente un accesso graduale e ben distribuito. «La natura avvolge

e sospende il nuovo edificio»,²⁴ si legge nella relazione di progetto; lo stadio viene interrato in una collina artificiale, così da lasciare sospeso sulla sommità di essa soltanto l'anello superiore delle tribune che, integrate dalla copertura, si manifesta nella caratteristica forma a «conchiglia sospesa nel verde». ²⁵ La sezione tipo dell'impianto rende esplicita la volontà di Piano di stemperare il più possibile la monumentalità del manufatto. Con buona pace di Antonio Matarrese, che avrebbe invece preferito una sorta di monumento a grande scala da consegnare ai posteri, visibile anche da grande distanza (figg. 5-6).

Le gradonate prefabbricate in cemento armato si sviluppano su due livelli; la prima, continua e scavata nella 'collina', segna il margine della pista di atletica disegnando una curva ampia che emerge dal cratere dove è collocato il rettangolo di gioco. La seconda segue la curvatura dell'anello che sovrasta, ma è staccata dalla prima – quasi in una sorta di levitazione – a formare una finestra orizzontale continua verso l'esterno, interrotta solamente dai volumi delle scale esterne. Queste nella prima versione del progetto del febbraio 1987 sono caratterizzate da una struttura intelaiata in acciaio, mentre nella versione definitiva si configurano come sorta di ponti levatoi in cemento armato precompresso. Il secondo livello della gradinata è diviso in ventisei settori, ognuno dei quali è sostenuto da quattro possenti pilastri in cemento armato (fig. 7). Alla parte superiore del secondo livello è agganciata la struttura in acciaio di copertura disegnata dallo studio Arup, col quale Piano collabora già dal progetto che costituisce l'*acmé* della sua *verve* espressiva: il Centre Pompidou di Parigi (1977). Caratterizzata da un telo di teflon bianco, la copertura è sostenuta da un guscio metallico convesso che si configura come un elemento continuo che cinge l'intero sviluppo dello stadio. Sotto la gradinata che scende verso il campo è sistemato un corpo anulare interrato che contiene al suo interno i servizi generali dell'impianto, gli spogliatoi per il calcio e per l'atletica leggera.

L'unico volume aggettante l'invaso dello stadio è lo spazio progettato per ospitare il centro stampa; anche in questo caso Piano e i suoi collaboratori lo avevano immaginato in un primo momento con una struttura intelaiata in



6. Renzo Piano, *Stadio San Nicola*, Bari, 1987, sezione trasversale. Code Bar_081.
© Renzo Piano Building Workshop.

7. Renzo Piano, *Stadio San Nicola*, Bari, 1987, foto di cantiere, da S. San Pietro, a cura di, *Renzo Piano. Il nuovo Stadio di Bari*, L'Archivolt, Milano 1990, p. 33.

8. Renzo Piano, *Stadio San Nicola*, Bari, 1990. Foto di Shunji Ishida. © Renzo Piano Building Workshop.



acciaio. Non senza rammarico da parte dei progettisti, la soluzione definitiva è invece caratterizzata da una struttura in cemento armato.²⁶

Il Comune di Bari per la selezione dei soggetti da ammettere alla gara di concessione per la costruzione dell'edificio pone dei requisiti assai stringenti, volti a creare una sorta di sbarramento per le imprese di medio-piccole dimensioni e non locali.²⁷ L'Amministrazione opta dunque per un affidamento a un Consorzio coordinato da alcune tra le principali imprese locali, tra cui anche quella dei fratelli Matarrese (raggruppate con la denominazione Consorzio Stadium) che ha il compito non solo di costruire l'impianto, ma anche di sistemare a verde l'area circostante.²⁸ I lavori partono il 15 luglio 1987 e terminano il 31 ottobre 1989.²⁹

Bari rappresenta un caso particolare nell'ambito della costruzione degli impianti di *Italia '90*, perché le scelte e i procedimenti vengono chiariti sin dall'inizio dai diversi attori in gioco (Amministrazione, costruttori locali, imprese locali). Come è stato possibile che il dibattito cittadino circa l'edificazione del manufatto abbia registrato così poche discussioni o polemiche? Un tale esito sembra essere stato determinato dalla predisposizione di un progetto ambizioso (e in più legittimato da una delle firme più prestigiose dell'architettura internazionale), su cui è stato possibile chiamare a raccolta l'intera cittadinanza, nonché dalla presenza di un gruppo politico-imprenditoriale, con a capo i Matarrese, che ha presumibilmente garantito il buon fine dell'operazione nei rapporti con i politici romani.³⁰

A differenza di altri casi, i costi per lo stadio di Bari sono rimasti sostanzialmente quelli previsti. Ma questo perché per la sua costruzione viene stabilita una cifra folle: circa centoventi miliardi di lire.³¹ A testimoniare la centralità politica di Bari in quel particolare momento storico dell'Italia calcistica (e non solo), al San Nicola è concesso il budget più alto. Ben più alto rispetto a città come Roma, Torino e Milano.³²

Lo stadio viene inaugurato il 3 giugno del 1990 con una partita amichevole disputata tra Bari e Milan.³³ A *Italia '90*, viene inaugurato con Unione Sovietica-Romania (fig. 8). Sembra passato un secolo, ma in realtà sono solamente poco più di trent'anni. Purtroppo, una volta dismesso il pingue circo dei Mondiali, una sorta di cappa funesta si è posata sullo Stadio San Nicola.



Una lunga e continua incuria ha portato la struttura alle condizioni fatiscenti nelle quali si trova oggi: gran parte del teflon di copertura è volato via e la struttura in cemento armato versa in stato pietoso. Il suo restauro è assai difficoltoso per diversi motivi. Innanzitutto lo stadio è sottoposto a vincolo autoriale e quindi ogni decisione in merito a cambiamenti e risistemazioni deve necessariamente passare attraverso lo Studio Piano, con conseguenti probabili ulteriori rallentamenti burocratici. Inoltre è la struttura stessa dell'impianto a costituire un sistema assai complesso da modificare, poco malleabile a interventi di *restyling*.

Lo Stadio Olimpico di Roma

Lo Stadio Olimpico di Roma ha una lunga storia alle sue spalle. Era stato progettato nel 1928 da Enrico Del Debbio, nell'ambito del Foro Mussolini (attuale Foro Italico) come Stadio dei Cipressi, commissionato dal Partito nazionale fascista in vista delle Olimpiadi del 1944, assegnate però in seguito a Londra e mai disputate. Nel 1938, su disegno di Luigi Moretti, erano stati costruiti due anelli di tribune e il campo da gioco, ma solo negli anni Cinquanta, per le Olimpiadi del 1960, la struttura venne ultimata seguendo la proposta di Annibale Vitellozzi (fig. 9).³⁴

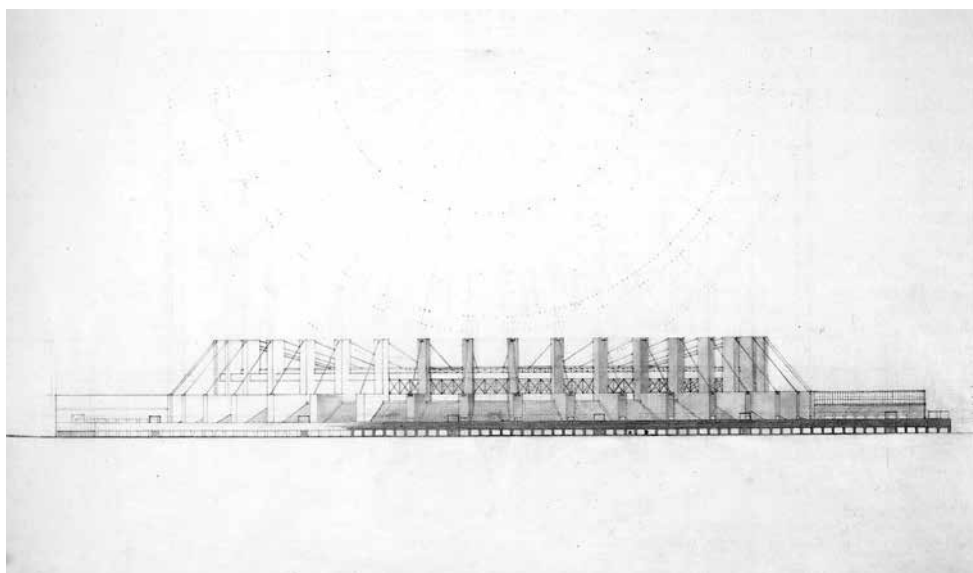
Nel 1984, al momento dell'assegnazione dei Mondiali all'Italia, la capienza dell'Olimpico è di sessantacinquemila spettatori. Sono troppo pochi per una città che ha l'ambizione di ospitare la 'finalissima' dell'evento. Occorre, dunque, decidere: costruire un nuovo stadio o apportare un consistente intervento di aggiornamento alla vecchia struttura? Come Bari, negli anni *clou* per l'organizzazione dell'evento, Roma è guidata da una giunta pentapartitica, con a capo due sindaci democristiani Nicola Signorello (1985-1988) e Pietro Giubilo (1988-1989).

Le due alternative che si confrontano in questa città sono la proposta di un nuovo grande stadio nel quartiere della Magliana, avanzata dal presidente della squadra di calcio della Roma, il costruttore Dino Viola, e l'adeguamento dell'Olimpico voluto dal CONI, che è anche il proprietario dell'impianto e che già nel 1985 aveva bandito una gara per la riqualificazione della struttura.³⁵ I principi che definiscono la proposta di Viola sono assai affini a quelli che caratterizzano la vicenda barese. Anche in questo caso viene scelto un architetto di grande prestigio – Vittorio Gregotti, che stava progettando anche la ricostruzione dello Stadio Marassi di Genova – e pubbli-

9. Annibale Vitellozzi (capogruppo), *Stadio Olimpico*, Roma, 1960, progetto, da CONI, a cura di, *Olimpico '90. Lo Stadio dei Mondiali*, Roma 1990, p. 53.



10. Vittorio Gregotti, *Progetto stadio 'Città di Roma'*, 1987, prospetto longitudinale, da P. Colao, G. Vagnaz, a cura di, *Gregotti Associati. 1973-1988*, Electa, Milano 1990, p. 179.



cizzata l'iniziativa privata che avrebbe permesso una realizzazione a costo zero per il Comune. In cambio l'Amministrazione avrebbe concesso a Viola l'utilizzo dei terreni comunali limitrofi per la realizzazione di una massiccia operazione immobiliare.³⁶ Lo studio Gregotti mette a punto un progetto dal forte impatto monumentale, configurandosi, nelle intenzioni del progettista, come una sorta di nuova porta della città a sud-ovest³⁷ (fig. 10). Presentato in Consiglio comunale nel dicembre del 1986, la proposta di Viola viene bocciata: dopo numerose discussioni – viene appositamente formata «La commissione speciale per i mondiali», composta dai capigruppo consiliari di tutti i partiti insieme ai membri delle commissioni lavori pubblici e urbanistica del Consiglio comunale³⁸ – il 17 febbraio 1987 la Giunta dà parere negativo al progetto di Gregotti e sceglie di puntare sull'Olimpico, passando così la palla al CONI, che da questo momento in avanti assurge al ruolo di protagonista assoluto della vicenda. Per il Comune di Roma è una manna dal cielo. L'ente ha risorse economiche assai maggiori rispetto all'Amministrazione, una struttura interna snella e, soprattutto, non deve rispondere a un elettorato. Rispetto a Bari, l'insuccesso della proposta relativa a uno stadio *ex novo* è da ascrivere non solo alla forza politica del CONI, ma anche ad altre ragioni. Innanzitutto dal punto di vista comunicativo Viola e i suoi collaboratori non riescono a far identificare il progetto con l'interesse pubblico, non insistendo adeguatamente sul prestigio del progettista: il grande stadio non diventa mai l'impianto di cui Roma ha bisogno.³⁹ Inoltre Roma non è Bari, dove, come abbiamo visto, è presente un solo uomo al comando. Il governo di Roma si basa su un sottile equilibrio tra le forze politiche e tra le diverse correnti all'interno dei partiti. Viola rappresenta una parte politica eccessivamente identificata con la corrente andreottiana della Democrazia cristiana. Se la Giunta, pur guidata da un altro andreottiano come Signorillo, avesse scelto di abbracciare la proposta del presidente della Roma, sarebbe stata una presa di posizione incauta nei confronti degli equilibri interni al governo della città.⁴⁰ La scelta cade così fatalmente sulla proposta più contenuta.

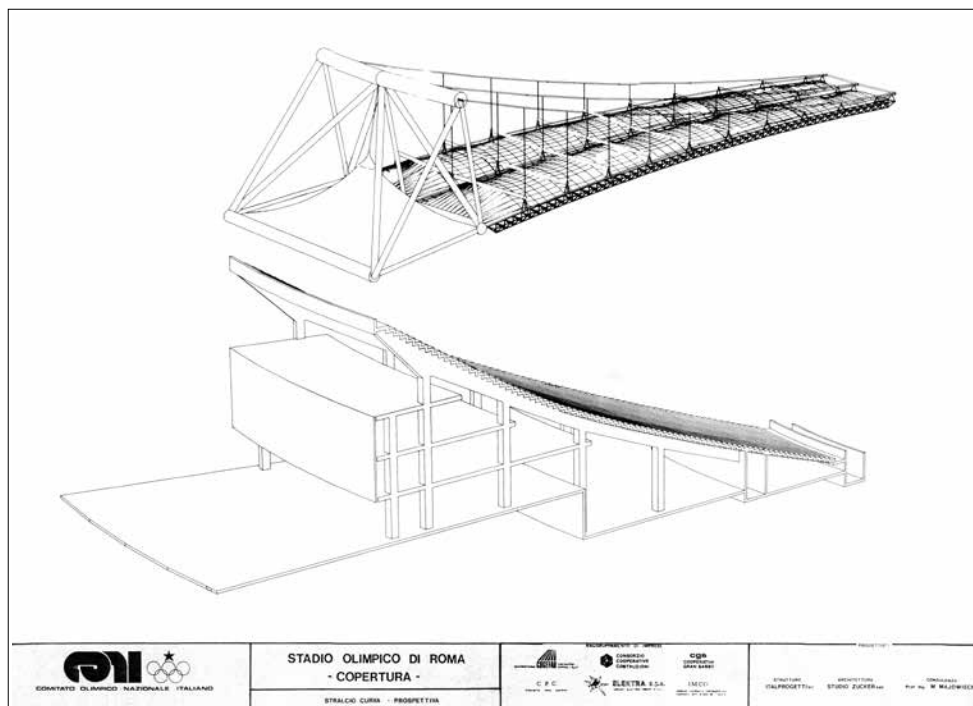
Subito dopo il via libera del Comune, la Giunta del CONI, al cui interno è presente anche una sezione tecnica composta dall'architetto Luigi Vietti e dall'ingegnere Leo Finzi, incarica Annibale Vitellozzi, Maurizio Clerici, Paolo Teresi e Antonio Michetti di realizzare il progetto di risistemazione dello stadio, il cui aspetto principale è la demolizione e ricostruzione delle due curve e la soprelevazione delle due tribune, al fine di ottenere una capienza minima di ottantamila spettatori.⁴¹ Dal punto di vista formale, l'ele-

mento più caratteristico è la copertura. Avendo come modello la soluzione adottata nel 1972 da Frei Otto all'Olympiastadion di Monaco, Vitellozzi e gli altri mettono a punto un sistema di travi in funi di acciaio, a curvature contrapposte, vincolate a otto torri di calcestruzzo.⁴² Nel giugno del 1987 il progetto ottiene il nulla osta da parte degli organi di tutela (Comune, Ministero dei Beni Culturali, Regione e Provincia) e i lavori vengono messi a bando. La gara d'appalto viene vinta da un raggruppamento di imprese capeggiato dalla COGEFAR che affida il proseguimento dell'incarico per la progettazione dell'impianto allo Studio di architettura e ingegneria Zucker (Joseph e Patrizia Zucker) e all'Italprogetti.⁴³ Il particolare contratto, del tipo 'chiavi in mano', affida alle imprese tutte le attività necessarie al compimento della struttura, dalla progettazione alla direzione lavori, dall'esecuzione dell'opera al coordinamento con gli altri enti coinvolti nell'organizzazione dei mondiali (COL, Commissione Vigilanza Prefettizia, RAI). Le imprese, per assolvere questo delicato compito di coordinamento ed esecuzione sia di opere civili che impiantistiche, costituiscono una società *ad hoc*: la Olimpico '90 S.c.r.l.⁴⁴ Nel dicembre del 1987 partono i lavori, che vengono suddivisi in cinque *tranches*, riguardanti altrettanti settori del nuovo stadio: Curva Nord, Curva Sud, Tribuna Tevere, Tribuna Monte Mario e copertura.⁴⁵

Il cantiere per il rifacimento dello Stadio Olimpico si dimostra da subito assai complesso: ci troviamo all'interno del Foro Italico in un'area storico-monumentale, densa di avvenimenti architettonici. Su disegno di Enrico Del Debbio, l'antico Foro Mussolini era stato costruito per l'Opera Nazionale Balilla tra il 1927 e il 1932 e costituiva il centro nevralgico di ogni avvenimento sportivo della Roma fascista.⁴⁶ Al di fuori dei nuovi stadi di Bari e di Torino, e dei più recenti di Cagliari, Udine e Verona (costruiti negli anni Settanta), anche nei cantieri per gli altri stadi di *Italia '90* le condizioni di lavoro sono assai gravose perché i siti interessati si trovano in aree urbanisticamente molto dense. Ma qui a Roma si aggiungono altre difficoltà: gli impianti del Foro sono vincolati dalla Soprintendenza e dunque occorre la massima cautela nell'organizzare lo spostamento delle macchine e il trasporto dei materiali. Inoltre le squadre locali di Roma e Lazio non hanno nessuna intenzione di lasciare lo stadio di casa durante lo svolgimento del campionato di serie A: l'afflusso del relativo pubblico in cantieri aperti comporta notevoli aggravii in termini organizzativi e di gestione degli spazi.⁴⁷

Nel gennaio del 1988 si sta procedendo ad abbattere la curva nord, quando lo scenario, fino a quel momento apparentemente tranquillo, si trasforma in un coacervo di problemi che porteranno alla revisione del progetto, in particolare della copertura. Nello stesso mese sopraggiungono infatti numerose lamentele da parte di associazioni ambientaliste che criticano il sistema strutturale progettato dal gruppo Vitellozzi: gli alti piloni escluderebbero parte della vista delle colline circostanti.⁴⁸ Il TAR del Lazio impone immediatamente la sospensione dei lavori. Nonostante il 26 febbraio 1988 il Consiglio di Stato accolga il ricorso del CONI nei confronti del TAR, non c'è nulla da fare: pochi mesi dopo, il 30 aprile 1988, il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali conferma la sospensione dei lavori per difendere il profilo e lo scenario di Monte Mario. Occorre dunque ripensare il progetto di copertura. Prontamente lo Studio Zucker propone al CONI due possibilità: tralicci di sostegno verticale in acciaio o una tensostruttura con trave a traliccio perimetrale. Viene scelta la seconda ipotesi⁴⁹ (fig. 11). Definito il disegno di copertura, il 23 maggio 1988 riparte il cantiere e, tra giugno e luglio, vengono demolite la curva nord e quella sud.⁵⁰ La loro ricostruzione avviene per mezzo di una struttura portante interamente in cemento armato; l'ossatura principale è costituita da travi e pilastri disposti in direzione radiale su cui poggiano i gradoni che sostengono i sedili. Dato il poco spazio disponibile, tutti gli elementi sono prefabbricati:⁵¹ arrivano in cantiere già pronti e occorre solo aggregarli tra loro 'in opera', attraverso getti di completamento.

11. ASC, *Olimpico '90*. Cartella Q. *Stadio Olimpico*, Roma, 1988, assonometria della copertura. Studio Zucker, Italprogetti.



Terminata la ricostruzione delle due curve, il 16 febbraio 1989 la Giunta esecutiva del CONI decide di abbattere e ricostruire anche la Tribuna Monte Mario, che il progetto iniziale del gruppo Vitellozzi pensava invece di conservare.⁵² La scelta di demolire anche questo spicchio del vecchio Olimpico è dettata da ragioni strutturali: per sorreggere la copertura occorre una nuova struttura più performante: «La demolizione e il rifacimento della Tribuna Monte Mario sono stati concepiti come un naturale proseguimento della demolizione e rifacimento delle curve nord e sud, adottando le tecnologie già usate alle particolari condizioni al contorno».⁵³

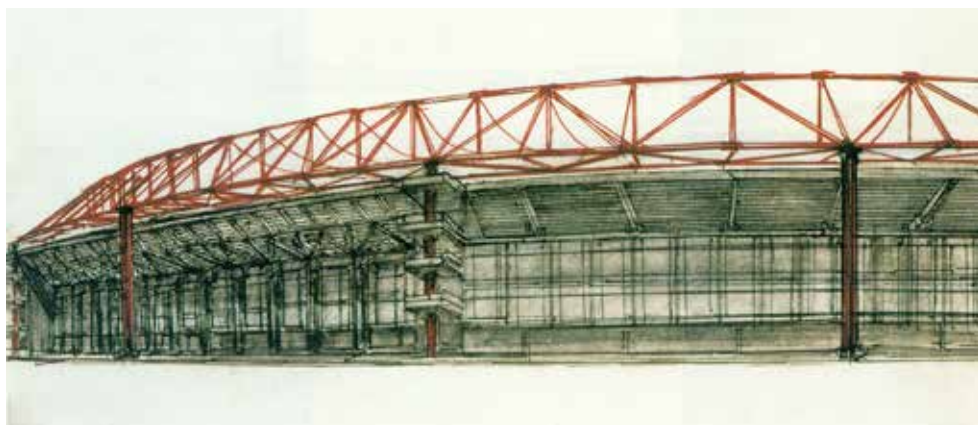
L'unico settore dell'Olimpico reduce dalle Olimpiadi del 1960 che viene risparmiato dalla demolizione è la Tribuna Tevere. La vecchia struttura è però mantenuta solo in parte e viene infatti sovrastata da un nuovo sistema caratterizzato da pilastri in cemento armato precompresso e profilati in legno lamellare con gradoni in alluminio.⁵⁴

Venendo al *clou* del nuovo assetto dello stadio, ovvero la copertura, occorre premettere a quali vincoli assai gravosi i costruttori debbono sottostare per la realizzazione di tale opera: i tempi strettissimi di realizzazione e, come detto, il limitato spazio per il cantiere. La messa in opera dei componenti della copertura è risultata un'impresa titanica: ci vuole quasi un anno per completarne l'esecuzione, da luglio 1989 a maggio del 1990, proprio a ridosso del calcio d'inizio dei Mondiali. La struttura si basa su un'unica tensostruttura, ancorata alla trave perimetrale reticolare in acciaio a sezione triangolare, sostenuta dalla pilastratura esterna al volume dello stadio, anch'essa in acciaio, e aggettante verso il campo da gioco.⁵⁵ La tensostruttura è costituita da un doppio sistema radiale di funi presollecitate e ancorate esternamente alle coppie di vertici interni, superiore e inferiore, della trave perimetrale.⁵⁶ «Il comportamento della struttura può ricondursi a quello di una grande ruota di bicicletta, di forma pseudo-ellittica, i cui raggi, costituiti dalle tensostrutture radiali, risultano interrotti radialmente, sostituiti e mutuamente ricollegati in direzione circonferenziale attraverso l'anello centrale».⁵⁷ A completare l'impalcato, una membrana di copertura in materiale sintetico è appesa al sistema di travi: il particolare tessuto consente il passaggio schermato della luce naturale, come al San Nicola di Bari (figg. 12-13).⁵⁸ Inizialmente lo Studio Zucker propone al CONI una caratterizzazione cro-

matica delle travi di copertura per far risaltare ancora di più la struttura: terminata la messa in opera, l'acciaio avrebbe dovuto essere colorato di rosso (fig. 14). Ma la Soprintendenza non accetta tale soluzione, ritenendola non conforme con il contesto del Foro Italico, caratterizzato da una grande profusione di marmi, in particolare il marmo bianco di Carrara con il quale erano state scolpite proprio le statue dell'adiacente Stadio dei Marmi. Dunque il CONI opta per una colorazione bianca della copertura (fig. 15).

Dopo il lacerante dibattito e le controversie palesatesi in ogni fase della costruzione, il 31 maggio del 1990 il nuovo Olimpico viene finalmente inaugurato. Sono presenti le più alte cariche dello Stato – il presidente della Repubblica, Francesco Cossiga, e il presidente del Consiglio, Giulio Andreotti –, i membri del COL e anche Papa Giovanni Paolo II, che benedice il nuovo impianto.

Insieme allo Stadio San Paolo di Napoli, Roma è l'unico caso in cui il proget-



12. *Stadio Olimpico*, Roma, 1988, particolare della copertura, da CONI, a cura di, *Olimpico '90. Lo Stadio dei Mondiali*, Roma 1990, p. 129.

13. *Stadio Olimpico*, Roma, 1989, montaggio della copertura, da CONI, a cura di, *Olimpico '90. Lo Stadio dei Mondiali*, Roma 1990, p. 193.

14. *Stadio Olimpico*, Roma, 1988, prima ipotesi della copertura, da CONI, a cura di, *Olimpico '90. Lo Stadio dei Mondiali*, Roma 1990, p. 91.

to realizzato è differente dal progetto inizialmente approvato, infrangendo un vincolo che gli organizzatori dei Mondiali avevano imposto con grande rigidità in altre città. I motivi di questa infrazione, con conseguente alta lievitazione dei prezzi, sono numerosi. Certamente le imposizioni della Soprintendenza riguardo la copertura hanno notevolmente contribuito a tale problema. Ma anche il CONI ha avuto notevoli responsabilità. La mancata ricerca di un consenso popolare iniziale – che probabilmente non avrebbe causato le proteste delle associazioni ambientaliste – avrebbe evitato la revisione in corso d'opera del progetto. Ma il CONI è un ente autonomo che non ha esigenze di legittimazione degli incrementi della spesa, dunque nel corso del processo di costruzione dello stadio si è fortemente disinteressato di questi aspetti. A Roma, di fatto, il CONI controlla sé stesso; i lavori dello stadio sono avanzati con un progetto sostanzialmente inesistente, progressivamente adeguato ai problemi attuativi che di volta in volta si erano palesati. È questa la motivazione dell'allungamento dei tempi di realizzazione e dell'incremento dei costi: dai previsti ottanta miliardi si arriverà a duecento.⁵⁹

Notti magiche?

Citando la versione italiana del celebre inno dei Mondiali, cantato da Edoardo Bennato e da Gianna Nannini, quelle tra giugno e luglio del 1990 furono realmente *Notti magiche* per l'Italia? Dal punto di vista sportivo e sociale probabilmente sì: nonostante una partecipazione di pubblico scarsa per le partite minori, gli incontri della nazionale italiana polverizzarono ogni record di presenze allo stadio e di spettatori collegati alla televisione. Registrando inoltre un coinvolgimento di tutta la popolazione – non solo degli appassionati abituali di calcio – all'evento sportivo, mai raggiunta sino a quel momento: in ogni città, medio e piccolo comune non si parlava d'altro che delle gesta dei calciatori italiani e di un avvenimento percepito come totalizzante, non solo calcisticamente, ma anche dal punto di vista dei costumi e della società. Certo, è noto come dal punto di vista economico *Italia '90* si sia rivelato invece un clamoroso disastro per il nostro Paese. L'incremento dei costi per la costruzione degli stadi fu assai elevato ovunque (tranne a Bari, per le ragioni che abbiamo visto), con un aumento medio delle spese pari all'84% in più rispetto alle previsioni. Addirittura nella legge di stabilità



15. *Stadio Olimpico*, Roma, 1990, veduta d'insieme, da A. Martini, G. Nannerini, a cura di, *Gli stadi mondiali. I progetti e le realizzazioni di Italia '90*, Edilstampa, Roma 1990, p. 151.

italiana del 2014 è ancora presente una voce di bilancio che si riferisce ai mutui accesi dal Governo per far fronte alle spese deliberate per i Mondiali del 1990. La voce prevede una spesa di circa sessanta milioni di euro per il 2014, la stessa cifra pagata nel 2012 e nel 2013. E cifre analoghe sono state pagate dal Governo italiano in tutti gli anni successivi alla manifestazione.⁶⁰ Anche l'eredità architettonica e urbanistica che *Italia '90* ci ha lasciato non può essere considerata positiva. È complesso stabilire dei canoni generali, perché occorrerebbe valutare caso per caso, ma possiamo affermare che, tranne qualche rara eccezione – San Siro a Milano, l'Olimpico di Roma, il Barbera di Palermo e il Maradona di Napoli, da poco restaurato per le Universiadi del 2019 –, gli impianti versano in condizioni problematiche, sia dal punto di vista strutturale (due sono stati addirittura abbattuti: lo Stadio delle Alpi a Torino e il Sant'Elia a Cagliari), sia dal punto di vista dell'organizzazione spaziale interna, troppo legata a normative antiviolanza ormai superate. Tuttavia la macchina scenica di *Italia '90* costituisce ancora oggi un fenomeno di grande importanza, da studiare approfonditamente per la sua eccezionalità: mai un Paese si era così tanto mobilitato per un avvenimento sportivo, e nessun'altra successiva manifestazione, sino ai giorni nostri, ha registrato un così alto coinvolgimento politico e di saperi per la sua buona riuscita. Non solo in Italia, ma anche nel panorama europeo. Questo testo si propone dunque come un primo contributo sul tema, in attesa di altri esaurienti affondi storici.

Note

¹ Le ultime città escluse furono Perugia e Ascoli. N. Sbeti, *"ITALIA '90" vista da Zurigo. La Fifa come attore politico-organizzativo: ruolo e strategie*, in N. Porro, S. Martelli, G. Russo, a cura di, *Il Mondiale delle meraviglie. Calcio, media e società da "ITALIA '90" a oggi*, FrancoAngeli, Milano 2016, pp. 77-78.

² *Ibidem*.

³ L. Vendemiale, *Italia '90, 30 anni dopo – Da Montezemolo a Carraro fino a Nitto Palma: gli 'eroi al contrario' del Mondiale hanno fatto carriera*, 9 luglio 2020 <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/07/09/italia-90-30-anni-dopo-da-montezemolo-a-carraro-fino-a-nitto-palma-gli-eroi-al-contrario-del-mondiale-hanno-fatto-carriera/5861385/>> (consultato il 6 giugno 2021).

⁴ Coca Cola, Fuji Film, Canon e Gillette. Sbeti, *"ITALIA '90" vista da Zurigo cit.*, p. 74.

⁵ M. Galluzzo, *Ciao! L'immagine coordinata dei Mondiali italiani del 1990 fu un terreno di sperimentazione di linguaggi nuovi e di modalità progettuali corali*, 20 gennaio 2016 <<https://www.rivistaundici.com/2016/01/20/ciao-italia-90/>> (consultato il 5 giugno 2021).

⁶ Per l'utilizzo dei due simboli principali di *Italia '90*, viene realizzato un manuale dallo studio di Giovanni Brunazzi (Image+ Communication di Torino), che aveva già lavorato con la FIAT e la Iveco per importanti campagne d'immagine coordinata. Nonostante i manuali d'immagine coordinata, vengono ingaggiati infatti anche altri grafici e artisti, tra cui Alberto Burri, che nel 1987 realizza una serie di sei poster ufficiali della manifestazione nei quali non vi è alcuna traccia

della tecnologia snodata della mascotte di Boscardin o della grafica di Picconi e Brunazzi. Oltre al lavoro svolto da Boscardin, Picconi e Brunazzi, un ulteriore contributo alla costruzione dell'immaginario visivo di *Italia '90* proviene dal piccolo schermo. La grafica televisiva del mondiale è affidata a Giovanni Anceschi (artista, designer e teorico milanese che già in occasione dei Mondiali di atletica del 1987 aveva curato la grafica televisiva per Rai-Olivetti) e Mario Convertino, che, sensibile ai linguaggi e alle tecnologie contemporanee, sceglie la modellazione e l'animazione 3D per comunicare la modernità del Mondiale, e dunque dell'Italia *tout-court*. Inoltre, nei mesi antecedenti all'evento, a testimoniare la vocazione internazionalizzante della comunicazione dell'evento, la mascotte di Boscardin viene esibita in apposite 'Piazze Italia', collocate nelle più importanti manifestazioni e borse internazionali, in città europee, americane e giapponesi. Si veda Galluzzo, *Ciao! L'immagine coordinata dei Mondiali italiani del 1990 fu un terreno di sperimentazione di linguaggi nuovi e di modalità progettuali corali cit.*

⁷ L'attuale centro Radiotelevisivo Biagio Agnes, anche noto come Centro di produzione Rai di Saxa Rubra, viene costruito a partire dal 1987 su progetto dell'architetto Roberto Panella. Viene inaugurato il 5 giugno 1990 in occasione di *Italia '90* con la denominazione di International Broadcasting Center. Il nome esprime l'iniziale scopo del complesso: quello di ospitare la stampa accreditata all'evento.

- ⁸ «Gazzetta ufficiale» serie generale, 55, 7 marzo 1987; M. Morisi, *Gli stadi di «Italia '90»: gli attori di un'esperienza di amministrazione locale*, in «Amministrare», XXI, 1, 1991, p. 61.
- ⁹ F. Pellizzer, *Gli stadi di «Italia '90»: i modelli esecutivi e le scelte procedurali*, in «Amministrare», XXI, 1, 1991, p. 145.
- ¹⁰ M. Morisi, *Gli stadi di «Italia '90» come esperienza di governo locale*, in «Scienza dell'amministrazione», XXXVIII, 2, 1991, pp. 13-14.
- ¹¹ L. Bobbio, *Gli stadi di «Italia '90»: le prestazioni delle dodici città*, in «Amministrare», XXI, 1, 1991, p. 5.
- ¹² Morisi, *Gli stadi di «Italia '90» come esperienza di governo locale* cit., p. 15.
- ¹³ Tuttavia tali opere si riveleranno presto, per la maggior parte, uno spreco di soldi pubblici in quanto architetture o infrastrutture inutilizzabili per le più svariate ragioni. Inoltre solo novantacinque dei duecentotrentatré progetti finanziati vengono completati. L. Carraro, S. Tosi, *Scelte, modelli e retoriche della città sportiva. Una riflessione comparata tra «ITALIA '90» e i processi sistemico-strutturali oggi in corso*, in Porro, Martelli, Russo, *Il Mondiale delle meraviglie* cit., p. 93.
- ¹⁴ Anche dal punto di vista delle tecnologie comunicative si registrano numerose novità rispetto ai Campionati del Mondo precedenti: viene appositamente progettato un innovativo sistema informatico, nato da una partnership tra Stet e Olivetti, allo scopo di mettere 'in rete' le dodici sale stampa degli stadi. Bobbio, *Gli stadi di «Italia '90»: le prestazioni delle dodici città* cit., p. 11.
- ¹⁵ P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006, pp. 546-576.
- ¹⁶ Bobbio, *Gli stadi di «Italia '90»: le prestazioni delle dodici città* cit., p. 12.
- ¹⁷ Morisi, *Gli stadi di «Italia '90» come esperienza di governo locale* cit., p. 8.
- ¹⁸ ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI BARI (d'ora in poi ASCB), *Fascicolo delibere comunali 1980-1990*, seduta del 5 marzo 1987.
- ¹⁹ La zona dello stadio è compresa entro l'anello della tangenziale urbana e l'autostrada che collega Bari a Bologna, Napoli e Taranto.
- ²⁰ R. Piano, *Giornale di Bordo*, Passigli Editore, Firenze 2005, p. 126.
- ²¹ Bobbio, *Gli stadi di «Italia '90»: le prestazioni delle dodici città* cit., p. 19.
- ²² S. San Pietro, a cura di, *Renzo Piano. Il nuovo stadio di Bari*, Edizioni L'Archivolt, Milano 1990, pp. 8-10.
- ²³ ASCB, serie *Stadio San Nicola. Progetto per il Nuovo Stadio di Calcio e di Atletica Leggera*, Renzo Piano, testo dattiloscritto, febbraio 1987.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ San Pietro, *Renzo Piano. Il nuovo stadio di Bari* cit., p. 14.
- ²⁶ Nel progetto originario allegato al bando di gara per l'affidamento lavori, la struttura portante principale era stata prevista in acciaio. A. Martini, G. Nannerini, a cura di, *Gli stadi Mondiali. I progetti e le realizzazioni di Italia '90*, EdilStampa, Roma 1990, p. 40.
- ²⁷ Pellizzer, *Gli stadi di «Italia '90»: i modelli esecutivi e le scelte procedurali* cit., p. 147.
- ²⁸ ASCB, serie *Stadio San Nicola*, convenzione approvata dal Consiglio comunale di Bari con delibera n. 1434 del 12 ottobre 1987.
- ²⁹ Martini, Nannerini, *Gli stadi Mondiali* cit., p. 33.
- ³⁰ Bobbio, *Gli stadi di «Italia '90»: le prestazioni delle dodici città* cit., p. 24.
- ³¹ *Ibi*, p. 29.
- ³² *Ibi*, p. 35.
- ³³ <<https://www.youtube.com/watch?v=6FrXurCte5A>> (consultato il 3 giugno 2021).
- ³⁴ CONI, a cura di, *Olimpico '90. Lo Stadio dei Mondiali*, Roma 1990, pp. 32-38.
- ³⁵ ARCHIVIO STORICO DEL CONI (d'ora in poi ASC), *Olimpico '90*, Cartella D, comunicazione del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, 9 luglio 1989.
- ³⁶ P. Fareri, *Gli stadi di «Italia '90»: il successo interno*, in «Amministrare», XXI, 1, 1991, p. 115.
- ³⁷ F. Purini, *Quattro stadi e un'isola*, in P. Colao, G. Vagnaz, *Gregotti Associati: 1973-1988*, Electa, Milano 1990, pp. 178-179.
- ³⁸ Morisi, *Gli stadi di «Italia '90»: gli attori di un'esperienza di amministrazione locale* cit., p. 61.
- ³⁹ Fareri, *Gli stadi di «Italia '90»: il successo interno* cit., p. 118.
- ⁴⁰ *Ibidem*.
- ⁴¹ ASC, *Olimpico '90*, Cartella D, verbale di constatazione dello stato dei lavori ai fini dell'utilizzazione anticipata dello Stadio Olimpico, 30 aprile 1990.
- ⁴² *Ibidem*.
- ⁴³ ASC, *Olimpico '90*, Cartella A, comunicazione della Giunta esecutiva n. 594 del 23 giugno 1987.
- ⁴⁴ CONI, *Olimpico '90* cit., p. 25.
- ⁴⁵ ASC, *Olimpico '90*, cartella D, verbale di constatazione dello stato dei lavori ai fini dell'utilizzazione anticipata dello Stadio Olimpico cit.
- ⁴⁶ M.L. Neri, a cura di, *Enrico Del Debbio architetto. La misura della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, 7 dicembre 2006 - 4 febbraio 2007), Idea Books, Milano 2007, pp. 81-141.
- ⁴⁷ Bobbio, *Gli stadi di «Italia '90»: le prestazioni delle dodici città* cit., p. 18.
- ⁴⁸ ASC, *Olimpico '90*, cartella Q, variante tecnica ed economica per la demolizione e il rifacimento delle curve nord e sud, relazione dettagliata, 30 gennaio 1989.
- ⁴⁹ ASC, *Olimpico '90*, cartella D, Comitato Olimpico Nazionale Italiano, processo verbale di ripresa lavori, 9 gennaio 1989.
- ⁵⁰ *Ibidem*.
- ⁵¹ ASC, *Olimpico '90*, cartella Q, variante tecnica ed economica per la demolizione e il rifacimento delle curve nord e sud cit.
- ⁵² ASC, *Olimpico '90*, cartella Q, variante tecnica ed economica per la demolizione e il rifacimento della tribuna Monte Mario, relazione dettagliata, 7 aprile 1989.
- ⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ ASC, *Olimpico '90*, cartella Q, relazione per la Giunta esecutiva, lavori della commissione per la valutazione tecnico-economica del progetto di variante della copertura dello Stadio Olimpico, 31 marzo 1990.

⁵⁵ *Ibidem*; Martini, Nannerini, *Gli stadi Mondiali* cit., p. 154.

⁵⁶ ASC, *Olimpico '90*, cartella Q, relazione per la Giunta esecutiva, lavori della commissione per la valutazione tecnico-economica del progetto... cit.

⁵⁷ CONI, *Olimpico '90* cit., p. 128.

⁵⁸ Il tessuto traslucido della copertura è in fibra di vetro ricoperto con politetrafluoretilene che garantisce la tenuta all'acqua. *Ibi*, p. 117.

⁵⁹ Carraro, Tosi, *Scelte, modelli e retoriche della città sportiva* cit., p. 92.

⁶⁰ *Ibi*, p. 93. Riguardo alla legge di stabilità si veda <<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2013/12/27/13G00191/sg>> (consultato il 4 giugno 2021).

Summary

The 1990 World Cup in Italy opens up many possibilities for exploration: many subjects were involved in the organisation of the event and there were many repercussions on the political, cultural and social scenario of Italy. The contribution intends to analyse the stadiums built for Italia '90, contextualising them within the global phenomenon of the World Cup.

A peculiar aspect of Italia '90 compared to previous World Cups concerned the organisational dynamics of the event, aimed at strengthening the internal economic policy and conveying the 'made in Italy' in all its possibilities: communication, execution and creation of all the integrated declinations of the design culture. Italy has set its sights on the World Cup to get a makeover and relaunch itself in style on the international sports, economic, industrial and tourism markets.

The San Nicola stadium in Bari and the Olympic Stadium in Rome are two exemplary cases that will help the reader to understand the complex dynamics that led to the construction of the new sports facilities for the event.

Collaboratori:

Paolo Bolpagni [p. b.]
Giovanni De Girolamo [g. d.g.]
Lucia Longo-Endres [l. l.-e.]
Luca Pietro Nicoletti [l.p. n.]
Maria Patti [m. p.]
Ranieri Varese [r. v.]
Edoardo Villata [e. v.]

La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci. Dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo, Roberta Barsanti, Gianluca Belli, Emanuela Ferretti, Cecilia Frosinini, a cura di, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2019, pp. XXIV-610, € 60,00

Ragioni di tempistica editoriale mi hanno impedito di tener conto di questo volume nella rassegna sulle pubblicazioni leonardesche del 2019 pubblicate in questa rivista. Data l'importanza del libro, è però bene darne almeno una veloce segnalazione.

Si tratta degli atti di un convegno svolto a Firenze e Vinci nel dicembre 2016: la varietà e la mole, anche quantitativa, dei contributi spiegano il ritardo con cui essi hanno visto la luce, nello scorcio finale del quinto centenario della morte di Leonardo.

I primi tre contributi sono sostanzialmente di storia della storiografia, e ci fanno avvicinare al tema della Sala Grande del Palazzo Vecchio di Firenze, sede del governo repubblicano e poi salone di rappresentanza del duca Cosimo, famosa per le sue dimensioni monumentali, per le perdute decorazioni lignee e per l'attuale, imponente sistemazione vasariana, ma ancor più per essere la sede deputata delle due grandi opere mancanti di Leonardo e Michelangelo, gli abortiti dipinti murali raffiguranti rispettivamente la Battaglia di Anghiari e la Battaglia di Cascina.

Emanuela Ferretti svolge quindi un denso *excursus* critico sulla letteratura relativa al Salone, naturalmente attribuendo il giusto peso ai fondamentali lavori di Johannes Wilde del 1944, scritto in esilio e lontano dal manufatto e dagli archivi, e di Nicolai Rubinstein, il cui libro su Palazzo Vecchio apparve nel 1995. Si tratta delle due ricostruzioni della fisionomia del Salone risultate più autorevoli e destinate a influenzare profondamente gli studi successivi: ne trattano in dettaglio (regalando piccole monografie sui loro autori) Bruce Edelstein e Giovanni Ciappelli.

Segue una lunga sezione del volume specificamente dedicata alle constatazioni materiali. Si comincia con un riesame delle fonti (Veronica Vestri) e con un rendiconto delle risultanze archeologiche (Monica Salvini, Susanna Bianchi, Paolo Lelli, Valeria Montanarini, Riccardo Santoni, Pasquino Palleschi). La *facies* medievale del Palazzo e dei suoi spazi interni è indagata anche da altri punti di vista: la stratigrafia dei materiali connessa alle evidenze documentarie (Marco Frati), l'indagine sui locali della Dogana, sopra i quali la Sala Grande fu costruita nel XV secolo (Gianluca Belli).

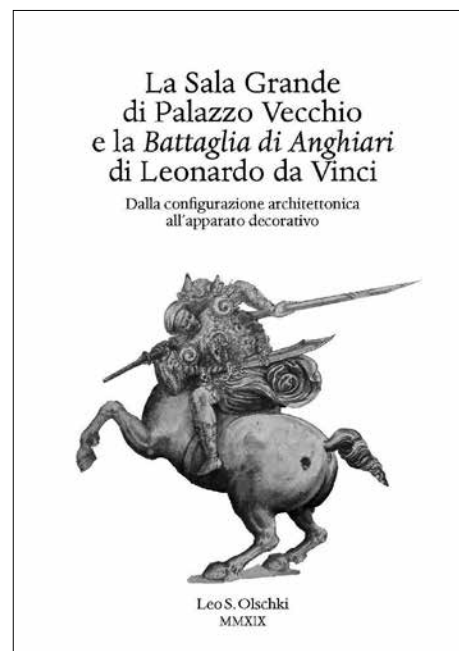
Si passa quindi, secondo un procedimento di progressivo avvicinamento, a esaminare sulla base dei documenti ma anche delle non numerose rimanenze, l'edificazione e la decorazione della Sala Grande nel 1496, a opera di Simone del Pollaiuolo detto il Cro-

naca, e di Francesco di Domenico detto il Monciatto (Riccardo Pacciani); per la storia dell'arte è importante il contributo di Marco Collareta, che propone di riconoscere nelle spalliere lignee intagliate della Sacrestia di Santa Croce un resto di quelle, celeberrime ai suoi tempi ma distrutte alla caduta della Repubblica nel 1512, realizzate da Leonardo del Tasso e altri legnaioli.

L'esame dell'originaria Sala Grande non può prescindere, prima ancora che dal suo ispiratore Gerolamo Savonarola, dall'effettivo committente, l'ambizioso gonfaloniere a vita Pietro Soderini, non immune da sospetti di finalità apertamente autocratiche: di lui vengono ben sottolineati (da Nicoletta Marcelli e Amedeo Belluzzi) la cultura letteraria, i gusti figurativi, e persino il probabile ruolo di ideatore del programma iconografico della Sala Grande, ma anche l'ambiguità politica.

Prima di addentrarsi nell'ultima parte, specificamente dedicata alla *Battaglia di Anghiari*, il volume si sofferma ancora, grazie a Francesca Funis, Giorgio Caselli e Francesca Bosco, sugli aspetti tecnici e costruttivi ma anche iconografici degli interventi vasariani, che tuttora delineano la *facies* del grande ambiente.

L'ultima sezione del libro si inoltra nella discussione sulla *Battaglia di Anghiari* (e di riflesso anche su quella michelangiolesca di Cascina). Marco Campigli ripercorre, alla luce della documentazione esistente, le vicende note del cartone leonardesco, aderendo all'ipotesi di Carmen Bambach, secondo cui Leonardo realizzò due cartoni: uno 'finito', e colorato, eseguito su carta di alta qualità; l'altro, non unitario ma diviso in maneggevoli sezioni, puramente d'uso, in vista del trasferimento su muro della composizione: la letteratura cinquecentesca sulla *Battaglia* si riferirebbe non a una porzione di pittura effettivamente eseguita, ma al primo



dei due cartoni (una chiave di lettura portata compattamente e coerentemente avanti da tutti gli autori 'leonardeschi' del volume in oggetto). Leonardo eseguì il grande cartone nella Sala del Papa in Santa Maria Novella, dove rimase fino al 1515, data dopo la quale le notizie appaiono molto più incerte.

Roberta Barsanti presenta la più ampia casistica di copie e derivazioni finora messa insieme, mentre Marco Ruffini analizza una lettera di Anton Francesco Doni ad Alberto Lollio del 17 agosto 1549, in cui si raccomanda la visita a «un pezzo di battaglia di Leonardo da Vinci», che, sulla scorta di fonti settecentesche quale Giovanni Gaetano Bottari, viene identificato col cartone.

Infine segue una parte più squisitamente tecnica: sulle tecniche pittoriche verosimilmente utilizzate (o vagheggiate) da Leonardo, in confronto a quelle effettivamente adoperate per l'*Ultima Cena* (Mauro Matteini); sulle accidentate e discutibili – soprattutto quelle più recenti – indagini tese a ritrovare presunti resti della pittura murale leonardesca (Massimiliano Pieraccini); sulle indagini non invasive sulle murature della Sala Grande (Massimo Coli con Marta Castellini e Lorenzo Innocenti).

Il libro si chiude con il denso saggio di Roberto Bellucci e Cecilia Frosinini, che ripercorrono tutta la documentazione esistente alla luce delle loro affilate competenze tecniche. Di particolare rilevanza l'osservazione secondo cui i materiali forniti a Leonardo come da documentazione esistente, invero piuttosto capillare, sembrerebbero effettivamente più adatti a trattamenti sulla carta che alle esigenze di una pittura murale; anche i materiali relativi alla 'pece greca' sarebbero serviti per la fabbricazione di un peculiare intonaco, e non per l'esecuzione pittorica. La tesi, cui si giunge grazie alla preparazione fornita dai molti materiali offerti dai contributi precedenti, è suggestiva e convincente. Ma non si può dimenticare che fonti sostanzialmente coeve come Bartolomeo Cerretani («Lionardo da Vinci [...] cominciò a dipingere la Sala del Consiglio») e Antonio Billi («comminciò a mettere in opera nella sala del Consiglio») paiono riferirsi esplicitamente quantomeno a un inizio di pittura, e che anche le migliori copie antiche (la cosiddetta *Tavola Doria* e la copia di Palazzo Vecchio a Firenze) sembrerebbero anch'esse basate su un dipinto, ancorché frammentario, che su un cartone. Che poi oggi si possa sperare di trovare ancora qualcosa, è ben altro discorso, da accantonare definitivamente. Chiudono degnamente il volume una utilissima *Cronologia* a cura di Emanuela Ferretti, e la monumentale *Appendice documentaria* di Veronica Vestri. [e. v.]

Sul filo di Raffaello. Impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo, Anna Cerboni Baiardi, Nello Grazzini, a cura di, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche,

21 maggio – 12 settembre 2021), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021, pp. 304, € 34,00

La celebrazione delle ricorrenze corre sempre il rischio, quando va bene, di divulgare lo stato degli studi e *topoi* critici non verificati. Per fortuna non è questo il caso dell'esposizione, e del catalogo che ne raccoglie gli esiti, organizzata in Urbino e dedicata al tema, poco percorso, di Raffaello che progetta arazzi e alla fortuna dei temi raffaelleschi nelle manifatture che arazzi producono: analisi e acquisizioni critiche innovative che arricchiscono in maniera significativa il panorama culturale.

La decisione di allestire l'esposizione nell'ampio ma difficile spazio del Salone del Trono nel Palazzo Ducale è stata un coraggioso modo di affrontare un problema non semplice. Cessata la funzione di rappresentanza il grandioso ambiente è stato spesso ridotto a memoria di un passato irrecuperabile o a generico folclore turistico.

Non so se la scelta è stata voluta e consapevole o determinata da avvenimenti esterni; l'opzione di riunire il cospicuo gruppo di 'panni' in un unico e simbolico sito aggiunge conoscenza e testimonia competenza. Catalogo e presenza fisica delle opere si integrano: la magnificenza degli arazzi accresce il significato del salone senza negarne il passato. Alle opere nulla si aggiunge. È un inserto, nel percorso della Galleria Nazionale, che ne enfatizza le potenzialità senza turbare l'impianto generale. Il catalogo è l'obbligato e necessario passaggio per contestualizzare l'attività di Raffaello, le richieste e la produzione delle manifatture. I saggi e le schede coprono ogni lacuna ed esauriscono ogni curiosità.

Il primo momento è l'articolata visione della sala, la scansione degli spazi, il protagonismo delle opere. Il secondo è, attraverso i saggi e le schede in catalogo, strumento per ripercorrere ragioni e motivazioni.

Un esempio lodevole di collaborazione fra l'Università degli Studi di Urbino e la direzione della Galleria Nazionale delle Marche. Possibile per la generosa disponibilità al prestito dei Musei Vaticani e del Mobilier National nelle sue varie sedi.

I saggi dei due curatori, Anna Cerboni Baiardi (pp. 13-43) e Nello Forti Grazzini (in collaborazione con Maria Taboga, pp. 169-183), sono la struttura portante entro la quale si



inseriscono gli altri contributi. Un percorso affascinante: a fianco del protagonista Raffaello appaiono numerosi comprimari, dai pittori Giovan Francesco Penni e Giulio Romano, agli arazzieri Pieter van Aelst e Daniel e Antoon Bombergen, da Charles Le Brun a François Michel Le Tellier marchese di Louvois. Papi come Leone X, re come Francesco I di Francia o Edoardo VIII d'Inghilterra. Molto di più si scopre leggendo le pagine del catalogo.

La serie dedicata agli *Atti degli Apostoli* diviene paradigmatica. Anna Baiardi sottolinea che «la progettazione degli arazzi avviene dunque in questo clima di formidabile lavoro mentale e di massima attenzione alla 'forma della Roma millenaria'» (p. 14). Aggiunge: «Se negli *Atti degli Apostoli* la dimensione classica si esprime negli equilibri armoniosi, nei contesti, nei gesti eloquenti che manifestano la dignità morale di una tradizione antica, nelle *Grottesche* prevale l'aspetto archeologico del dettaglio, l'esibizione compiaciuta della varietà figurativa del paganesimo, per arazzi pensati in collocazioni meno impegnative rispetto alla Cappella Sistina» (p. 30).

Nello Forti Grazzini rinvia al generale *corpus* in questa occasione ricostruito.

«Un resoconto completo degli arazzi europei ripresi da modelli di Raffaello dall'inizio del XVI secolo quando visse e fu attivo l'artista fino a oggi, oltre a comprendere i parati disegnati da Sanzio e allievi come tali e poi i grandi paramenti parietali copiati dai suoi affreschi, deve necessariamente includere le repliche intessute tratte dai suoi dipinti su tavola o su tela, i suoi disegni, le incisioni copiate dai suoi prototipi, i progetti figurativi dei suoi più stretti collaboratori attivi sotto il suo influsso. Si tratta di una produzione episodica e non organica; opere di questo tipo, di misure medie e piccole, sono state infatti eseguite da varie manifatture europee in momenti diversi. Tali riprese hanno sempre espresso inevitabilmente una sperticata ammirazione nei confronti di Raffaello e avevano come presupposto la disponibilità di una o più opere dell'Urbinate da cui trarre un cartone che l'arazziere avrebbe utilizzato come modello» (p. 169).

Affascinante e sollecitante è il tema delle bordure, le cornici entro le quali si collocano le raffigurazioni. La loro realizzazione non è condizionata dai modelli; intervengono la committenza, le abitudini e consuetudini della bottega, sono modo di inquadramento e partecipazione critica, occasione di riconoscibilità. È il rapporto del mondo contemporaneo con le immagini di Raffaello, è la sua attualizzazione e considerazione.

È impossibile dare analitico resoconto dei contributi, tutti importanti e necessari, che approfondiscono singoli temi e problemi. Ci limitiamo a elencarli. Alessandra Rodolfo, *Raffaello e gli arazzi dei Papi. L'inizio di una nuova avventura* (pp. 45-61); Lucia Meoni, *Le*

commissioni mediche di arazzi nel XV secolo. La tradizione familiare nelle serie vaticane (pp. 63-73); Ana Debenedetti, *I cartoni raffaelleschi per gli arazzi della Sistina e la loro eredità in Gran Bretagna* (pp. 75-85); Guy Delmarcel, *Le repliche della Scuola Vecchia. Una sintesi* (pp. 87-95); Jean Vittet, *Nell'orbita di Raffaello: le 'Grottesche' di Leone X* (pp. 97-103); Luisa Capodiecì, *Raffaello nell'ordito d'arte del re Francesco I* (pp. 105-115); Pascal François Bertrand, *La Francia, Raffaello e gli arazzi* (pp. 117-133); Morgane Lucquet Laforgue, *Raffaello e i Gobelins: un itinerario nelle collezioni del Mobilier National* (pp. 135-167). Un bell'esempio di commemorazione. [r. v.]

Fabian Pius Huber, *»Mut zu prächtigen Dingen« Die Theatinerkirche in München*, Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg i. Allgäu 2019, pp. 440, € 39,00.

Esce in confezione elegante e preziosa presso l'editore Josef Fink di Lindenberg im Allgäu (2019) lo studio monografico di Fabian Pius Huber dedicato alla chiesa dei Teatini a Monaco di Baviera, un capolavoro dell'arte barocca che svolge un ruolo di primo piano nell'evoluzione architettonica d'oltralpe nel secolo XVII, alla luce delle disposizioni liturgiche post-tridentine che plasmarono il rinnovamento strutturale e decorativo dei luoghi di culto nei territori tedeschi dell'Età moderna. Frutto di una ricerca perseguita nel tempo con rigore e acutezza scientifica, il volume è dotato di un ricco apparato illustrativo e vanta un titolo ambizioso – *Mut zum prächtigen Dingen* – allusivo alla forza d'animo necessaria per ottenere risultati splendidi. Ai dubbi del padre teatino Stefano Pepe circa i costi esosi dell'edificio in programma nel 1662, Ferdinand Maria von Wittelsbach (1636-1676), elettore di Baviera e sposo di Enrichetta Adelaide di Savoia (dal 1651), rispose, infatti, che «bisognava haver animo à cosa magnifiche, e non mirar a alcune spesa» (pp. 16, 24, 127, 186, nota 29). Nell'audacia per la magnificenza si palesa anche il sogno e l'intento della principessa Enrichetta Adelaide di edificare una chiesa votiva quale segno di ringraziamento per la nascita dell'erede Max Emanuel (1662), per glorificare Iddio e l'ordine religioso da lei introdotto a Monaco, la committenza, sé stessa e la Corte. Eretta di fronte alla Residenza e dotata di cripta per ospitare le tombe del casato quale mausoleo dinastico e celebrativo dei Wittelsbach nell'Europa cattolica, in linea con la Casa d'Asburgo, i Borboni e i Savoia, la chiesa sarebbe dovuta apparire «degn della sua Religione, che è la prima del Mondo, e poi anche devesi considerar chi la fa» (p. 186). La Theatinerkirche doveva eccellere sulle altre in città, risplendere anche sul San Michele dei padri gesuiti e coinvolgere artisti italiani, architetti (Agostino Barelli di Bologna ed Enrico

Zuccalli dai Grigioni), scultori, stuccatori e maestri di muro (Carlo Brentano-Moretti, Prospero Brenni, Lorenzo Perti di Como, Giovanni Brenni, Nicolò Perti). Si richiedevano proporzioni romane, nel rispetto dello schema della chiesa madre dell'ordine dei teatini a Roma, Sant'Andrea della Valle: a nave unica, con cappelle laterali sovrastate da cupole, transetto appena accennato e cupola sulla crociera. L'esterno è caratterizzato da una larga facciata mediana a due piani che, con ampie volute di raccordo, si unisce al verticalismo nordico delle due torri culminanti con cupole di gusto rococò. Gli elementi rococò della facciata si devono all'intervento di François Cuvilliers il Vecchio e il Giovane dopo la metà del secolo XVIII (1756-1769).

Il volume si dispiega in sedici capitoli con paragrafi specialistici, tutti stimolanti e impossibili da ripercorrere singolarmente in modo appropriato. Il primo capitolo, dedicato alla committenza, si sofferma sulla



biografia di Enrichetta Adelaide di Savoia e di Ferdinando Maria di Baviera, mettendo in luce nuovi dettagli circa gli intenti politici dell'elettore (pp. 27-42). Segue un capitolo (pp. 43-66) sui padri teatini incentrato – a partire dalla figura di san Gaetano da Thiene fondatore dell'ordine, eletto a patrono della Baviera nel 1672 – sul loro insediamento a Monaco nel 1662, ma anche sulla dipartenza di alcuni padri dalla Baviera per fondare a Praga (1666) e a Salisburgo (1686) nuove congregazioni dell'ordine, favorite dal sostegno di Ferdinando Maria di Wittelsbach e dell'imperatore Leopoldo I. Merita attenzione il paragrafo relativo ai padri Girolamo Meazza e Antonio Spinelli, che annotarono in forma di diario (1673-1700) i principali avvenimenti di corte alla metà del secolo XVII, quindi, le vicende costruttive e decorative della chiesa. Oriundo

di Padova e confessore spirituale di Enrichetta Adelaide, lo Spinelli era uomo di vasta cultura e raro talento per le arti, arrivato a Monaco per collaborare e presiedere ai lavori della chiesa.

Il terzo corposo capitolo (pp. 67-98) inquadra una panoramica dell'architettura italiana nel secolo XVI, che ricevette linfa dalle memorie dell'antichità classica e, alla luce della rinascita, ebbe un ruolo fondante per la diffusione della cultura architettonico-figurativa dell'ordine teatino e per la ricezione dell'arte italiana alla corte di Baviera dal Cinquecento alla guerra dei Trent'anni. Il tema si focalizza sull'arte edificatoria, fondata sullo schema della chiesa eretta su pianta a croce con cappelle laterali, nel rispetto dei dettami del concilio tridentino. Esemplata sullo schema gesuitico del Gesù a Roma e su quello di San Michele a Monaco, nonché sulla cappella di San Ruperto e San Virgilio a Salisburgo, la chiesa dei Teatini a Monaco si differenzia sensibilmente e con tono più moderno dalla chiesa a pilastri murali tipica dell'Età tardogotica nella Germania meridionale.

Le pagine seguenti (capp. IV e V, pp. 99-120) illustrano il complesso di fabbricati a ridosso della porta medioevale di Schwabing (visibile nel modello ligneo della città eseguito da Jacob Sandtner nel 1570 circa) che fu acquisito per realizzare il convento e la chiesa dei Teatini, oggi integrata nella piazza ottocentesca dell'Odeon (Odeonsplatz). Un lungo capitolo, il sesto (pp. 121-198) illustra con nuovi dati e utili precisazioni, la prima fase edificatoria della chiesa e il ruolo di primissimo piano dell'architetto Agostino Barelli di Bologna, attivo a Monaco negli anni 1661-1674.

Huber (p. 145) s'interroga e ragiona sulla tipologia architettonica della Theatinerkirche e sulle sue radici culturali, segnala la partecipazione di Barelli al progetto della chiesa dedicata ai Santi Bartolomeo e Gaetano a Bologna prima della sua partenza per la Baviera. Argomenta con acume sulle strutture e le forme edilizie con cui la chiesa è stata descritta: basilica dotata di cupola (Heym 1984, p. 32), chiesa ad aula unica con vani laterali (Schütz 2000, p. 67), edificio su pianta a croce con cupola sulla crociera (Habel 2009, p. 1125), chiesa a pilastri murali (Kaiser 2010, p. 8). Sono termini e definizioni che restituiscono al lettore la fisionomia della struttura in modo parziale e non sempre convincente. Huber esamina tali interpretazioni e puntualizza sul tema della pianta a croce e sul motivo dei vani laterali cupolati, che la scrivente chiamerebbe 'cappelle' per la loro funzione e perché imitano quelle del Vignola nel Gesù a Roma. Occorre ricordare a proposito la lettera del cardinale Alessandro Farnese indirizzata al Vignola nel 1568: «sia la chiesa non di tre navate, ma di una sola con tre cappelle da una banda et da l'altra [...] et che si habbia a coprir di volta et non altramente». Huber

precisa, infine, quanto sia stato rispettato il prototipo romano di Sant'Andrea della Valle, caro alla committenza e all'ordine teatino, nonché la presenza o la percezione, nel complesso monacense, di un linguaggio formale proprio di altre architetture contemporanee e le motivazioni che condussero alle scelte individuate. Evidenzia affinità architettoniche tra la Theatinerkirche e la chiesa gesuitica di Santa Lucia a Bologna, caratterizzata da uno schema conforme a quello del Gesù a Roma, con pianta ad aula unica su croce latina e cappelle laterali cupolate, cupola sulla crociera e transetto poco sporgente dai fianchi della costruzione.

Segue il capitolo (cap. VII, pp. 199-240) dedicato alla seconda fase edilizia del complesso, con importanti precisazioni sull'attività (1674-1692) dell'architetto Enrico Zuccalli che era subentrato al Barelli. Giunto a Monaco da Roma nel 1671 (non nel 1668), egli fu nominato architetto di corte nel 1673 con valore retroattivo nel 1672, impegnato nella progettazione della facciata a due torri e della cupola. Si evidenzia anche il ruolo svolto dall'architetto Giovanni Antonio Viscardi, che proveniva, come Zuccalli, dal Canton dei Grigioni.

La terza fase edilizia interessa la facciata e il coronamento dei campanili (cap. VIII, pp. 241-260). Si colloca dopo la metà del secolo XVIII, quando viene incaricato l'architetto di corte, il francese François Cuvilliers il Vecchio, di ultimare, insieme al figlio, la facciata della chiesa, all'epoca del principe elettore Max Joseph III. Ai Cuvilliers si deve, dunque, il prospetto tardobarocco dell'edificio.

Il nono capitolo (pp. 261-298) riguarda la raffinata decorazione a stucco dell'interno della chiesa: si evolve in giocosi girali d'acanto, palmette e fiori in boccio, piccoli frutti ove spicca la mela granata, angioletti e putti entro riquadri ornamentali, bassorilievi, sculture e figurette, opera di maestranze delle terre comasche. È il frutto di un piano iconografico unitario che si deve ad Agostino Barelli e non a Enrico Zuccalli, come osserva Huber (p. 275). Il capitolo successivo (pp. 299-346), riguarda l'arredo scultoreo-pittorico che dona preziosità agli altari e alle cappelle, con particolare attenzione all'arredo della zona absidale con l'altare maggiore, che a seguito delle distruzioni occorse nell'ultima guerra solo di recente ha potuto essere riproposta in assetto provvisorio e diverso dall'originale, che qui è impossibile ripresentare, in attesa di una nuova rivisitazione. I restanti capitoli riguardano le due sagrestie e la cripta (cap. XI, pp. 347-359), il complesso conventuale (cap. XII, pp. 360-374) e la ricognizione dell'edificio in rapporto alle architetture contemporanee nella Germania meridionale (cap. XIII, pp. 375-386). A conclusione seguono una postfazione al volume, l'appendice documentaria, l'apparato biblio-

grafico e l'indice dei nomi (capp. XIV-XVI, pp. 387-440).

Dalle pagine dell'autore, redatte con linguaggio appassionato, emerge con chiarezza l'immagine della chiesa dei Teatini, ad aula unica su pianta a croce latina, dotata di vani laterali cupolati, cupola sulla crociera e transetto poco sporgente dai fianchi della costruzione, nel rispetto di una tipologia che vede l'innesto del motivo a pilastri murali, di gusto tardogotico bavarese (Abbazia di San Quirino a Tegernsee, Abbazia di San Benedetto a Benediktbeuren, Abbazia benedettina a Mellersdorf, Duomo di Santo Stefano a Passavia), nella struttura ad aula unica di tradizione italiana. Huber si sofferma a investigare sulle motivazioni che condussero alla fusione di uno schema a pilastri murali transalpino, idoneo a realizzare uno spazio ampio e unitario, con una struttura che trova le sue radici nel tardo Cinquecento italiano. Segnala la presenza significativa in Ferdinando Maria dell'eredità culturale lasciata da Massimiliano I e dalla consorte Maria Anna d'Austria, in una *texture* di grande rilievo, aperta alle novità e alle sollecitazioni artistiche italiane. Alla corte bavarese, vera roccaforte spirituale del cattolicesimo, la chiesa votiva dei padri teatini s'impone quale monumento barocco di straordinaria efficacia non solo per l'architettura della stagione controriformista, ma anche per l'apparato plastico e il patrimonio pittorico con cui si contraddistingue. L'indagine di Huber s'inserisce con autorevolezza nel contesto culturale e figurativo della Germania meridionale nel Seicento, con impulsi di grande interesse per il dibattito internazionale sulle problematiche inerenti all'architettura e alla decorazione barocca. L'accurata disamina del materiale documentario e la ricognizione delle fonti conservate negli archivi della Baviera, di Bologna e di Roma – piante e disegni, preventivi di costo, commesse e quietanze, la corrispondenza e i diari dei padri teatini – hanno permesso all'autore di apportare opportune rettifiche e nuovi dettagli sulla committenza e sulle maestranze, sul complesso architettonico e sull'arredo scultoreo-decorativo dell'edificio.

Sulle tele dipinte a corredo degli altari eseguite per la maggior parte da artisti veneti del Seicento, come Antonio Zanchi, Pietro Liberi o Antonio Domenico Triva, a testimonianza della fortuna della pittura veneziana nel contesto del collezionismo dei Wittelsbach, informa anche il bel saggio di Alice Collavin (*Pittura veneziana del Seicento nella Theatinerkirche di Monaco di Baviera*, in «Paragone», 68, 2017, pp. 3-29) che si chiude con l'immagine della Theatinerkirche quale prestigioso Pantheon d'Oltralpe della pittura veneziana.

Nonostante ci si sia limitati a una descrizione sommaria e schematica di un impegno d'indagine e riflessione in realtà amplissimo e responsabile, resta da aggiungere che

l'opera di Huber è molto più apprezzabile per la coerente impostazione metodologica, capace di restituire, in termini suggestivi e stimolanti, il quadro variegato e complesso di un cantiere barocco di eccellenza nella Germania meridionale, la fervida espressione di un proficuo scambio artistico e culturale tra le diverse anime del nord e sud. Huber focalizza l'attenzione sul contesto storico-geografico, sociale, politico e religioso in cui la chiesa dei Teatini a Monaco ha preso vita, per comprendere appieno il valore dell'opera d'arte, percepita non solo come un'emergenza monumentale e figurativa, ma come un *Gesamtkunstwerk* che rientra nella gamma delle testimonianze storiche, in grado di tradurre, con l'immediatezza di nessun altro linguaggio espressivo e valicando i limiti della comunicazione verbale e scritta, gli ideali di un'epoca, i costumi e la cultura di una società.

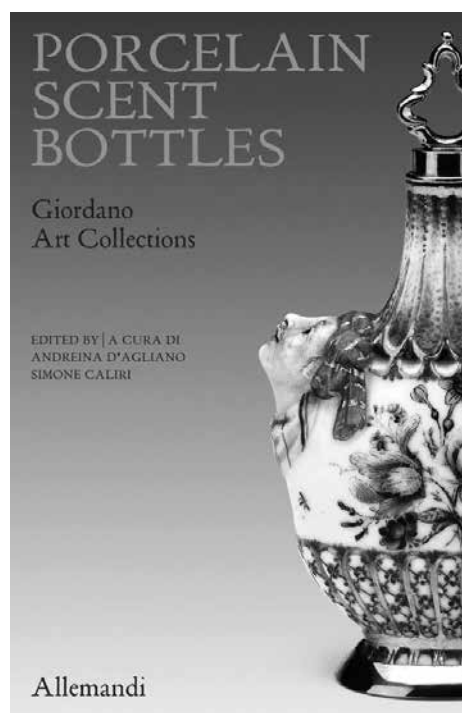
[l. l.-e.]

Porcelain Scents Bottles. La Collezione Giordano, Andreina d'Agliano, Simone Caliri, a cura di, Allemandi, Torino 2020, pp. 368, € 120,00

Padroneggiare una disciplina sino ad abbracciarla completamente da ogni punto di vista – artistico, storico, geografico, tecnico, collezionistico – non è un dono riservato a tutti. Andreina d'Agliano, signora degli studi sulla storia della porcellana europea del Settecento, è tra le (poche) studiose in grado di offrire sintesi chiarissime e grandiose della prediletta e aristocratica materia. Lo ha fatto anche di recente, licenziando un sontuoso volume uscito per i torchi della torinese Allemandi: un catalogo gremito e meticoloso, splendidamente illustrato, dedicato esclusivamente ai flaconi portaprofumo in porcellana prodotti nel corso del XVIII secolo da alcune delle più importanti manifatture europee. Un'impresa del genere, che approfondisce in maniera unitaria un tema mai trattato in modo particolarmente completo, era un'operazione che non veniva affrontata da tempo. Ora l'occasione per radunare scientificamente le più aggiornate conoscenze sull'argomento è offerta dallo studio sistematico della raccolta privata di un mercante e collezionista di gran mestiere che si chiama Gianni Giordano, composta da oltre un centinaio di rare boccette in porcellana, acquistate nell'arco di una decina d'anni (la prima scintilla è del 2007). Una collezione coi fiocchi, quella Giordano, paragonabile per prestigio e vastità a note raccolte museali, come la Untermyer Collection del Metropolitan Museum of Art di New York o le *scents bottles*, per lo più inglesi, del Gardiner Museum di Toronto. E in effetti il singolarissimo universo della collezione Giordano ha in comune con questi due nuclei d'oltreoceano la prerogativa di avere flaconi in porcellana che abbracciano una panoramica a tutto tondo

delle maggiori manifatture settecentesche, sedici per l'esattezza, in prevalenza anglo-sassoni e italiane. Assenti d'eccezione le fabbriche francesi, se si omettono alcuni esemplari di Samson. Il fatto, inoltre, che nelle schede di catalogo compaia, ove possibile, la voce «oggetti simili», ovvero il rimando alla parentela con manufatti analoghi citati in letteratura o custoditi in altre raccolte, comprova che quelli della collezione Giordano sono degli autentici pezzi da novanta, degni di vetrine internazionali.

Il libro-catalogo, per il quale è stata arruolata una selezionata platea di intenditori, è curato dalla d'Aglia insieme a Simone Caliri, storico dell'arte, curatore e *art advisor* presso le collezioni Giordano. La scansione del materiale per manifatture, quindi per aree geografiche, sostiene e facilita l'esercizio del confronto; ogni capitolo è scortato da agili saggi introduttivi, dedicati alle varie produzioni. A Barbara Beaucamp-Markowsky, già autrice di lavori fondamentali sulla storia della porcellana, specie tedesca, il compito di immettere il lettore nella vicenda: sollevandosi da terra come un drone, la studiosa compie in poche righe un volo tra gli effluvi della storia, dall'Egitto dei faraoni e poi verso ponente, lungo il bacino del Mediterraneo, dalla civiltà greca a quella romana, volteggiando tra la cronaca (il medico persiano Avicenna sarebbe stato il primo a estrarre l'olio essenziale di rosa) e la favola (alla monaca tedesca Ildegarda, badessa di Bingen, viene attribuita l'acqua di lavanda'). Poi il drone si abbassa per illustrare le mode delle corti dell'Età moderna e visitare Grasse, in Provenza, fin dal Seicento cuore della profumeria europea. Esaurito il resoconto storico-geografico, Beaucamp-Markowsky approfondisce alcuni aspetti fondamentali legati alle modalità di conservazione delle sostanze odorose: se solide, venivano custodite in boccette dei sali, come gioielli; se oleose, in vasetti dai beccucci piuttosto larghi. Con l'esplosione, a partire dal XVII secolo, della moda delle fragranze liquide così come le conosciamo oggi, si resero necessari nuovi flaconi, più piccoli e con aperture strette e ben richiudibili per evitare che le essenze volatili svanissero, perdendo il loro aroma. A questo proposito occorre notare come la foggia più ricorrente dei contenitori portaprofumo fu, già durante la stagione barocca, quella a guisa di fiasca da pellegrino rinascimentale, con la pancia schiacciata e il collo lungo. Per la loro realizzazione venivano utilizzati materiali preziosi come il cristallo di rocca, il vetro rosso rubino, l'ambra e l'avorio, variamente montati con oro e argento, fino a quando in Sassonia, agli albori del XVIII secolo, per la prima volta in Occidente viene riprodotta la porcellana dura, di ben più antica origine estremo-orientale. Impermeabile, plasmabile e da dipingere a piacimento, l'oro bianco ottenuto a Meissen conosce fin da subito uno svi-



luppo tecnico e artistico impensabilmente repentino. Fecero così la loro comparsa flaconi di delicata bellezza, vere e proprie sculture *en miniature* capaci di accendere la miccia narcisistica di un secolo e poi divenuti col tempo ricercatissimi oggetti da *connaisseur*. Nel volume, la trionfale parata di scierie settecentesche si apre con una vera primizia di Meissen, un eccezionale flacone a forma di fiasca da pellegrino rinascimentale, con il corpo panciuto, lucidato e brillante; realizzata in *grès polito* di Böttger, la boccetta rientra nella primissima produzione della manifattura sassone, durante la direzione di Johann Friedrich Böttger. La fiaschetta successiva, della medesima forma, è in porcellana bianca smaltata e costituisce uno dei primissimi esempi, come scrive Beaucamp-Markowsky, dell'ingresso della porcellana dura di schiatta europea «nel mondo affettato delle galanterie»; una sottile precisazione in campo attributivo ha permesso di correggere il tiro e sottrarre l'esemplare dalla produzione viennese di Du Paquier, come era stato venduto, a favore di un'assegnazione alla manifattura sassone. Sinuosi cartigli ed esuberanti ghirigori dorati contraddistinguono le forme più squisitamente *rocaille*, adottate a Meissen dal quarto decennio del Settecento, come ben documenta il flacone piriforme decorato sui due lati principali da scene policrome di battaglie tratte da incisioni di Georg Philipp Rugendas (cat. 12). Il «grande culto delle piccole cose» tocca vertici di bizzarria e capriccio alla metà del secolo, periodo di massimo splendore dell'arte plastica in porcellana, quando i modellatori attinsero a piene mani dal repertorio rococò contemporaneo per la realizzazione di stravaganti miniature: pavoni, pappagalli e scimmie esotiche, frutti succosi come ciliegie e fichi, Arlecchini

e Colombine variopinti, perfino monaci colti in atteggiamenti poco ortodossi furono utilizzati in modo fantasioso come incredibili flaconi zoomorfi, fitomorfi e antropomorfi. Seguire l'eccitante creatività di fogge e decori delle boccette portaprofumo consente di sbirciare da un osservatorio angolato, e perciò originalissimo, nelle pieghe più leziose del secolo, tra *boudoirs*, balli e mascherate a corte. Al pari di scatole da tabacco e pomi da bastone, *nécessaire* da cucito e astucci, anche le *snuff bottles* rispondono al gusto tutto settecentesco per il frivolo e l'effimero; oggetti minuti in grado però di racchiudere la vanità di un'intera epoca, caricandosi infine dell'onere di restituirne il simulacro. Proprio all'insula maggiore delle galanterie, di cui i flaconi portaprofumo costituiscono una precisa articolazione, dedica il suo contributo Andreina d'Aglia, che approda alla corte medicea nella prima metà del Settecento, quando il legame tra arte, società – o per meglio dire socialità – farmaceutica e distillazione era in continua interferenza e con trabocamenti costanti. Stupendamente omogeneo è l'insieme delle boccette da acqua odorosa della Manifattura Ginori di Doccia, dalla forma di fiaschette da pellegrino rinascimentale già in uso a Meissen; il profilo di una di queste, con due teste di turchi inturbantati ai lati, si staglia sulla copertina del volume (cat. 41). Ginoriano è anche un esemplare più antico, di foggia rettangolare ancora barocca, come ancora barocca è la decorazione sulla spalla dell'oggetto con applicazioni di tralci di vite, fiori e due zibetti (cat. 37). Seguono poi alcuni flaconcini delle manifatture meridionali (Real Fabbrica di Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda di Napoli), tutti schedati dalla migliore specialista della porcellana partenopea, Angela Caròla-Perrotti. Oltre agli impertinenti Pulcinella, si distingue una boccetta piriforme con montatura in oro e decorata con rigogliosi festoni di fiori e di frutta a inquadrare una scena centrale di cavalieri in battaglia; l'estrema raffinatezza e l'alta qualità dell'ornato avallano una paternità artistica delle pitture ai tedeschi Johann Sigmund Fischer o Christian Adler, attivi a Capodimonte da dopo il 1754 e possibili artefici di un innesto nella manifattura di un tipo di decoro 'alla Meissen' (cat. 43). Seppur esplicativa di svariati esempi di porcellana continentale, la collezione Giordano spicca per un abbondante nucleo di flaconi di fattura britannica, che da soli rappresentano più della metà del repertorio. Prodotti durante le migliori e più feconde stagioni delle manifatture di Chelsea e di St. James, i *toys* d'oltremania vantano spesso un blasonato *pedigree*, avendo fatto parte di raccolte storiche della porcellana europea: la deliziosa boccetta a forma di pesca, ad esempio, dipinta nelle diverse tonalità del rosa, dal più pallido al più vivace, fu di proprietà del quinto baronetto di Madingley, Sir Charles Cotton, ammiraglio della Royal Navy e comandante della

Channel Fleet nel 1811; tipico della produzione naturalistica di Chelsea del periodo dell'ancora rossa (1752-1758), il flaconcino conserva ancora la sua originale scatola in pelle marrone rivestita di velluto rossiccio (cat. 65). Pochi giorni prima della stampa del libro, veniva a mancare nella sua casa di Canterbury Lady Katherine [Kate] Foster Davson, fondatrice della French Porcelain Society nel 1984 e autrice del pionieristico *Scent Bottles* – correva l'anno 1966 – nel quale aveva per prima stanato le porcellane St. James distinguendole da quelle di Chelsea. Il suo contributo in catalogo appare oggi ancora più dolce per la tonalità emotiva dell'intervento che è assieme testimonianza, dal genuino sapore autobiografico. Chiudono il volume l'indice dei nomi e il glossario, strumenti essenziali data l'esagerata ricchezza dei contenuti, e un'ampia bibliografia. Per la predisposizione alla ricerca, che si riflette nella chiarezza dello scritto e si concretizza non già in saggi veri e propri, bensì in schede eruditissime; per la restituzione precisa dei testi figurativi e, non ultimo, per l'abilità di avvalersi e mettere a frutto i saperi dei vari conoscitori, il volume s'impone – e meritoriamente – come la piattaforma metodologica più affidabile per lo studio di questa particolare tipologia di manufatti. In qualsiasi riesame a venire, il riferimento a d'Agliano e Caliri salterà fuori più o meno a ogni pagina.

[g. d.g.]

Giovanna Perini Folesani, *Il soggiorno romano di Peter Scheemakers (1728-1730)*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2021, pp. 130, € 28,00

I tempi della pandemia sono stati difficili per tutti; è stata colpita anche l'attività di studio e di ricerca la quale, in questi quasi due anni, è stata condizionata dalla difficoltà di spostamenti, dalla chiusura di musei, biblioteche e archivi. Ostacoli superati, solo parzialmente, dalla pervicacia degli studiosi e dalla generosa disponibilità, per quanto possibile, di istituzioni, colleghi e amici. Di tutto questo si dichiara diminuita e debitrice Giovanna Perini che ha saputo, in tempi calamitosi, fare uscire, nella prestigiosa «Biblioteca del Curam» edita presso Olschki, un prezioso lavoro volto al recupero del taccuino dei disegni eseguiti dallo scultore fiammingo Peter Scheemakers nei due anni del suo soggiorno romano, 1728-1730. Quasi un ideale proseguimento dello studio che la stessa ricercatrice aveva dedicato al taccuino di Plymouth, di Reynolds, apparso nel 2020.

Il taccuino, conservato alla Huntington Library, Art Museum and Botanical Gardens di San Marino (California) consta di ottanta fogli, molti bianchi; i disegni sono trenta-quattro, alcuni non riferibili al soggiorno romano, come quello per il monumento a Edoardo VI.

Il tempo della permanenza di Scheemakers a Roma è troppo breve per essere assunto come un percorso di formazione, ma è sicuramente un momento di studio e di attenzione non solo verso la classicità ma anche verso la scultura contemporanea.

L'analisi è, per il momento, forzatamente limitata, perché questo libretto è l'unico sino a ora apparso legato alla permanenza romana. Non è pensabile che fosse isolato, sicuramente faceva parte di una serie di quaderni dove l'artista fiammingo segnava quanto riteneva utile per la sua attività. Non può quindi essere considerato esaustivo ma frammento di una situazione che ha bisogno di ulteriori elementi per poter essere compiutamente ricostruita. L'assenza di alcuni riferimenti non può giustificare valutazioni e analisi.

Interessa soprattutto la studiosa «un altro nucleo di disegni presenti nel taccuino, questa volta strettamente legati al soggiorno romano dello scultore, in quanto raffigurano pezzi antichi (o all'antica) effettivamente presenti a Roma, quanto meno all'epoca» (p. 20).

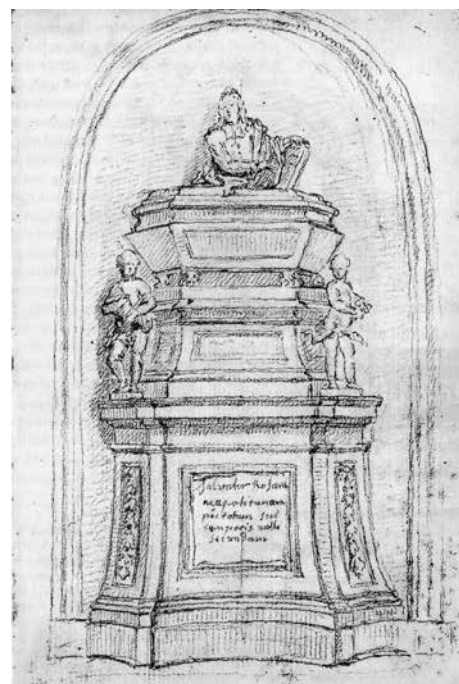
Il collegamento dei disegni con le opere suggerisce anche osservazioni di metodo: attuali e che vanno raccolte. È il caso del disegno che raffigura l'*Idea Giustiniani* con i rifacimenti seicenteschi dei quali è, ora, desolatamente priva nella sede del Metropolitan Museum di New York.

«Resta lecito domandarsi quanto sia giusto e opportuno storicamente e filologicamente intervenire de-restaurando in modo così radicale un pezzo 'antico' [...] omaggio ad una filologia interventista, superba e storicamente miope [...] in nome di una poetica antiquariale (e antiestetica) di idolatrizzazione del frammento antico originale» (pp. 31-32).

La riproduzione di opere dell'antichità è obbligato per tutti coloro che si portavano a Roma, ma è significativo che l'interesse di Scheemakers sia più largo. La maggior parte dei disegni riguardano opere seicentesche e settecentesche da Gian Lorenzo Bernini ad Alessandro Algardi, alla schiera di scultori che nel loro ambito lavorarono dando alla città una forma e un aspetto ancora non cancellati.

È la prova documentaria di come la cultura dell'artista fiammingo si muove in una continuità ideale lungo un'immaginaria linea del tempo che parte dalle opere classiche sino a quel classicismo barocco che diverrà la sigla identitaria della città (si veda in immagine).

Nei disegni riproduce anche i monumenti sepolcrali a Carlo Maratta e a Salvator Rosa. Giovanna Perini osserva per quest'ultimo che Scheemakers introduce modifiche: «da un lato viene omessa, come pleonastica e posticcia quanto meno nell'effetto, la seconda iscrizione su pietra di paragone, dall'altro sono palesemente mutate le proporzioni delle varie parti del monumento,



riequilibrandone i rapporti [...] Nel complesso queste correzioni tolgono un po' slancio al monumento e lo normalizzano, conferendogli un aspetto più equilibrato e compatto. Scheemakers pensa, non a torto, che nel progettare il sarcofago in alto il collega italiano non solo era stato vacuamente estroso nel piegarne la facciata, e indebitamente modesto nel deciderne le dimensioni, ma, peggio, non aveva tenuto in debito conto che l'altezza cui era posto l'avrebbe ulteriormente rimpicciolito allo sguardo» (pp. 80-81).

«I disegni romani di Scheemakers sono del tutto funzionali alla sua successiva attività professionale londinese, rivelano senza remore un approccio da progettista o designer, e appaiono guidati da una consapevolezza che nasce dal confronto non solo con il proprio percorso formativo ma anche con i suoi inizi di maestro indipendente» (pp. 89-91).

Infine Giovanna Perini scrive: «Iniziare un nuovo anno con una nuova pubblicazione è un segno di fiducia e di ottimismo (della volontà più che della ragione), un'asserzione di continuità e di speranza nel futuro» (p. 120). Non è un caso che il volume sia dedicato a Jennifer Montagu.

[r. v.]

Maria Gioia Tavoni, *Storie di libri e di tecnologie. Dall'avvento della stampa al digitale*, Carocci editore, Roma 2021, pp. 224, € 25,00

Henri Focillon, nel 1922 nella prefazione al volume di Marius Audin, *Le livre, son architecture, sa technique*, scriveva: «Rien n'est plus plaisant et plus beau que de savoir comment les choses sont faites et de quelle manière, par la droite ordonnance et par le bon gouvernement de leurs parties, celles-ci s'assemblent et s'ajustent avec une

sorte d'amitié. [...] Grâce soient rendues aux hommes excellents qui nous le font connaître dans leur délicieux détail, et qui nous guidant avec une spirituelle application à travers cette forêt de merveilles, nous apprennent une fois encore à nous étonner».

Un apprezzamento il quale, come non mai, vale per l'opera di Maria Gioia Tavoni che da sempre ha saputo coniugare la divulgazione delle procedure tecniche con la conoscenza e il recupero delle ragioni e del senso dell'attività tipografica ed editoriale. Ha saputo situarle nei contesti in cui hanno operato; ha saputo farle emergere come momenti di cultura; ha saputo evitare si riducessero a meccanicismi senza luce.

Basti ricordare l'ormai classico, ma sempre attuale, fascicolo di «Quaderni Storici» dedicato ai mestieri del libro, curato dalla studiosa, sino al volume dallo stesso tema per la Bologna settecentesca. Da un continuo e costante impegno di studio nasce il testo ora apparso, il quale non è solo conferma di risultati raggiunti ma si arricchisce per nuove indicazioni, risultati e prospettive. È, credo, necessario riaffermare l'interesse che tale materia riveste anche per gli storici dell'arte. Il libro non è più l'anonimo supporto per l'attività miniatoria o per apparati illustrativi ma è, nella sua unitarietà, un'opera che ha degli autori che le danno forma, ha dei committenti che la richiedono, ha una 'intenzione' attraverso la quale si propone.

Contribuisce, in collegamento con altre presenze, a costruire situazioni culturali.

Intento del volume è «tentare di mettere a fuoco, in considerazione delle conquiste tecniche e tecnologiche nel particolare comparto del lavoro, i tempi nei quali si sono agitati quei motivi che hanno spinto nei vari passaggi 'evolutivi' la produzione libraria a mutare le proprie procedure» (p. 14). «La stampa è stata ed è, ininterrottamente, la forma delle idee dell'uomo» (p. 17).

Puntuali e numerosi sono gli approfondimenti su temi già percorsi dalla bibliografia specifica. Non potendo segnalarli tutti mi limito a ricordare (pp. 46-50) la parte dedicata non solo alle donne lettrici ma a quelle che si facevano produttrici e il ruolo e la presenza attiva dei conventi femminili.

Un criterio di lettura e di riconoscimento sul quale, molto opportunamente, insiste Maria Gioia Tavoni è quello della 'passione' per il mestiere. «Passione, condivisione di avanzate ricerche, curiosità sempre latente per le colonne d'Ercole, furono ingredienti da permettere voli in varie e differenti direzioni» (p. 53).

Nel capitolo intitolato *Dalla parte dei bambini* (pp. 63-94) l'autrice costruisce un quadro organico non solo della presenza minorile all'interno delle stamperie ma delle strategie, soprattutto nell'Ottocento costruite per il pubblico in età scolare: dal 'libro premio' a quello scolastico sino al ruolo delle imma-

gini, alla loro capacità attraente e creatrice di contenuti.

Opportunamente viene ricordato il ruolo che, in misura maggiore dal XIX secolo, svolge la diffusione capillare dei giornali quotidiani; non è solo informazione, anche culturale – si pensi al fenomeno dei *feuilletons* –, ma abitudine alle immagini, alla loro decodificazione. «A metà Ottocento cominciò a diffondersi anche la pubblicità, nella quale si esibirono pure bravi artisti e i primi veri designer. Il giornale diventò pertanto la palestra per inserti dedicati a un particolare prodotto il cui richiamo, in termini di elaborazione grafica, entrò con prepotenza nell'immaginario dei lettori» (p. 106).

Dal movimento Arts & Crafts di William Morris alla bolognese Emilia Ars il libro muta forma, aspetto e funzione; diviene oggetto, splendido, ma diminuisce funzione e pubblico. È un voluto ritorno a tecniche e modi di produzione i quali enfatizzano il dato formale ma relegano il volume al collezionismo; il testo diviene elemento laterale. «Morris progettò i suoi caratteri tipografici e stampò a mano, mostrando una chiara dichiarazione di intenti sulle relazioni tra il lettore, il testo e l'autore. I suoi libri furono concepiti per essere letti lentamente ed essere apprezzati e sublimati» (p. 126).

Il tumultuoso succedersi delle tecniche tipografiche porta non solo al mutare delle forme ma anche a profondi cambiamenti nella progettualità editoriale. Cito per tutte la parte dedicata ad Alberto Tallone (pp. 141-146) e le pagine che descrivono, nella seconda metà del Novecento, le scelte di tipo estetico. «Sono sempre i libri 'belli', in un'accezione molto lata, che inducono a rapportarsi non solo all'arte soprattutto rinascimentale, ma pure a quella contemporanea, consentendo altresì accostamenti a prima vista arditi» (p. 153).

Come esempio di letterati che si fanno, o tentano di farsi imprenditori l'autrice sceglie Honoré de Balzac ed Ezio D'Errico. Il

nuovo modo di produzione e il tradizionale sistema di stampa sono i cardini delle problematiche di ambedue gli scrittori.

Nel breve volgere di questi ultimi anni sono apparsi fenomeni, dalla produzione *on demand* al servizio EOD, i quali hanno profondamente mutato la situazione: una situazione che è in continuo divenire e per la quale varie sono le ipotesi per il futuro. La stampa in digitale soppianderà quella in offset. Il libro sarà 'ancora' o 'ancora'?

A cura rispettivamente di Edoardo Fontana e di Chiara Moretti, un utile glossario e l'indice dei nomi completano il volume, il quale è un efficace strumento anche per quegli storici dell'arte che hanno saputo uscire dall'arcaica pratica di un'astorica ecfraresi e collocare l'opera in precisati contesti.

[r. v.]

Giorgia Gastaldon, *Schifano. Comunque, qualcos'altro. 1958-1964*. Silvana Editoriale, Ciniello Balsamo (MI) 2021, pp. 200, € 39,00

Si è scritto molto sulla biografia e sulla pittura di Mario Schifano, e viene spontaneo chiedersi se ci fosse bisogno di dedicargli un altro libro, per giunta circoscritto a un arco cronologico estremamente ristretto. Molta della letteratura che si è fatta e si continua a fare su artisti come lui – specie una volta canonizzati nel racconto ufficiale dell'arte italiana del secondo Novecento – anche quando non ha avuto uno scopo agiografico e declamatorio, non ha fatto però che ripetere il già noto, o peggio ancora ha tramandato testimonianze orali avvolte nella leggenda fino a cristallizzarle come verità incontrovertibili, senza mettere in dubbio se una determinata *lectio* fosse plausibile e verificabile o meno.

A fronte di questo, un libro come *Schifano. Comunque, qualcos'altro. 1958-1964* di Giorgia Gastaldon, tredicesimo volume della collana di «Studi della Biblioteca Hertziana» edita da Silvana Editoriale, è non solo utile ma necessario per mettere un punto fermo e avviare una riscrittura di quelle vicende. Questo testo, infatti, ha radici molto salde, ed è nato nelle aule dell'Università di Udine, nei corsi di Flavio Fergonzi e Alessandro Del Puppo, supervisori della tesi di dottorato di ricerca da cui prendono le mosse queste pagine, da cui viene un indirizzo di indagine filologica votato a una fedele aderenza del discorso storico alle opere d'arte nella loro concretezza materiale e nel contesto culturale che le ha generate. L'idea è di spiegare la pittura secondo i propri principi, come concetto di fondo per rileggere con occhi nuovi determinate questioni, staccandosi dalla costruzione che i testimoni stessi diedero del loro tempo: uno Schifano, scrive l'autrice, «meno personaggio e più artista».

Giorgia Gastaldon racconta infatti gli anni che porteranno Schifano dalle premesse dell'Informale materico alla maturazione



del suo linguaggio più peculiare, e lo fa seguendo il tracciato della storia pubblica dell'artista, delle opere che presentò alle mostre e di quelle che vennero pubblicate sulla stampa del periodo, e che in questo caso scandiscono con molta chiarezza le tappe di un'evoluzione rapida che dal segno inciso nel cemento lo porta alla pittura monocroma e, da questo, a un riaffioramento dell'immagine. Il libro accompagna dunque il lettore nel vivo dello studio dell'artista e dei suoi processi creativi, campionando fra i risultati migliori che egli stesso aveva selezionato e fatto uscire dal suo studio romano: poco si sa degli 'errori', degli sbandamenti e dei tentativi andati a vuoto che hanno portato all'elaborazione di determinate immagini, ma tanto basta per smontare i meccanismi mentali che mossero la mano del pittore sulla tela, o sulla carta applicata su tela.

Ma soprattutto, il libro offre una ricostruzione a maglie strette di fatti e rapporti: battendo percorsi laterali e ricorrendo a indicazioni indirette, infatti, stabilisce una cronologia affidabile dei dipinti, in un periodo in cui più degli anni contano i mesi per seguire l'evoluzione di uno stile, e restituisce al lettore la fisionomia di alcune delle mostre più importanti di quegli anni. Finalmente si può sapere con una certa sicurezza quali opere furono esposte nelle sue prime mostre personali o in alcune cruciali collettive, fino alla parete alla Biennale di Venezia del 1964. Non è un dato di poco conto, specialmente se ci si muove in un campo minato e si devono fare i conti con una bibliografia spesso inquinata come quella relativa alla Scuola di Piazza del Popolo: bastava una manciata di fotografie, organizzate con un eloquente ordine archivistico e ben interpretate, e qualche mazzetto di lettere per dare al pittore un volto nuovo, ma nessuno aveva avuto la pazienza di farlo prima con la stessa accanita dedizione ricostruttiva, intrecciando il piano delle opere con quello delle attestazioni a stampa e della coeva corrispondenza d'archivio (quest'ultima non ricca, ma eloquente, e che suscita spesso nel lettore il desiderio di poter leggere per intero certe lettere una di fila all'altra). Ne emerge dunque il ritratto di uno dei pittori più dotati della sua generazione, forse non davvero l'ultimo 'pittore-pittore', ma di certo fra quegli artisti che hanno trovato nel mezzo pittorico la propria via alla modernità, scendendo in campo sul piano del confronto con la pittura statunitense. In sottofondo, infatti, emerge un problema identitario: riuscire a essere moderni e aggiornati conservando al contempo un carattere inconfondibilmente italiano. L'approdo alle icone della storia dell'arte, da Leonardo al Futurismo, ma prima ancora il ritorno al paesaggio, può forse essere letto come il tentativo, scevro di nazionalismi, di conferire a certe immagini una nota caratterizzante culturalmente riconoscibile.

Schifano sta guardando all'America, ed è agli Stati Uniti che punta con la convinzione, chissà quanto consapevole, che un simbolo di 'italianità' possa essere un elemento caratterizzante nella giungla newyorkese. Molte delle sue scelte, forse, possono essere lette secondo questo filtro. La sua principale preoccupazione, infatti, è di ordine formale: tutti i suoi tentativi sembrano rivolti all'elaborazione linguistica, all'individuazione di simboli e icone e al modo di tradurle in pittura. Più che la preoccupazione di trovare la forma adatta per esprimere un contenuto, insomma, è la pittura in quanto tale ad avere il sopravvento e a servirsi delle immagini per dare conto di un principio estetico.

L'evoluzione stilistica, infatti, va di pari passo con i cambi di galleria che l'artista compie in breve tempo per migliorare il proprio posizionamento. In quei quattro



anni Schifano realizzò una mostra personale all'anno, e ogni nuovo appuntamento segna una tappa della sua maturazione: sintetizzando molto, una mostra di cementi alla Galleria Appia Antica nel 1959; partecipa con soli monocromi a *5 pittori Roma 60* a La Salita di Tommaso Liverani; si presenta con la nuova pittura 'segnalica' (le grandi 'O' o i monocromi incorniciati da un bordo che somiglia a una diapositiva) alla Tartaruga di Plinio De Martiis nel 1961; e se bisognerà aspettare il 1963 per vedere finalmente la nuova stagione a *Schifano*. Tutto alla Galleria Odyssia sarà solo per via del tumultuoso sodalizio con Ileana Sonnabend, che avrà le sue ricadute sulla personale di Parigi alla Sonnabend Galerie del 1963, dove compariranno le prime scritte pubblicitarie; infine, la sala alla Biennale di Venezia, con i 'giardini' e gli omaggi a Giacomo Balla. Schifano aveva dunque abbandonato presto i cementi modellati e incisi, sintonizzati sulle ricerche di Burri e Uncini, che avevano segnato il suo sodalizio con il poeta

Emilio Villa, destinato a durare fino a che l'artista non cambiò registro espressivo. Fra la primavera e il novembre del 1960, probabilmente in estate, decise di abbandonare le tele di juta o canapa, più adatte a far aggrappare il cemento, per la più sottile tela di lino, su cui incollare fogli di carta da spolvero (dal 1963 anche carta da pacco) e dipingere con vernici a smalto. Da quel momento in poi non abbandonerà più il Ripolin, che con il suo colore fluido e coprente si rivelerà il *medium* più adatto alle sue esigenze: quelle di fare pittura pur ricorrendo a un materiale extrapittorico, brillante e coprente, non mescolabile con altre tinte e che, impedendo il ricorso ai mezzi toni, lo costringerà alla sintesi cromatica e disegnativa, a puntare su immagini semplici e di impatto, che reggano alla sprezzatura pittorica. Schifano giunse presto, infatti, a uno stile di campitura largo, usando a proprio favore le colature di colore. In questa prima fase, poi, modificò i telai in modo da ottenere superfici convesse aggettanti, che dessero risalto alla consistenza fisica del supporto, instillando nella critica il dubbio se fosse lecito parlare ancora di pittura e non, piuttosto, di quadri-oggetto pronti a sfociare in esiti neo-dada, su cui il pittore tuttavia non si pronunciò mai apertamente. Sta di fatto che con questi lavori egli si presentò alla mostra del 1960 a La Salita, a cui questo libro restituisce finalmente una fisionomia leggibile identificando con precisione le opere che vi furono esposte. È un momento cruciale, che ha assunto enorme rilievo nella storiografia, complice la precoce storicizzazione dell'evento data già a fine decennio, quando si cominciò a riconoscere un antefatto fondamentale delle successive esperienze concettuali e poveriste. Ed è lì che prende forma l'idea che il monocromo fosse l'unica possibilità di emancipazione dall'Informale. Bisogna tuttavia evitare di farne una mitologia: il monocromo è stata una delle possibili strade, forse quella più vicina alle mode internazionali, che si presentavano ai giovani artisti per uscire da una certa 'accademia' della pittura di gesto, ma non l'unica. La *Roma di 5 pittori Roma 60*, in fondo, era la stessa che qualche mese prima aveva visto all'Attico di Bruno Sargentini *Possibilità di relazione*, che poneva lo stesso problema da un'altra prospettiva: sono mondi che non dialogano fra loro, ma che per vie autonome cercano una soluzione agli stessi problemi. Gli artisti, in fondo, si renderanno presto conto che l'azzeramento monocromo poteva durare poco, e che in questo nuovo campo di colore, di sensibilità epiteliale, bisognava far entrare delle nuove immagini. In prima battuta, come fa notare Giorgia Gastaldon con una felice intuizione, fece la sua comparsa una cornice perimetrale, che delimita il campo come un vero e proprio schermo, e che somiglia al telaio dai bordi stondati di una diapositiva, dentro la quale poi si

sarebbero materializzate delle immagini, ingrandite e semplificate, come sottoposte a un forte contrasto in fase di sviluppo. Che la fotografia retroilluminata proiettata a parete facesse parte dell'orizzonte visivo dell'artista è indubbio: molti suoi amici, anzi, vi fecero ampio ricorso come strumento di riporto delle immagini sulla tela. Schifano probabilmente no: le sue abilità nel disegno possono non avergli fatto sentire il bisogno di ricorrere a questo mezzo.

Anche per Schifano, dunque, nel giro di due anni ci sarebbe stato un 'ritorno all'immagine', ma eludendo il complesso problema della 'relazione' che si ponevano artisti di altre tendenze, ma medesime preoccupazioni, con cui tuttavia avrà occasione di esporre in alcune non trascurabili occasioni, in un periodo immediatamente successivo la cronologia affrontata in questo libro. In quel cruciale avvio degli anni Sessanta, però, avvenne qualcosa che farà pendere la bilancia a favore di Schifano e degli artisti della sua stessa tendenza. Il 30 aprile 1961, in un momento di ambiziose mire espansive, quando pensò addirittura di lasciare Roma per Parigi, De Martiis scrisse a Leo Castelli: «ho un nuovo pittore che ti interesserebbe molto, ne sono certo. Si chiama Schifano». Il giovane pittore a quella data non era mai stato negli Stati Uniti – e non vi vi si recherà una prima volta nel 1962 come spesso si è ripetuto – ma avrebbe fatto carte false per andarci, e guardava a quel grande Paese come la meta da raggiungere. In effetti a Castelli quella pittura piaceva, e piaceva molto anche alla sua ex moglie, Ileana Sonnabend, che nei primi mesi di quell'anno aveva lasciato New York insieme al marito Michael diretta in Europa. Si stabilì a Roma, in passeggiata di Ripetta 11, non lontana dallo studio di Schifano. Subito decise di metterlo sotto contratto, e sembrava il momento buono per il suo lancio internazionale. Ma le lettere fra i due, conservate nell'archivio personale di Maurizio Calvesi e riemerse solo di recente e rese note proprio da Giorgia Gastaldon in un precedente articolo su «Storia dell'arte», testimoniano un rapporto tutt'altro che idilliaco. Le ragioni dell'arte e le ragioni del mercato, come ricostruiti nei capitoli centrali del libro (i migliori e più godibili per il lettore), si intrecciano indissolubilmente: fosse stato per la gallerista americana, Schifano avrebbe dovuto continuare a dipingere tele monocrome e con pochi elementi, montate a dittico o a trittico, che lei avrebbe potuto proporre come una sorta di Rothko all'italiana, o al massimo poteva inserire il marchio Coca-Cola. L'artista, però, era un irrequieto: non riesce a tener fede a un contratto in esclusiva che lo tiranneggia, e preme per tentare altre strade. Già nel 1962, ben prima della rottura con la Sonnabend, come a lungo si era pensato, aveva realizzato i primi dipinti con la scritta Coca-Cola: uno di questi, *Propaganda*, grazie alla gallerista venne

esposto a *The New Realist*, la mostra inaugurata da Sidney Janis il 31 ottobre 1962 a New York, dove Schifano si trova a fianco di Andy Warhol. Ma quando il 15 aprile 1963, dopo numerosi posticipi, inaugurò la sua personale alla Sonnabend Galerie di Parigi, egli aveva già superato anche quella fase, giungendo ai primi paesaggi italiani, di cui nella mostra non si trovava traccia: i rapporti erano già difficili, l'esposizione andò male e la gallerista decise addirittura di chiuderla prima del tempo. Oltretutto, i nuovi quadri, in particolare i 'paesaggi' che avevano fatto la loro comparsa in quei grandi telai da diapositiva, visioni fugaci dal finestrino in movimento, le sembravano sintomo di una fase involutiva.

A Schifano non restò che trovarsi un altro gallerista, e trovando 'casa' sempre a Roma, alla Odyssia di Federico Quadri e Odyssia Skouras, nel momento in cui i due stavano meditando di aprire una sede anche a New York per esportare nel nuovo continente l'arte italiana. Esponendo da loro, osserva l'autrice, Schifano ebbe l'occasione di presentare i nuovi lavori che non era riuscito a portare a Parigi, e non per nulla intitolò la mostra *Schifano. Tutto: un'idea di totalità*, di abbracciare per intero il campo del visibile. Al suo fianco, vero e proprio compagno di strada, c'è Calvesi, il critico che più di tutti, insieme a Cesare Valdi, credette nella sua proposta pittorica. Non è un punto di svolta, questo, ma l'occasione di un'acquisita consapevolezza, in cui, come scrive Giorgia Gastaldon, giunge a «riduzione formale» e «autoriflessività dell'esecuzione» (p. 139).

I tempi, ora, erano maturi perché Schifano approdasse in America: ai primi di dicembre 1963 Calvesi lo accompagna a prendere la nave per New York. Se potesse, vi rimarrebbe il più possibile, anche se l'ostilità della Sonnabend nei suoi confronti, e di riflesso di Leo Castelli, non gli sono certo di aiuto. I sei mesi che trascorse in America, però, furono fondamentali per gli incontri, uno per tutti con Frank O'hara, e per una maturazione identitaria da parte sua: si fortifica nelle sue convinzioni e nella qualità del suo lavoro rispetto a molte cose che vede nelle gallerie newyorkesi e che non gli piacciono. A giugno 1964, però, è costretto a rientrare, facendo in tempo a partecipare all'inaugurazione della XXXII Biennale di Venezia, quella che consacrerà la 'Pop' americana, dove ha una sala con tre quadri importanti: la via italiana alla Pop Art, ora, era stata tracciata.

[l.p.n.]

Denis Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 256, € 23,00

Da lungo tempo, ormai, l'esperienza della Transavanguardia occupa una solida posizione all'interno dei manuali scolastici di

storia dell'arte. Invero il gruppo – ideato allo scadere degli anni Settanta da Achille Bonito Oliva – acquistò fama internazionale molto rapidamente, grazie al notevolissimo successo di mercato che ottennero le opere di Enzo Cucchi, Sandro Chia, Mimmo Paladino e degli altri loro compagni di strada. Nel corso del tempo la Transavanguardia è stata poi oggetto di diverse, importanti mostre retrospettive, ordinate all'interno di musei, spesso a partire da singoli nuclei collezionistici. È bene precisare che il processo di storicizzazione della Transavanguardia si deve in larga parte, se non esclusivamente, a queste iniziative. Poche, infatti, sono state prima d'oggi le occasioni di approfondimento scientifico, di articolata analisi storiografica di questo importante episodio dell'arte contemporanea italiana. Il volume che Denis Viva ha recentemente pubblicato per i tipi di Quodlibet – con il sostegno della Fondazione Passaré – agisce invece proprio in questa direzione, riunendo indagini e riflessioni che lo studioso ha a poco a poco accumulato. Viva non mira ad analizzare il fenomeno della Transavanguardia nella sua totalità, ma si concentra in maniera specifica sul testo teorico da cui tutto nacque, ossia l'articolo – dal titolo *La trans-avanguardia italiana* – che Bonito Oliva pubblicò sulle pagine di «Flash Art» nell'ottobre-novembre del 1979. Dalla prima all'ultima pagina, Viva conduce l'analisi con rigoroso metodo scientifico, mettendo a fuoco – attraverso dieci capitoli, ordinatamente scanditi – la prima diffusione e la fortuna dell'articolo, la sua struttura, i rapporti con altri, precedenti testi critici di Bonito Oliva e molti altri aspetti ancora. Nonostante la densità di riferimenti bibliografici e il taglio fortemente specialistico, la lettura del volume è scorrevole e tutt'altro che faticosa, essendo alimentata da una sottile tensione, da una

Denis Viva
La critica a effetto:
rileggendo
*La trans-avanguardia
italiana (1979)*

FONDAZIONE PASSARÉ

Quodlibet

sfiga di carattere metodologico che forse sta all'origine degli studi di Denis Viva: è possibile mantenere un metodo storicista di fronte a un testo critico che ha nell'antistoricismo la propria scaturigine e, insieme, la propria ideale destinazione? Ovviamente la risposta è positiva e la chiarezza con cui il documento teorico della Transavanguardia è qui sezionato, interpretato e contestualizzato rende fruttuoso e realmente utile l'esercizio di ricerca.

In prima battuta Viva esplora attentamente il terreno in cui il testo nacque, ossia «Flash Art», la rivista fondata da Giancarlo Politi, che al 1979 aveva già alle spalle una lunga e ricca vicenda. Viva sonda la vita interna della rivista, ne precisa l'identità, la composizione grafica, la politica culturale. Egli chiarisce, insomma, come «Flash Art», coniugando abilmente elitaria sperimentazione e generose aperture alle richieste del mercato, avesse a questa data conquistato una «posizione pressoché monopolistica» nel panorama dell'arte contemporanea italiana. Viva compie inoltre alcuni carotaggi analitici nel corpo del periodico, carotaggi che gli consentono di fare piccole ma divertenti scoperte, come quella dello strano cortocircuito che rischiò di innescarsi con la cosiddetta Pattern Art newyorchese, esperienza sotto molti aspetti opposta al gruppo di Bonito Oliva e alla quale «Flash Art» dedicò ampio spazio proprio nel fascicolo autunnale del 1979, quello stesso fascicolo che vide l'epifania della Transavanguardia. L'indagine, che si estende ben oltre i limiti dei fascicoli di «Flash Art», permette a Viva di precisare il rapporto tra il gruppo capitanato da Bonito Oliva e altri soggetti che animavano in quel giro di anni il dibattito sulla pittura (le più ampie riflessioni sono dedicate, segnatamente, alla critica d'arte statunitense). La Transavanguardia – come si evince da questa serie di confronti – nacque da una strategia particolarmente aggressiva da un punto di vista commerciale e, al contempo, da una sostanziale depolitizzazione di temi e problemi che stavano alla base della ricerca poverista e delle altre neo-avanguardie.

L'articolo di Bonito Oliva è sottoposto a meticolosa, sistematica analisi soprattutto all'interno del terzo capitolo del libro, caratterizzato da un'acribia che può sorprendere, poiché si esercita su un documento tutto sommato recente. Ogni singolo aspetto (la biografia di Bonito Oliva; la data di redazione dell'articolo; il nome 'transavanguardia') è esaminato lentamente e scrupolosamente, come sotto la lente del microscopio. Viva isola i diversi problemi e cerca di spremerli, fino a trarne ogni stilla di succo. Tra le pagine più avvincenti di questa sezione centrale del volume è la descrizione della tecnica di montaggio e di riuso che contraddistingue la scrittura del critico campano: Viva mette a nudo il meccanismo con cui venne assemblato l'ar-

ticolo del 1979, da quali precedenti scritture derivino alcuni passi, in che modo il testo continuò poi a trasformarsi, come un vero e proprio organismo vivente, nelle successive ripubblicazioni.

Da tale approfondita disamina si esce convinti che il testo di Bonito Oliva è erede, a suo modo, dei manifesti programmatici delle avanguardie storiche, anche se all'idea «evoluzionistica» della modernità – su cui si erano incardinati i movimenti innovatori di inizio Novecento – la Transavanguardia fieramente si oppone. Come emerge dal quinto capitolo, fulcro dell'intero volume, la prospettiva di Bonito Oliva puntava a un'eccitata esaltazione della materialità della pittura, della fisicità della pratica artistica, di contro al prevalere del progetto e della dimensione concettuale che aveva caratterizzato tante precedenti esperienze (fra tutte, quella della Pittura Analitica). A una visione in cui l'opera è il risultato conclusivo di un meditato processo, Bonito Oliva contrappose la centralità dell'artista, delle sue pulsioni. L'arte diventa un atto di liberazione, che inevitabilmente coinvolge anche l'osservatore. Il senso storico di questo radicale 'alleggerimento' della dimensione politica, dell'impegno con cui era stato inteso fino a un attimo prima l'operare artistico, è ben chiarito da Denis Viva nei capitoli conclusivi del libro, ove convincentemente la Transavanguardia è messa in connessione da un lato con le profonde trasformazioni socio-politiche che stavano mutando l'Italia alla vigilia degli anni Ottanta, da un altro con gli studi di Jacques Lacan, cui Bonito Oliva esplicitamente si collega nel suo articolo (si veda, in merito, il nono capitolo dedicato al «domasguardi», espressione che il critico deriva da un passo del Libro XI dei *Seminari* di Lacan, libro che fu tradotto in italiano proprio nel 1979).

Il volume di Viva, insomma, dimostra come anche i fatti più recenti della storia dell'arte possano essere fruttuosamente affrontati con metodo filologico. Unica menda di questo ricco e denso studio è aver tralasciato una verifica sulle opere, sui linguaggi concretamente praticati dagli artisti della Transavanguardia. La strategia di Achille Bonito Oliva, la sua «critica a effetto» (come d'altronde è indicato fin nel titolo) costituiscono l'esclusivo oggetto di questa accurata indagine.

[m. p.]

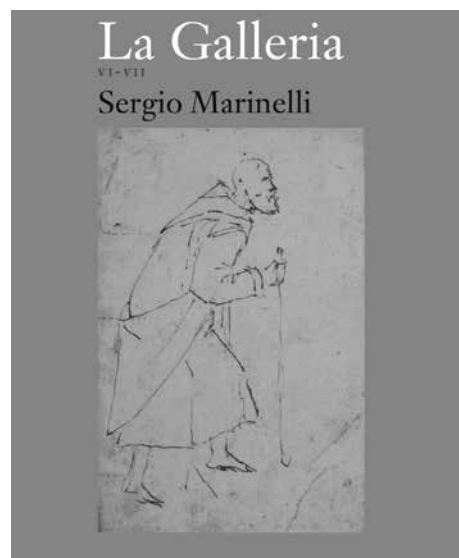
Sergio Marinelli, *La Galleria*, cinque volumi (primo, II-III, IV-V, VI-VII, VIII-IX), Scripta edizioni, Verona 2011-2019, 160 pagine il volume primo, 320 pagine i volumi successivi, € 15,00 il volume primo, € 19,50 i volumi successivi

Sergio Marinelli è uno studioso dai larghi interessi, che spaziano dal Rinascimento al Novecento. Formatosi all'Università Statale di Milano, allievo di Marisa Dalai Emiliani,

nel 1976 entrò nell'organico della direzione dei Musei Civici di Verona come curatore della parte medievale e moderna – all'epoca, a Castelveccchio, c'era il grande Licisco Magagnato –, occupandosi di didattica, di mostre (alcune memorabili, come quelle su Felice Casorati e sul Veneto e l'Austria), di restauri, di catalogazione e ricerca. Nel 1990 fu poi nominato alla guida delle Gallerie e dei Musei del Comune di Verona, che è la sua città. L'approdo accademico è successivo: nel 1993 diventa professore associato all'Università di Padova, e nel 2002 ordinario di Storia dell'arte moderna a Ca' Foscari. Uomo del Nordest fin nelle midolla, schivo e acuto, forse un po' appartato.

Molto ampia è la produzione scientifica di Marinelli, la cui figura è purtuttavia piuttosto eccentrica – nel senso proprio del termine – all'interno del novero disciplinare di riferimento. Per varie ragioni: da un lato l'avversione al settorialismo, oggi purtroppo sempre più in voga (inevitabilmente, temo); dall'altro l'estrema libertà di giudizio e la lontananza da 'cordate' e correnti accademiche volte alla conquista di un potere che in fin dei conti resta modesto, talora derisorio; infine, l'estro di un esercizio critico esplicito anche con mezzi e strumenti differenti da quelli soliti e canonici, ossia con la poesia. Ebbene sì, i volumi della *Galleria*, silloge 'aperta', nata nel 2011, giunta nel 2019 al quinto approdo editoriale e destinata forse a proseguire nel futuro, raccolgono componimenti in versi, spesso essenziali e, per così dire, scarnificati (evito con accuratezza ogni rimando all'ermetismo novecentesco).

Non intendo avventurarmi in considerazioni letterarie, che esulano dalle mie competenze, perciò non mi soffermerò sulla qualità che, con la mia modesta capacità di comprensione, vedo nella poesia di Sergio Marinelli; ciò che mi preme è invece porne in risalto il contenuto, che afferisce in maniera precipua alle arti visive. L'autore, infatti, come aveva fatto Giovan Battista



Marino nel Seicento con la propria *Galeria* (sorta di 'museo in versi', dove ogni componimento descriveva un dipinto, una scultura o un'incisione), ma con stile pressoché opposto, riesce a condensare, con la sintesi che può essere peculiare di questo genere di espressione letteraria, una visione critica, l'analisi di un'opera magari celebre, il senso profondo del lavoro di un artista, non di rado demolendo stereotipi e incrostazioni di un gusto invalso ma vuoto.

A volte Marinelli sa essere illuminante, e non spreca una parola. Di Henri Rousseau scrive: «Il doganiere del Paradiso / non sta alla fine / di nessun viaggio // Il paradiso tropicale / era l'infanzia / rimasta dentro // Senza mai muoversi / sulle strade del mondo // *Per chi vola / non c'è frontiera*». Ebbene, che cosa aggiungere? Folgoranti sono certe intuizioni, come quelle sull'amato Bellotto: «[...] Non c'è mai la neve / nelle città di Bernardo / non c'è mai la notte / né la tempesta // Solo la luce / delle notti / bianche». O ancora su Paul Klee (sto citando, per puro caso, versi tutti tratti dal volume VIII-IX): «*Suono antico / a Basilea // L'apparizione della musica /*

balena nell'ombra del silenzio». Sì, perché capita che viaggi e visite a mostre e musei siano lo spunto per simili annotazioni, che non so definire altrimenti che critica esercitata mediante i modi della poesia anziché della prosa.

Sergio Marinelli, che data con precisione ogni componimento della *Galleria*, quasi a costruire un personale diario di riflessioni, volutamente rapsodico, non si ritrae dall'attacco e dalla polemica caustica, rivolti sovente nei confronti di presunti maestri del contemporaneo: «L'ultima trovata / di Damien Hirst // La plastica disposta / sul fondo acquatico // Arte come inquinamento // Veramente / solo inquinamento». Sarcasmi che colgono nel segno, anche quando sono indirizzati alle politiche culturali e alle mode di quella che non stenterei a definire industria espositiva: una voga che ha condotto a esiti talvolta involontariamente comici, con buona pace di volenterosi assessori. Nel settembre del 2016, per esempio, annota con ironica *nonchalance*: «Leggo / sul giornale locale / che c'è una mostra di Andy Warhol / anche a Bonavigo / nella bassa veronese [...]».

A Marinelli non manca il coraggio delle prese di posizione, che possono essere assai aspre. Non ha paura di farsi nemici, di dire la sua con franchezza. Dà l'impressione di cercare il contraddittorio, di voler stimolare il lettore a porsi domande, che magari producono risposte assai differenti da quelle che l'autore offre.

In effetti, quando ci si trova di fronte alla misteriosa entità costituita dal verso, il timore è d'imbattersi nello sfogo, nel soggettivismo, o nella prosopopea. Con misura ed equilibrio rarissimi – e credo, inimitabili: vorrei scoraggiare chiunque dal cercare di seguirne le tracce o di emularlo – Sergio Marinelli evita la banalità, la retorica, l'imbarazzo, il ridicolo, che stanno sempre in agguato quando balena una velleità poetica non supportata da un robusto talento letterario. Anzi, con lo strumento più rischioso di tutti è lui, spesso, a metterci in crisi, ad abbattere certezze e far sorgere dubbi. Non è poco: è uno dei compiti della critica d'arte autentica. Che poi sia in versi invece che in prosa, sarà sì un po' sconcertante, ma in fondo è un 'valore aggiunto'.

[p. b.]

In ricordo di Clara Baracchini

Lorenzo Carletti e Cristiano Giometti

Il 27 marzo scorso si è spenta Clara Baracchini. Nata a Villafranca in Lunigiana (Massa-Carrara) il 15 novembre 1943, Baracchini è stata per quasi cinquant'anni l'anima della Soprintendenza di Pisa, occupandosi con inesausta energia di ricerca storico-filologica e comunicazione delle conoscenze acquisite grazie a tali ricerche, di catalogazione del patrimonio artistico e della sua tutela, infine di progettazione di sistemi informatici dedicati al restauro e agli archivi.

Laureatasi nel 1968 con Carlo Ludovico Ragghianti all'Università di Pisa, con una tesi dal titolo *Per un catalogo critico delle chiese medioevali in Diocesi di Lucca: la zona di Val di Serchio e Val di Lima*, ha frequentato il perfezionamento presso la Scuola Normale Superiore (1968-1970) e ottenuto il diploma di specializzazione presso la Scuola per storici dell'arte medievale e moderna e conservatori delle opere d'arte dell'Università di Pisa (1971). Nel frattempo aveva iniziato l'attività didattica presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara, dapprima come assistente di Maurizio Calvesi e poi come docente di Storia della scultura in marmo. L'insegnamento tornerà in vari momenti della sua carriera, per concludersi con i corsi di Legislazione e organizzazione dei Beni culturali tenuti alla Scuola di specializzazione dell'Università di Pisa a partire dal 1996. I primi anni fecondi di studi e perlustrazioni nel territorio, spesso in compagnia di Donata Devoti e Antonino Caleca, lasciano traccia, tra l'altro, in numerose schede catalografiche dedicate a oggetti d'arte di varia natura e a importanti studi pubblicati su «Critica d'Arte» (*Architettura medievale in Lucchesia I e II*, 1970). Assieme a Caleca curò la sua prima mostra sul Tesoro del Duomo di Lucca (1970), preludio alla fondamentale monografia, scritta a quattro mani, ancora sulla Cattedrale di San Martino (1973).

Nel 1974 Baracchini entrò nell'amministrazione dei Beni culturali e ambientali e, come Ispettore storico dell'arte, assunse la cura delle Province di Lucca e Massa-Carrara, la direzione dell'Ufficio catalogo e dei musei nazionali di Villa Guinigi e di Palazzo Mansi, dove inaugurò nel 1977 il nuovo ordinamento della Pinacoteca nazionale. In quel ruolo, in collaborazione con Maria Teresa Filieri, che poi la sostituì, riuscì a creare un vasto gruppo di lavoro che, nell'accezione ragghiantiana, si occupava di tutte le arti, da quelle tradizionalmente intese a quelle cosiddette minori (Antonella Capitanio e Mario Mencaraglia), fino agli organi (Romano Silva e Franco Baggiani), le campane (Guglielmo Lera), il teatro (Fernando Mastropasqua) e la tradizione orale (Augusto Cesare Ambrosi e Gastone Venturelli). La conoscenza capillare del territorio e delle sue opere era per lei centrale per qualsiasi ricerca storico-artistica e così per i necessari interventi di restauro. Conseguenza ne furono alcune importanti mostre di ricognizione della città di Lucca e della sua provincia: *Le botteghe degli argentieri lucchesi del XVIII secolo* (1981), *Il Volto Santo: storia e culto* (1982, con Maria Teresa Filieri), *Il secolo di Castruccio: fonti e documenti di storia lucchese* (1983), *Ornamenta ecclesiae: oreficeria sacra in diocesi di Lucca dal XIII al XV secolo* (1990, con catalogo del 1993), *Arte sacra nella Versilia Medicea: il culto e gli arredi* (1995, con Severina Russo), infine la *Mostra di scultura lignea. Lucca 1200-1425* (1995). Più di recente, non si può dimenticare il suo impegno per la mostra *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento* (2004), ideata assieme a Filieri.

Dal 1986, sempre con Antonino Caleca, ha lavorato al progetto di restauro del Camposanto monumentale di Pisa, iniziando gli interventi sugli affreschi, recuperando i monumenti funebri e ripristinando le gallerie brevi, mentre in parallelo promuoveva e conduceva studi attorno al monumento. Per l'organizzazione dei dati scaturiti da tali ricerche, ideò un sistema informativo e anche una mostra (*I marmi di Lasinio: la collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, 1993). Al monumento dedicò un bel volume nel 1996, curato assieme a Enrico Castelnuovo, con il quale aveva già collaborato per l'esposizione sulla scultura medievale dell'area ligure-toscana, tenutasi a Sarzana nel 1992 (*Niveo de marmore: l'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*). Il Camposanto di Pisa rimane negli anni a seguire un centro d'interesse costante: con la sua grande capacità di reperire fondi, anche da istituti internazionali, e grazie al coinvolgimento di attori di diverse competenze storiche, tecniche e scientifiche (si pensi soltanto alle ricerche di Marco Franzini sulle superfici lapidee), fece allora partire quel lungo restauro oggi parzialmente concluso per la parte degli affreschi. Se possiamo ammirare nella sua collocazione originaria il ciclo del *Trionfo della morte* di Buonamico Buffalmacco, è anche per la dedizione e la tenacia profusi da Clara Baracchini.

Sul versante della divulgazione scientifica s'impegnò nella ricerca di un modo incisivo per radicare la storia dell'arte nella scuola: con questo intento partecipò alla fondazione della sezione didattica della Soprintendenza di Pisa, che per almeno due decenni ha elaborato percorsi didattici estremamente innovativi. Sul versante della comunicazione in rete, aspetto che divenne sempre più centrale nei suoi interessi, promosse la realizzazione di varie guide multimediali, tra cui *Massa, finestra virtuale in Lunigiana* (1998), *il Museo virtuale di Pisa* (1999), *Sacrum Luce - arte sacra in provincia di Lucca* (2001) e *La piazza del duomo di Pisa* (2003). A seguito della scomparsa della soprintendente Giovanna Piancastelli Politi, dal 1997 al 1999 è stata reggente della Soprintendenza BAPPSAE di Pisa, Lucca, Livorno e Massa-Carrara, incarico che ha poi lasciato per decisione ministeriale. Quello stesso anno la Direzione generale PSAE la invitò a far parte di un gruppo di lavoro per l'informatizzazione del Ministero e, in tale veste, coordinò la realizzazione di un sistema informativo per gli uffici d'esportazione. Sempre in questo settore, dal 2001 ha progettato un *database* per il rilevamento dei restauri antichi nella documentazione archivistica (ARISTOS) e un sistema georeferenziato a supporto dei cantieri di restauro (SICaR). Tra le altre numerosissime imprese, va ricordato da ultimo il progetto di informatizzazione del patrimonio catalografico di tutte le soprintendenze d'Italia (ARTPAST), che il Ministero per i Beni culturali le affidò nel 2004-2005 con il risultato della creazione di un *database* unico che raccoglieva oltre due milioni e mezzo di opere mobili catalogate. La supervisione di questo 'cantiere' – popolato da decine tra schedatori, funzionari e informatici – fu capillare da parte di Baracchini, che si è occupata personalmente di ogni aspetto del progetto, dalla revisione dei vocabolari tematici alle più complesse, ma avvincenti, questioni informatiche. È bene ricordare che l'immenso patrimonio di ARTPAST è alla base dell'attuale Sistema informativo generale del catalogo (SIGEC), che gestisce l'intero flusso della catalogazione a livello nazionale.

La passione per il lavoro e il suo impegno nella tutela del patrimonio culturale in senso lato sono stati per lei un imperativo categorico che ha perseguito nell'arco di tutta la sua esistenza con umanità e grande rigore morale. Suonano quantomai rivelatorie del suo approccio metodologico, come storica dell'arte e funzionaria dello Stato, le parole da lei riportate nell'introduzione al catalogo *Tempo su tempo. Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione* (1999): «Questo modo di concepire il mio lavoro (e prima ancora la ragione per cui l'avevo scelto), la vita dunque, che mi ero disegnata e il modo in cui la vivevo, dipendevano dall'insegnamento

di Carlo Ludovico Ragghianti. Da lui avevo assimilato la convinzione che ogni prodotto visivo dell'ingegno umano, se compreso nell'intenzione del suo autore, apre al contatto con l'universo mentale di questi; che la storia la si può fare guardando, e cercando di capire, una sedia come una collina, un campanile, un film, un calice».

Entre monochromie et polychromie. À propos d'une récente restauration

Philippe Sénéchal

L'actualité scientifique sur la sculpture brabançonne de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance est particulièrement riche. Une bonne partie du mérite en revient au KIK-IRPA (Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium / Institut royal du Patrimoine artistique), qui a mené des restaurations exemplaires de retables majeurs en les accompagnant de recherches pluridisciplinaires et de rencontres de spécialistes internationaux. Les études scientifiques et la restauration du retable de Saint-Denis de la collégiale éponyme à Liège se sont déroulées de mars 2012 à avril 2014 ; elles furent suivies du colloque international à l'automne 2015, dont les actes font l'objet du présent compte rendu. Ce fut ensuite le tour du retable de Saint-Georges (1493), fleuron des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. À l'issue d'une restauration de trois ans associant les équipes du musée et le KIK-IRPA, ce chef-d'œuvre de Jan II Borman (c. 1460 – c. 1520) a retrouvé le parc du cinquantenaire le jour de la fête du saint, le 23 avril 2021. Les résultats sont spectaculaires. En attendant une publication scientifique complète, le dossier de presse du musée en a évoqué les principaux (<http://www.kmkg-mrah.be/saint-george-altarpiece-0>). Non seulement les reliefs sculptés, qui avaient été installés dans un mauvais ordre par un restaurateur du nom de Sohest dans les années 1830, ont retrouvé leur position origine dans la huche mais encore une question controversée a été définitivement tranchée, celle de savoir si le retable de Saint-Georges avait été originellement polychromé. Les analyses ont tranché sans appel : les scènes, sculptées dans du chêne provenant de forêts de la région, n'avaient pas été mises en couleur. À la lumière des études historiques et archivistiques, il semblerait bien que les caisses de la Grande Gilde des arbalétriers de Louvain (Leuven) n'aient été assez garnies après le paiement au sculpteur pour permettre de commander la polychromie du retable. Les Borman ont été parallèlement mis à l'honneur dans une exposition au musée M de Louvain, intitulée *Borman et Fils. Les Meilleurs Sculpteurs*, du 20 septembre 2019 au 26 janvier 2020, qui s'est accompagnée d'un excellent ouvrage dirigé par Marjan Debaene, *Borman. A Family of Northern Renaissance Sculptors*, Harvey Miller, Londres / Turnhout 2019, comprenant, entre autres, un catalogue sommaire de l'œuvre des Borman et de leur atelier, établi par Michel Lefftz et Marjan Debaene. Il vaut la peine de le consulter en complément des actes sur le retable de Saint-Denis de Liège.¹ Ce dernier volume rassemble vingt-deux contributions en anglais et en français, toutes assorties d'un résumé en anglais. Il est illustré d'une profusion d'excellentes photographies, presque toutes en couleur, et de schémas éclairants. On regrettera juste l'absence d'index, partiellement compensée par d'efficaces renvois d'un texte à l'autre. Le colloque était centré sur une singularité du retable de Saint-Denis : c'est le seul polyptyque de son genre, en effet, à avoir été conçu, dès son origine, avec une polychromie partielle : seules les chairs – et les gants pontificaux des prélats et du pape de la prédelle – avaient été mis en couleur ; les cheveux, les objets et certains éléments de vêtement avaient été recouverts à la feuille d'or sur mixtion, tout le reste du bois sculpté ne fut jamais coloré mais enduit de résine benjoin – qui donnait une teinte plus chaude au chêne et dégageait un parfum agréable – puis d'une couche à base de bistre (Emmanuelle Mercier ; Jana Sanyova). L'étude



dendrochronologique des sculptures, des caisses et des volets, superbement menée par Pascale Fraiture, a permis de montrer que tout le retable fut réalisé sur des bois de chêne provenant des parties sud-orientales de la mer Baltique, à l'exception de petites planches ornementales de la prédelle, taillées dans des bois des bassins de la Meuse moyenne et/ou de la Moselle, et donc vraisemblablement travaillés à Liège. Si les dates d'abattage des bois de la huche et ceux de la prédelle diffèrent, rien ne permet de démontrer qu'il y ait une différence chronologique entre les sculptures de la huche, représentant des épisodes de la Passion du Christ, typiques du gothique tardif, et ceux de la prédelle, représentant des scènes de la vie de saint Denis, où sont mêlés les styles gothique et Renaissance, avec des échos flagrants de Jean Gossart (Michel Lefftz). Outre ces acquis fondamentaux, les organisateurs du colloque souhaitèrent prendre en compte l'ensemble du retable, et donc les volets peints, détachés entre 1798 et 1842 et aujourd'hui démantelés. Les panneaux conservés sont dispersés entre quatre lieux différents (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; Jehay-Bodegnée, château de Jehay ; Liège, église Saint-Denis ; et Liège, musée des Beaux-Arts) ; les autres ont disparu (Dominique Allart). Dans les années qui suivirent le colloque, des campagnes de restauration des parties peintes furent menées. Le volet conservé au château de Jehay (le *Noli me tangere* avec au revers l'*Adoration des Mages*) fut restauré en 2015 ; un an plus tard commença commencèrent l'analyse et le traitement des quatre panneaux de l'église Saint-Denis de Liège (Claire Dupuy et Dominique Verloo). Le résultat de ces campagnes fut judicieusement ajouté aux actes. Une prise en compte à nouveaux frais de l'ensemble de l'œuvre était donc possible, éclairée par les découvertes d'archives et par les réflexions des historiens de l'art.

On savait que l'idée de commander un retable remontait à la suggestion du chanoine Ludovic Chokier lors d'un chapitre le 20 mars 1522 et qu'un premier nettoyage eut lieu en 1537, ce qui fixe les bornes entre lesquelles le polyptyque fut exécuté. Emmanuel Joly a apporté une pièce décisive au débat en offrant une nouvelle transcription d'un document comptable de 1533. Un *Lambertus pictor*, dans lequel on ne peut que reconnaître le jeune Lambert Lombard, avant même son départ pour l'Italie en 1537, avait déjà reçu un acompte de 300 florins sur un total de 412 ou 512 florins. Une somme aussi pharamineuse ne pouvait pas avoir été dépensée pour les seuls volets peints. Il est donc tentant de voir, avec Pierre-Yves Kairis et Dominique Allart, en Lambert Lombard le concepteur d'ensemble du polyptyque. Il peut en tout cas être considéré comme le coordinateur des travaux. Lambert aurait confié à l'atelier des Borman à Bruxelles (Catherine Périer-D'Ieteren ; Michel Lefftz) l'exécution des parties sculptées et fourni les modèles à partir desquels, à Liège, plusieurs collaborateurs reportèrent sur les volets des dessins sous-jacents, puis peignirent, en s'écartant fréquemment de ces derniers. La polychromie partielle sur les sculptures en bois aurait fort bien pu, elle aussi, être appliquée à Liège. Quoi qu'il en soit, on ne trouve sur le retable aucune marque de guilde – ce qui n'est pas exceptionnel pour les Borman, comme l'a relevé E. Mercier dans *Borman. A Family of Northern Renaissance Sculptors* cit., pp. 148-149. La fourchette chronologique la plus vraisemblable est c. 1532-1534.

Le style et les sources des parties peintes d'après Lambert Lombard sont finement analysés par D. Allart, qui s'appuie en partie sur la thèse de Cécile Oger, soutenue à Liège en 2005. Quant à la répartition des mains dans la partie sculptée, elle est diversement reconstituée par les participants au colloque. Tous ne partagent pas les conclusions de M. Lefftz, qui attribue l'exécution de la huche à Jan III Borman et la prédelle à Pasquier Borman, avec une intervention de Guyot de Beaugrant. Le rôle du cardinal Erard de La Marck fait également l'objet de controverses. Tous reconnaissent son empreinte sur le climat culturel de la principauté et ses liens avec la collé-

giale Saint-Denis, mais son poids véritable dans la commande du retable est diversement évalué. Même si l'on sait que les armoiries du prélat figuraient sur la verrière, qui surmontait à l'origine le polyptyque et fut remplacée en 1852 par des vitraux de Jean-Baptiste Capronnier, les auteurs ne sont pas tous prêts à suivre P.-Y. Kairis quand il suggère de voir en lui le possible donneur d'ordre. En outre les lettres figurant sur le fourreau du cimeterre d'un soldat de la *Crucifixion* « A L T » sont interprétées de plusieurs manières. P.-Y. Kairis voudrait y lire une abréviation de « Son Altesse », et donc un renvoi au cardinal, en tant que commanditaire, tandis que C. Périer-D'Ieteren serait encline à y reconnaître le mot allemand signifiant « vieux », « une manière cachée de désigner [...] Jan III l'Ancien comme entrepreneur probable de la partie sculptée ». Cette autre hypothèse est également hardie. En effet, dans les autres exemples qu'elle allègue, les signatures des Borman (« PASS / IER », dans le retable des Saints Crépin et Crépinien de l'église Sainte-Waudru à Hérentals ; « IAN / BORMAN », dans le *Portement de Croix* du retable de la Pfarrkirche St. Marien à Güstrow) ne sont pas cryptées. Mais, comme E. Mercier l'indique dans *Borman. A Family of Northern Renaissance Sculptors* cit., p. 151, les retables des Borman ne sont pas tous signés et certains portent des marques énigmatiques. D'autre part, l'histoire des restaurations du polyptyque au XIX^e siècle fait l'objet d'une belle communication de Fanny Cayron. L'importance de la visite en 1876 de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, association archéologique de catholiques ultramontains, et celle de la restauration de la prédelle en 1882 par les frères Blanchaert sont soulignées par Delphine Steyaert, qui évoque l'influence du polyptyque de Saint-Denis sur des retables néo-gothiques à Mons et à Afsnee. De manière générale, on doit considérer l'entreprise menée par le KIK-IRPA et la confluence des approches méthodologiques – qui n'exclut pas quelques légitimes divergences d'interprétation – comme un modèle. Les résultats sont remarquables et le retable de Saint-Denis retrouve grâce à cette splendide restauration et aux contributions de ce colloque la place éminente qui lui revient dans l'histoire des polyptyques de la première moitié du XVI^e siècle. Seul infime bémol : certains détails, comme les *putti*, nus ou en tunique courte, de la *Crucifixion* et surtout les gants des ecclésiastiques de la prédelle auraient mérité, selon moi, davantage d'attention. De fait, le vert des gants portés par saint Denis dans trois scènes, l'*Ordination épiscopale de saint Denis par saint Paul*, la *Visite de saint Denis au pape Clément I^{er}* et l'*Arrestation de saint Denis par les soldats du préfet Fescennius*, n'est pas anodin. Il ne correspond pas à la couleur prescrite pour les chirothèques par le cérémonial de consécration, toute autre couleur que le blanc étant interdite à l'élu.² Dans la visite au pape, les gants sont un indice de distinction pour mieux repérer les divers acteurs, en plus de la tiare, des galeros ou de la mitre : le souverain pontife porte des gants rouges ; deux cardinaux portent des gants violets. Il ne s'agit donc pas de couleurs correspondant à des moments de l'année liturgique, car elles seraient identiques pour tous les ecclésiastiques. Le vert pourrait renvoyer au sinople, couleur héraldique du chapeau des évêques. En tout cas, cette teinte tranche vigoureusement avec le brun du bois et donne une efficacité supplémentaire à la gestuelle du saint, notamment dans la scène de l'arrestation, où sa main droite tient fermement sa crosse mais est dans la pénombre, tandis que sa main gauche, se détachant en très haut relief, se distingue de la main blanche d'un soldat qui vient bloquer son avancée.

Mais les membres du conseil scientifique du colloque (dont faisaient aussi partie Christina Ceulemans et Brigitte D'Hainaut-Zveny) ne se contentèrent pas d'une approche monographique. Ils voulurent que la polychromie à moitié du retable liégeois fût comparée par des spécialistes à d'autres sculptures sur bois partiellement polychromées, du XIV^e au XVI^e siècle, dans les Anciens Pays-Bas, dans la principauté de Liège et dans les pays germaniques

(Dagmar Preising, Michael Rief et Barbara Rommé ; Ulrich Schäfer et Regina Urbanek ; Sophie Guillot de Suduiraut et Juliette Levy-Hinstin, entre autres). Le réexamen, effectué en 2015 par Emmanuelle Mercier et Benoît Van den Bossche, de la *Vierge de Berselius*, exécutée par Daniel Mauch entre 1529 et 1535 (Liège, Grand Curtius), est particulièrement précieux. Il révèle que l'état actuel de la statue diffère sensiblement de l'état d'origine : au départ, elle avait reçu une première polychromie partielle assez discrète, quoique plus riche que celle du polyptyque de Saint-Denis, éliminée au profit d'une deuxième aux accents colorés plus intenses et plus abondants. L'exemple du sculpteur souabe qui s'était installé à Liège, pertinemment rappelé par P.-Y. Kairis, n'a donc pas pu être le seul facteur pour le choix de la mise en couleur si particulière du retable. Plusieurs chercheurs se sont interrogés sur les effets produits par la polychromie partielle et pour les raisons du choix d'un tel traitement de surface (Ria De Boodt et Brigitte D'Hainaut-Zveny ; Julien Chapuis). Au-delà des exemples majeurs de sculptures sur bois dans la sphère germanique, fort différents d'un contexte à l'autre et appelant des commentaires nuancés, ils ont justement rappelé la vogue des demi-grisailles dans la peinture, l'enluminure, le vitrail ou les émaux, les rehauts de couleur ou d'or sur les albâtres, voire le prestige des camées. B. D'Hainaut-Zveny évoque plusieurs types de raisons possibles pour les choix qui ont favorisé le recours à une polychromie partielle : économiques, culturelles, formelles, religieuses et symboliques. À des degrés divers ont pu jouer le poids de la référence aux exemples antiques par les humanistes, l'intégration progressive et cohérente des figures sculptées dans l'espace, les connotations négatives conférées à la couleur par certains théologiens ou encore le souhait de donner une visibilité prépondérante au corps du Christ, subtilement polychromé, pour en faire « l'exact équivalent de son corps sacramentel incarné dans l'Eucharistie ». Quant à Kim Woods, il relève que la polychromie des albâtres sculptés de la fin du Gothique était souvent plus abondante qu'on n'a bien voulu le dire et révèle, sur la base des études menées par Jo Kirby, que la couleur fut appliquée sur les albâtres anglais en utilisant comme liant non la détrempe ou la colle, comme on le soutient depuis les années 1960, mais l'huile de lin. La réflexion sur la résistance à la couleur s'élargit enfin à la situation au-delà des Alpes, avec une brillante étude par Marco Collareta du rôle de la monochromie dans l'art italien, de Giotto au milieu du XVI^e siècle. De la sorte, au-delà de la magistrale étude de cas fournie par le retable liégeois, ce volume est appelé à devenir un ouvrage de référence sur la question de la couleur dans l'art, de la fin du Moyen Âge à la Renaissance.

Note

¹ *Flesh, Gold and Wood. The Saint-Denis altarpiece in Liège and the question of partial paint practices in the 16th century*, sous la direction de Emmanuelle Mercier, Ria De Boodt et Pierre-Yves Kairis, actes du colloque international au Royal Institute

for Cultural Heritage in Brussels, 22-24 octobre 2015, Royal Institute for Cultural Heritage KIK-IRPA, 18, « Scientia Artis », Brussels 2020, pp. 483.

² X. Barbier de Montault, *Les gants pontificaux*, Tours 1877, p. 51.

La risistemazione degli Ex Seccatoi del Tabacco, sede del Museo Burri a Città di Castello e l'attenzione critica alla sua collezione

Bruno Corà e Tiziano Sarteanesi

Premessa

Il centenario della nascita del pittore Alberto Burri avvenuto nel 2015 ha offerto l'occasione non solo per celebrare con decine di eventi espositivi, convegni, *meeting* di artisti e studiosi, pubblicazioni, filmati e altre iniziative in Italia e all'estero l'opera di uno dei maggiori artisti italiani del XX secolo, ma ha costituito anche l'impulso e la leva emotiva e culturale per la Fondazione che ne tutela tuttora la memoria e l'opera e ne divulga l'azione ovunque, al fine di svolgere un ampio programma di riqualificazione generale nonché di vero restauro di alcune sue importanti opere, che ben si prestano a essere considerate immobili, in quanto da lui concepite stabili e come tali dunque inamovibili. In breve, con uno slancio difficilmente ripetibile e pertanto eccezionale anche per chi lo ha concepito ed effettuato, sono stati affrontati alcuni straordinari cantieri di restauro di alcune tra le maggiori opere del maestro in Città di Castello. Nell'arco di un lustro o poco più sono stati realizzati interventi che hanno avuto per oggetto il *Grande Cretto* di Gibellina in Sicilia, il *Teatro Continuo* nel Parco Sempione a Milano, le sculture pubbliche di Perugia, Pistoia e Ravenna e, infine, la messa a norma secondo gli standard museali internazionali degli Ex Seccatoi del tabacco di Città di Castello; il complesso degli undici fabbricati industriali è considerato comunemente ormai come una delle sue ultime grandi opere nonché secondo museo Burri presente nella cittadina umbra insieme a quello della sede di Palazzo Albizzini, nei cui ambienti, oltre al nucleo storico della Collezione Burri, risiedono gli uffici della Fondazione da lui istituita.

In prossimità del centenario, di quest'ultimo storico edificio del Quattrocento è stato compiuto il restauro dei rivestimenti esteriori, delle soglie delle porte e finestre in pietra arenaria e ridipinte le facciate.

Mentre per il *Grande Cretto* di Gibellina si è trattato di realizzare il completamento dell'opera già avviata da Burri sin dall'agosto 1985 ma interrotta nel luglio 1989 per carenze economiche, per il *Teatro Continuo* di Milano nel Par-



1. Gli Ex Seccatoi del Tabacco di Città di Castello in una fotografia d'epoca.

co Sempione si è proceduto a un integrale rifacimento dell'opera demolita nel 1989, allorché un'improvvisa decisione dell'Amministrazione comunale di allora ne decretò l'abbattimento.

Per quanto riguarda la riqualificazione degli Ex Seccatoi del Tabacco quale seconda sede della Collezione del Museo Burri, l'azione si è svolta attraverso diverse fasi che si sono succedute dal 1990 e successivamente dal 2015 a oggi.

Mentre si affrontano immediatamente gli argomenti attraverso i quali gli Ex Seccatoi da strutture industriali sono stati trasformati in Museo, appare opportuno successivamente fornire alcune informazioni e dati relativi alle opere di completamento e ripristino rispettivamente del *Grande Cretto* di Gibellina e del *Teatro Continuo* a Milano, anch'esse opere pubbliche di Burri.

Prima fase: acquisizione degli Ex Seccatoi quali ambienti per esposizione delle opere di Burri

Nel 1976, a seguito di una richiesta rivolta alla Fattoria Autonoma Tabacchi di Città di Castello da parte di Burri, la Fattoria concede all'artista l'uso di uno degli undici grandi edifici che dal 1958 al 1966 erano stati utilizzati per l'essiccazione del tabacco tropicale prodotto nell'Alta Valle del Tevere.

Dopo avervi realizzato il *Grande Cretto* di Napoli in ceramica nera che successivamente sarà trasportato a pezzi e rimontato all'interno del Museo di Capodimonte, Burri esegue qui, nel 1979, il primo dei suoi grandi cicli pittorici *Il Viaggio*, ideato per una mostra da effettuarsi a Monaco di Baviera e mostrato in questo primo Ex Seccatoio. I Seccatoi furono costruiti dopo il 1958 per l'essiccazione del tabacco sub-tropicale coltivato sotto garza per il quale erano necessari ambienti con caratteristiche dimensionali e di umidità particolari, assolutamente fuori dalla norma.

La coltivazione di questo tipo di tabacco venne abbandonata poco dopo l'inizio degli anni Sessanta e di conseguenza i Seccatoi vennero dismessi col rischio della loro demolizione.

Gli edifici costruiti con strutture in cemento armato realizzato sul posto, date le enormi dimensioni che avrebbero difficilmente consentito il loro trasporto, risultano degli irripetibili manufatti dalle caratteristiche agricolo-industriali del tutto originali.

Nel 1966, a seguito dell'alluvione che colpì drammaticamente Firenze e dei danni provocati al patrimonio delle biblioteche degli archivi fiorentini, fu richiesta dalla Biblioteca Nazionale Centrale la possibilità di mettere a disposizione gli ambienti dei Seccatoi e le maestranze a essi adibite, allo scopo di impegnarli per l'essiccazione e la pulitura del materiale bibliografico danneggiato. Anche il Tribunale Civile Penale di Firenze e la Società Editoriale



2-3. Fasi di lavoro per la trasformazione degli Ex Seccatoi del Tabacco in spazio espositivo.

«La Nazione» di Firenze richiesero interventi in tal senso alla Fattoria Autonoma Tabacchi.

L'impegno totale fu di proporzioni notevoli se si considera che vennero effettuate 311.000 ore lavorative con impiego di 346 unità lavorative. I Seccatoi, per la loro notevole capienza e per le caratteristiche degli impianti interni, si dimostrarono idonei allo scopo e, in tempi limitati, consentirono il salvataggio di preziose pubblicazioni altrimenti destinate a sicura rovina. Nel 1980 i Seccatoi concessi in uso ad Alberto Burri divennero due. Oltre al ciclo pittorico de *Il Viaggio* in essi Burri ha realizzato altre grandi serie quali *Orsanmichele* e il *Sestante*, diciassette opere per Venezia.

Nel 1989 i Seccatoi furono messi in vendita e la Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, nata nel 1978 per conservare e gestire la donazione di opere che il maestro aveva fatto per la sua costituzione, decise di acquistarli per ospitare in modo permanente la sua ultima produzione.

Il progetto di recupero venne affidato allo Studio Architettura 80, architetti Alberto Bacchi e Tiziano Sarteanesi, che hanno lavorato in intesa con il maestro Burri ridando vita al complesso, conservandolo nella sua essenzialità strutturale.

Lo spazio espositivo inaugurato nel 1990 fu destinato a ospitare in permanenza nel piano rialzato centoventicinque opere realizzate dal 1979 al 1993. Nell'area verde che circonda gli Ex Seccatoi, sono state inoltre collocate *en plein air* le sculture monumentali *Grande Ferro Sestante* (1982), *Grande Ferro K* (1982) e *Grande Ferro U* (1990).

Le opere pubbliche di Burri in Sicilia e a Milano

Per quanto riguarda il *Grande Cretto* di Gibellina, esso, dopo essere stato concepito e realizzato parzialmente da Burri dal 1985 al 1989, subì un'interruzione per difficoltà economiche. L'opera ideata e avviata da Burri sul luogo stesso del catastrofico terremoto del febbraio 1968, inglobando le rovine ancora esistenti al momento dell'inizio della sua costruzione, doveva essere estesa per circa 86.000 mq, ma nel 1989, come ricordato, registrò una pausa nei lavori che durò ben oltre la morte di Burri fino al 2015 quando, in occasione del centenario, la Regione Sicilia, la cittadinanza di Gibellina Nuova e la Fondazione Burri, a seguito di un contributo della Comunità europea, rimisero mano al completamento del progetto ideato e avviato da Burri realizzando i rimanenti 20.000 mq (circa) mancanti. L'imponente creazione, con interventi di restauro conservativo nella parte più antica del progetto, ha raggiunto ormai da quella data celebrativa del centenario della nascita di Burri la sua definitiva attuazione, in attesa che ulteriori provvedimenti di carattere ambientale e di presidio dell'opera stessa vengano attuati da un progetto regionale in collaborazione con numerosi enti cointeressati all'iniziativa, compresa la Fondazione Burri.

Per quanto riguarda invece il *Teatro Continuo* di Milano (1973), anch'esso annoverato tra le opere pubbliche di Burri come il *Grande Cretto* di Gibellina, ha richiesto una completa ricostruzione dopo la sua demolizione avvenuta ad opera dell'Amministrazione comunale di Milano nel novembre 1989. Per iniziativa del grande studio legale NCTM di Milano, della Triennale di Milano, della nuova Amministrazione del Comune di quella città e della Fondazione Burri nel 2015, il *Teatro Continuo* è stato ricostruito sulle sue fondazioni iniziali.

Nel concepire il *Teatro Continuo* – scrivevamo in quella circostanza – Burri era stato attento a porlo proprio nella collimazione tra le due polarità dell'Arco della Pace e del Castello Sforzesco, in corrispondenza di quel cosiddetto 'cannocchiale' ben noto a chiunque attraversi il Parco. Nonostante lo avesse ideato aperto, senza muri e a

disposizione di chiunque intendesse usarlo, Burri volle munire il *Teatro Continuo* di sei alte quinte girevoli in acciaio, perché non occupasse lo spazio visivo e scomparisse alla vista[...].¹

Mai, tuttavia, Burri avrebbe pensato che l'Amministrazione milanese dell'epoca lo avrebbe fatto scomparire del tutto, demolendolo!

Assai diverso è stato l'intervento conservativo delle grandi sculture pubbliche situate a Perugia, a Pistoia, a Ravenna. Con azioni di vero e proprio restauro (Perugia, Rocca Paolina), di ridipintura e di richiesta di maggior tutela mediante mostre (Pistoia) e sopralluoghi (Ravenna) le tre grandi sculture esistenti in quelle città o nel loro territorio (Pistoia, di fronte alla Villa Celle della Collezione Gori) sono state oggetto di iniziative nel corso del centenario. Da ultimo, in modi assai più complessi, si è avviato il processo di riqualificazione, restauro e messa a norma secondo gli standard museali internazionali dell'intero complesso degli Ex Seccatoi.

Fasi operative di riqualificazione degli Ex Seccatoi

Tra il 2015 e l'attualità, la Fondazione Burri ha elaborato un vasto progetto di bonifica, riqualificazione, ripristino, restauro e implementazione degli spazi espositivi degli edifici degli Ex Seccatoi, già accoglienti, nel piano sopraelevato, i maggiori cicli pittorici realizzati da Burri tra il 1979 e il 1994, anno precedente la sua scomparsa, avvenuta nel febbraio 1995. Gli scriventi, con diverse responsabilità e competenze, ne hanno concepito, con il consenso del Comitato esecutivo e avuto l'opportuno parere favorevole del Consiglio di amministrazione della Fondazione, l'ampia progettazione architettonica, storico-artistica, e di individuazione delle nuove funzioni e destinazioni d'uso degli ambienti portati a nuova, inedita fruizione e offerta al pubblico per una maggiore conoscenza e diffusione dell'opera di Burri. Mediante due specifiche fasi di elaborazione di un'unica idea progettuale, gli undici Seccatoi sono stati sottoposti a una profonda opera di bonifica, prima rivolta al loro piano seminterrato e successivamente al piano rialzato.

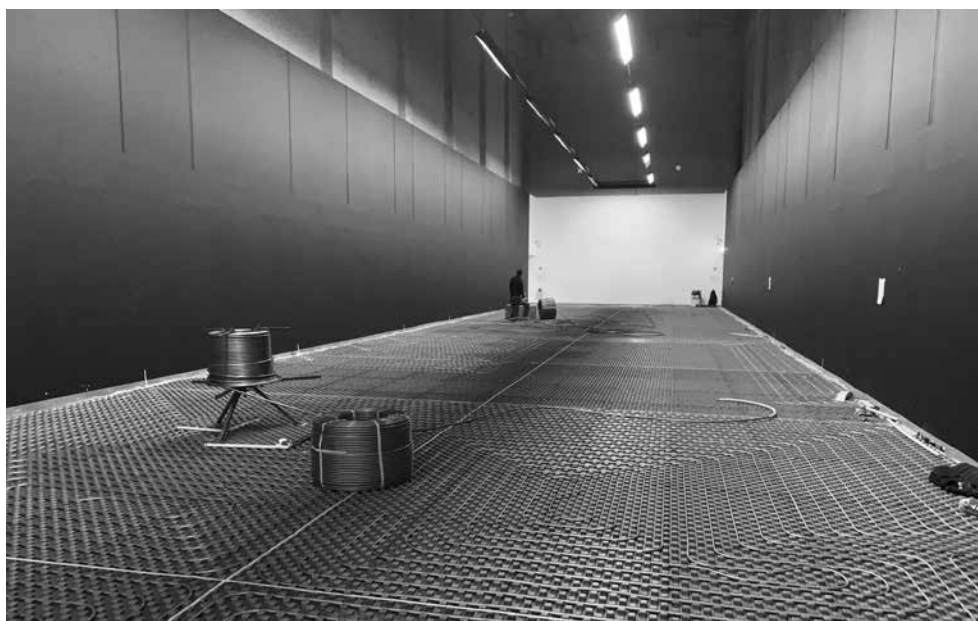
Opere al piano seminterrato

Nel corso dell'ultimo decennio e in particolare dal 2014 al 2019, si era reso evidente che le opere conservate ed esposte in permanenza negli alti ambienti del piano rialzato erano oggetto dell'azione di formazioni fungifere e microbatteri dovute alla presenza di umidità, soprattutto nei mesi invernali, in assenza di impianti di climatizzazione che garantissero la possibilità di ottenere temperature pressoché costanti. Si decise pertanto di debellare l'umidità, in prevalenza proveniente dal piano seminterrato, adibito a scantinato con alcuni servizi igienici e parzialmente anche a magazzino.

Per attaccare radicalmente l'umidità, previa indagine approfondita, rilevata la presenza di un'ingente falda acquifera sotto il pavimento del seminterrato, si è proceduto con alcune contromisure all'abbassamento della falda stessa, anche in ragione delle sue implementazioni dovute alle precipitazioni durante l'autunno e l'inverno.

È stato adottato un sistema di drenaggi diffusi e canalizzazioni di allontanamento dell'acqua per caduta, in modo da stabilizzare il livello della falda e renderlo costante rispetto a ogni evento atmosferico. Si è poi proceduto alla realizzazione di un solaio per realizzare una intercapedine aerata sotto il pavimento.

Inoltre per tutto il perimetro del complesso dei Seccatoi in aderenza ai fabbricati si è proceduto a uno scavo di adeguata profondità e larghezza per la



4. La posa dell'impianto di riscaldamento a pavimento durante i recenti lavori negli Ex Seccatoi del Tabacco.

5-6. Il seminterrato degli Ex Seccatoi del Tabacco prima dei lavori.



creazione di uno 'scannafosso' aerato e ispezionabile. È stato inoltre realizzato un ulteriore anello di drenaggio a opportuna distanza dai fabbricati, di idonea profondità a garanzia della stabilizzazione della falda acquifera.

Successivamente a tali lavori è conseguito l'obiettivo di convogliare le falde verso l'alveo del vicino fiume Tevere, senza adoperare pompe, si è proceduto a risanare le parti ammalorate del cemento armato, con cui sono stati realizzati i Seccatoi, soprattutto per quanto riguarda le fondazioni e i pilastri. L'opera di risanamento ha inoltre investito altre parti della struttura in cemento armato. Sono stati infatti compiuti interventi di carattere statico nelle fondazioni e sull'imposta dei pilastri, collegando plinti e pilastri mediante travi di collegamento (vedi immagine) aumentando la stabilità generale del complesso.

Con la pulizia dei ferri, mediante aggrappante, e l'ausilio di 'cestello', pilastro per pilastro, l'intera struttura è stata consolidata. Con il recupero e la bonifica di migliaia di metri quadrati si è dedicata una particolare azione alla climatizzazione di tutto il piano seminterrato.

Ciò ha comportato che molti pilastri e relative tubature sono stati inglobati nelle pareti con cui si sono suddivisi gli spazi onde ottenere un percorso utile a numerose diverse funzioni.

L'impiantistica progettata e adottata in tali interventi è tra le più avanzate per quanto riguarda la climatizzazione nonché per la stessa illuminazione. Mediante le pareti inglobanti tutta l'impiantistica e gran parte dei pilastri del complesso si è reso totalmente disponibile a ogni tipo di esposizione l'intero spazio.

È in questa concezione che la successione degli spazi e delle sale che è derivata dall'insieme dei lavori è stata liberata da ogni tipo di impianto a vista se non quello delle bocchette di immissione ed estrazione dell'aria. È

7-8. Il seminterrato degli Ex Seccatori del Tabacco al termine dei lavori.
© Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello – by SIAE 2021.



in tale notevole spazialità recuperata di circa 4.000 mq che si sono potute ricavare le sale per l'intera Collezione dell'Opera Grafica di Burri (centonovantasei opere). Inoltre, un vasto ambiente dedicato alla documentazione relativa alla vita e alle gesta di Burri, alle sue opere, alle loro collocazioni nei musei del mondo, insieme al più ampio ragguaglio bibliografico accessibile mediante attrezzature elettroniche telematiche e digitali, a disposizione di scuole, università, e pubblico di visitatori.

La climatizzazione ha osservato due fasi, una per le aree dedicate alla Collezione dell'Opera grafica (cioè i primi 4.000 mq) e una seconda organizzata per le aree adibite alle mostre temporanee.

Un ampio corridoio coniuga la zona documentaria multimediale con le sale delle mostre temporanee. In esso si affacciano anche due sale adibite alle proiezioni di film documentari sull'opera di Burri.

Tutta la pavimentazione del piano seminterrato, nel quale si accede con una scala munita di montacarichi per disabili e dove all'ingresso è situato un *desk*



9-10. Il piano rialzato degli Ex Seccatoi del Tabacco prima dei lavori allestito con le opere di Alberto Burri. © Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello – by SIAE 2021.



di accoglienza e un *bookshop* suscettibile di ampliamento, nonché i servizi guardaroba e *toilette*, è dipinta con resine epossidiche di color grigio chiaro opaco (colore neutro di taratura d'esposimetro che non entra in collisione con le opere esposte).

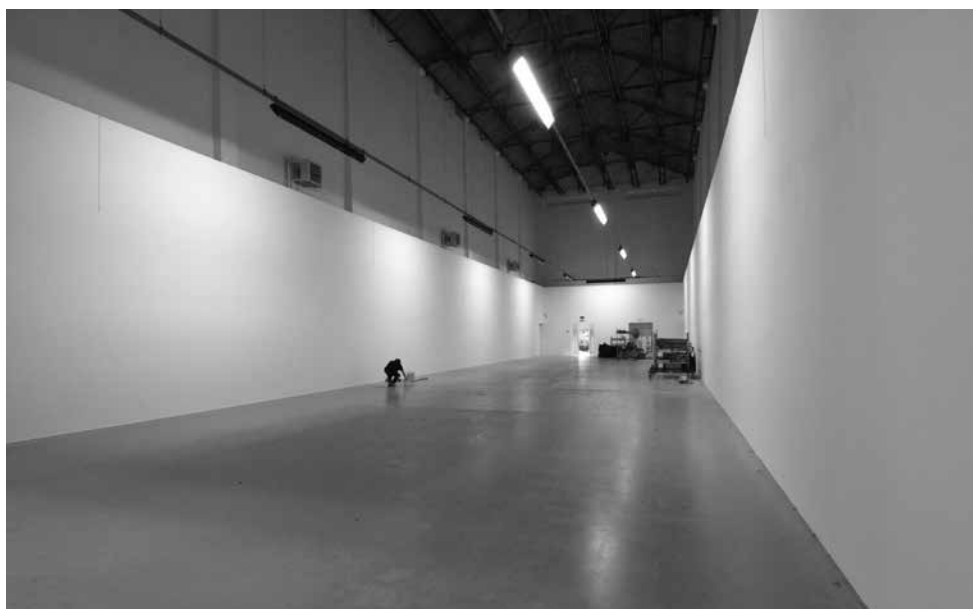
La bonifica delle aree dedicate alle mostre temporanee e la loro messa a norma è di circa 2.000 mq.

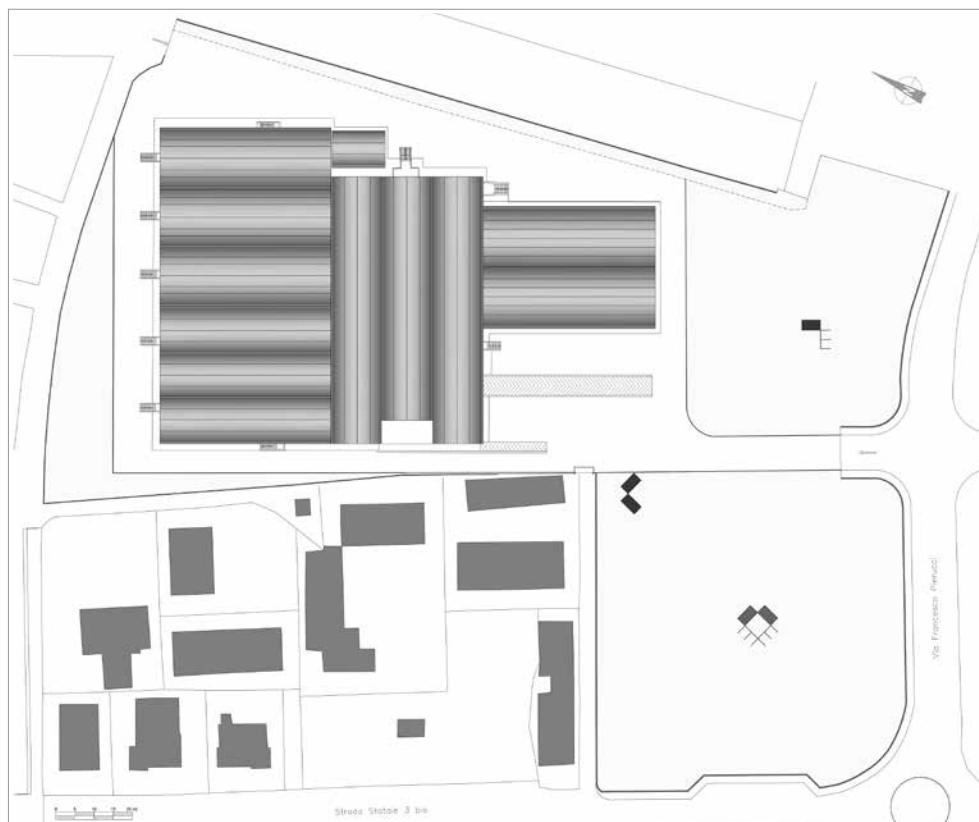
Tutti gli ambienti del piano seminterrato sono raggiungibili attraverso una rampa che consente di immettersi in essi, anche ai mezzi di trasporto, direttamente dal piano terra connesso al giardino circostante i Seccatoi.

Restauro e riqualificazione del piano rialzato

Il piano rialzato dei Seccatoi è stato anch'esso investito di una serie di interventi di bonifica e riqualificazione ambientale.

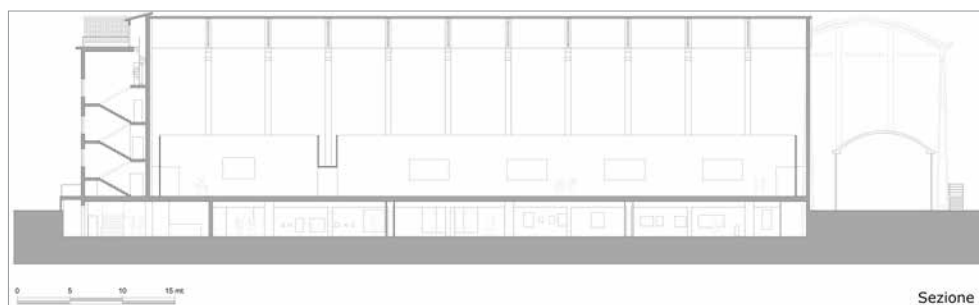
11-13. Il piano rialzato degli Ex Seccatoi del Tabacco durante i lavori. © Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello – by SIAE 2021.





14. Il progetto della nuova Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri negli Ex Seccatoi del Tabacco di Città di Castello, planimetria generale.

15. Il progetto della nuova Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri negli Ex Seccatoi del Tabacco di Città di Castello, sezione.



Inizialmente esso era stato usato da Burri allestendovi delle pareti perimetrali interne di cartongesso di 5,75 m di altezza, imbiancate e accoglienti i cicli maggiori delle sue opere di sensibili dimensioni, da lui stesso collocati, secondo un percorso espositivo non privo di cronologia. In esso si potevano osservare, in due grandi vestiboli, alcune opere di 'cerniera' con la collezione presente a Palazzo Albizzini cioè una *Grande Plastica*, 1978, combustione trasparente, due cretti, il *Grande Nero Cretto G7*, 1974 e il *Grande Nero Cretto G9*, 1975, una scultura in metallo dipinto, *Scultura SP*, 1981, e alcuni grandi cellotex dipinti ad acrilico: *Cellotex C1*, 1981, *Cellotex C2*, 1981 e *Cellotex C3*, 1981. Si susseguivano poi in ogni Seccatoio i cicli: *Il Viaggio*, 1979 (dieci opere), *Orsanmichele*, 1980 (nove opere), *Sestante*, 1982 (diciassette opere), *Rosso e Nero*, 1983-1984 (tredici opere), *T Cellotex*, 1975-1984 (quattordici opere), *Annottarsi*, 1985-1987 (quattordici opere), *Non ama il Nero*, 1988 (nove opere), *Grandi Neri*, 1988-1990 (dodici opere), *Metamorfotex*, 1991 (nove opere), *Nero e Oro*, 1992-1993 (dieci opere).

Il nuovo progetto di musealizzazione dei Seccatoi in questo piano rialzato ha mantenuto le medesime pareti decise da Burri e la medesima disposizione e successione delle sue opere. Si è tuttavia proceduto alla nuova stesura di bianco sulle pareti, alla revisione statica di tutte le strutture del tetto, delle capriate e dei pilastri interni; sono stati rifatti infine tutti i pavimenti per

poter collocare sotto di loro un impianto di serpentine per la circolazione di acqua calda.

Le serpentine affogate nel massetto del pavimento sollevato alla bisogna di 9-15 cm, rimettendolo in tal modo interamente in bolla e rifacendo il piano di calpestio rivestito con le stesse resine epossidiche e del medesimo colore grigio del piano seminterrato, recano temperature migliori d'inverno. Al fresco per l'estate, provvede l'installazione e il funzionamento di un sistema di 'aerotermini' (macchinari montati su parete). Il tutto è affidato a un sistema di pompe di calore che in inverno produce acqua calda e in estate acqua fredda. In tal modo si è dunque fatto fronte alla climatizzazione. D'inverno nel piano rialzato si possono in tal modo raggiungere stabilmente 18°C (sopra i 5 m la temperatura scende, senza diminuire tuttavia oltre i 10°C circa) consentendo il giusto riscaldamento e di mantenere le opere in costante temperatura e grado di umidità a norma.

L'impianto di climatizzazione è stato concepito in modo da essere compatibile con le risorse della Fondazione. In tale ottica si è rivolta pari cura alla copertura dei tetti articolati in un vasto sistema di falde, con la coibentazione e l'impermeabilizzazione mediante guaine catramate.

Esse hanno la funzione ulteriore di stemperare il calore che d'estate si concentra attorno al piano rialzato a causa della colorazione nera delle pareti perimetrali esterne (dipinte di quel colore per volontà di Burri).

Una particolare attenzione è stata riservata agli impianti e agli apparecchi di illuminazione mediante l'uso di tecnologia a led. Le nuove dotazioni impiegate hanno infatti il pregio di aver risolto l'esigenza di sostituire le lampade al neon con lampade che restituiscono le giuste cromie delle opere. Sono stati invece conservati al piano rialzato di ogni sala dei Seccatoi i corpi illuminanti originali, ormai 'storicizzati', avendone deciso la dotazione Burri stesso per evitare lo sfondamento della luce verso l'alto degli ambienti effettivamente molto verticali come le navate degli edifici sacri gotici o romanici. Negli spazi esterni e al piano seminterrato, meno visibili e fuori dai percorsi delle sculture collocate nel giardino attorno ai Seccatoi, hanno trovato sede tutti i macchinari elettrici e l'impiantistica di alimentazione energetica necessari alla struttura museale secondo le normative standard vigenti.

L'attenzione critica alle Collezioni di Burri negli ultimi anni

Con un crescendo esponenziale di interesse tuttora sensibile, l'opera di Burri ha conosciuto e raggiunto nell'ultimo quinquennio, dal 2015 all'attualità, un vero primato. L'esito è ascrivibile a più fattori, che comunque hanno tratto impulso dalla consistente azione promossa dalla Fondazione, rivolta a far conoscere dal vivo e verso il più vasto pubblico l'opera del maestro.

Ciò è avvenuto predisponendo, in occasione dell'evento del centesimo anniversario della sua nascita, una serie consecutiva di celebrazioni, attraverso un incisivo ritorno alle iniziative espositive della sua pittura, ai convegni di studio sulle particolarità estetiche e poetiche del suo linguaggio visivo, ad attività interdisciplinari che hanno fatto il punto sul contesto storico artistico in cui egli ha agito e in cui si è potuta misurare la sua influenza sull'opera di altri importanti artisti internazionali, nonché, infine, con pubblicazioni di nuovi saggi e contributi storico critici, libri e opere compendiarie come la nuova edizione completa del *Catalogo Generale* delle sue opere pittoriche, plastiche e architettoniche. Si ricordano qui rapidamente alcune mostre: *Rivisitazione: Burri incontra Piero della Francesca*, Sansepolcro, Museo Civico (ottobre 2014); *Au Rendez-Vous des Amis*, convegno esposizione internazionale, Città di Castello, Palazzo Vitelli (giugno 2015); *Burri-I Cretti*, Palermo, Museo regionale d'Arte Contemporanea, Palazzo Belmonte Riso (luglio 2015); *Alberto Burri-The Trauma of painting*, New York, presso il Solomon R.



16. Gli Ex Seccatoi del Tabacco al termine dei lavori, veduta esterna.

17-19. Impianti multimediali all'interno della Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri negli Ex Seccatoi del Tabacco di Città di Castello. © Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello – by SIAE 2021.

20. Il *bookshop* della Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri negli Ex Seccatoi del Tabacco di Città di Castello.



Guggenheim Museum (ottobre 2015), e successivamente alla Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf K 21 Ständehaus (marzo 2016); *Burri-Lo Spazio di Materia tra Europa e USA*, Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Ex Seccatoi del Tabacco (settembre 2016); *Alberto Burri e i poeti*, Rende Cosenza, MAON Museo d'Arte dell'Otto e Novecento (novembre 2016); *Burri-la pittura irriducibile presenza*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore (maggio 2019).

Tali eventi insieme a seminari di studio e programmi video, perfino la stessa impennata dei valori di scambio nelle maggiori aste di tutto il mondo che hanno visto triplicarsi il prezzo delle sue opere, hanno portato a un'attenzione nuova sulla sua pittura e sulla sua Fondazione. Anche nelle due sedi museali esistenti in Umbria, a Città di Castello, suo luogo natale, il numero dei visitatori delle sue collezioni si è letteralmente raddoppiato, passando dalle 15.000 presenze annue a punte di 32.000. Nonostante permangano alcuni problemi di ricettività alberghiera, e i mezzi di comunicazione pubblica siano di endemica carenza, molte energie vengono tuttora profuse dalla Fondazione che prevede di continuare a migliorare le strutture degli Ex Seccatoi con nuovi servizi per incrementare le visite e favorire la conoscenza dell'opera del maestro. È infatti prevista una serie di ulteriori interventi per dotare gli Ex Seccatoi di una caffetteria-ristorante, di un deposito attrezzato per la conservazione delle opere, di un ambiente per la conservazione delle carte e delle fotografie dell'artista, una sala didattica, una biblioteca che estenda le dotazioni già presenti a Palazzo Albizzini dei libri appartenuti a Burri o acquistati nel tempo dalla Fondazione stessa e, infine, di una sala per convegni e seminari di studio sull'arte del maestro e sui nuovi aspetti dell'arte contemporanea.

L'intero museo degli Ex Seccatoi è stato cablato con rete Wi-Fi e fibra ottica, telecamere e impianti audio, adeguati alle ultime tecnologie per ogni tipo di necessità comunicativa e culturale.

Se, come ha scritto nel 1992 Nemo Sarteanesi, pittore anch'egli e creatore insieme a Burri della Fondazione promotrice e guida dei due musei «il monumentale complesso architettonico degli Ex Seccatoi del Tabacco [...] sicuramente destinato ad essere cancellato e sostituito dall'edilizia anonima di periferia, si conserva quale immagine [...] documento di imprese non ripetibili» come quella voluta da Burri, è anche vero, per la stessa preziosa collezione di opere che in loro si conserva, quanto ha scritto Cesare Brandi: «[...] Città di Castello, che ha perso lo sposalizio di Raffaello, ha ora, per opera di Burri, un'attrazione che lievita nel tempo, che richiama un pubblico giovane, e la pone come una mecca dell'arte moderna». Effettivamente, il pellegrinaggio degli appassionati all'arte e all'opera di Burri, conservata e resa fruibile nei suoi due musei, cresce di giorno in giorno.

Nota

¹ B. Corà, *Il theatrum in antis di Burri*, in G. Scardi, *Il Teatro Continuo di Alberto Burri* / *Alberto Burri's Teatro Continuo*, Corraini-La Triennale, Mantova-Milano 2015.