

CRITICA D'ARTE

NONA SERIE - ANNO LXXX - TRIMESTRALE - N. 15-16, luglio-dicembre 2022

15-16





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

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

Nona serie: Anno LXXX
n. 15-16, luglio-dicembre 2022

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

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

Direttore
Marco Collareta

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

Executive editor
Giorgia Gastaldon

Segreteria
Laura Bernardi

Comitato scientifico
Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni,
Julia Barroso, Johannes Beltz, Fabio Benzi, Andrea Branzi, Marco Brizzi, Giorgio Busetto, Francesco Paolo Campione, Richard Yerachmiel Cohen, Lorenzo Cuccu, Gigetta Dalli Regoli, Enrico Maria Dal Pozzolo, Maria del Mar Díaz, Francesco Di Chiara, Annamaria Ducci, Marco Fagioli, Elena Filippi, Francesca Flores d'Arcais, Alessandra Galizzi Kroegel, Pietro Graziani, Philippe Junod, Alessandra Lischì, 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

Andrei Bliznukov, Paolo Bolpagni, Antonino Caleca, Vittoria Caprotti, Beatrice Maria Chiti, Marco Collareta, Gianni Contessi, Gigetta Dalli Regoli, Annamaria Ducci, Chiara Guerzi, Ilaria Matteoni, Andrea Randazzo, Carolina Trupiano Kowalczyk, Alberto Vidisconi, Edoardo Villata

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

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

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

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

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

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

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

ISSN 0011-1511

La nuova serie della rivista «Critica d'Arte», fedele alla linea indicata da Carlo Ludovico Ragghianti, accoglie contributi di storia dell'arte dalla preistoria fino al contemporaneo, di storia della critica d'arte, architettura, *design*, museologia, restauro e cinema, in due formati: per la sezione *Saggi* testi lunghi (fino a 45.000 caratteri spazi inclusi, con un massimo di quindici immagini); per la sezione *Note* saggi brevi per puntuali precisazioni o messe a fuoco di tipo filologico (da 10.000 a 20.000 caratteri spazi inclusi, con un massimo di cinque immagini). La rivista inoltre accoglie, nella sezione *Osservatorio*, proposte di interventi su temi di politica e attualità culturale, universitaria, tutela del patrimonio etc.

Le immagini a corredo dei testi devono essere fornite dagli autori libere da diritti.

La collaborazione da parte degli autori è a titolo gratuito. Non è prevista alcuna forma di collaborazione stabile.

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

Le proposte di *Saggi* e *Note* – di carattere esclusivamente scientifico – possono essere inviate all'attenzione del Comitato editoriale della rivista sotto forma di *abstracts* ben dettagliati, corredate da nome e cognome, qualifica, breve biografia, indicazione dell'eventuale afferenza e dei principali argomenti di ricerca dello scrivente e sintetica bibliografia di riferimento. Il Comitato editoriale esaminerà le proposte pervenute mano a mano che arriveranno, accettandole o meno, sottoponendole al vaglio dei revisori individuati e, in caso di risultato positivo del referaggio, destinandole al primo numero disponibile. Le proposte di recensioni per la sezione *Biblioteca* e di contributi per l'*Osservatorio* sono parimenti sottoposte al vaglio del Comitato editoriale, ma non devono ovviamente essere sottoposte alla *double-blind peer review*. Per richieste di informazioni e invio di proposte rivolgersi a laura.bernardi@fondazioneragghianti.it.

Gli autori devono attenersi alle norme editoriali scaricabili dalla pagina *web* www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/, al link <https://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2019/04/Norme-grafiche-e-redazionali.pdf>

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

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

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

«Critica d'Arte»

c/o Fondazione Ragghianti

Via San Michele, 3

55100 Lucca

In copertina: Matteo Rosselli, *L'incoronazione di santa Barbara al cospetto dei santi Rocco, Antonio abate, Giulia e Giuliana*, Lucca, Palazzo arcivescovile.

CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

nuova serie

indice

5 Editoriale

saggi

7 Il monastero di Auroa
nella Milano medievale:
dai Longobardi alla ricostruzione romanica,
passando per l'Età ottoniana?
Vittoria Caprotti

19 Una committenza laica
nel Trecento bolognese:
il polittico e l'*antependium*
dello Pseudo Jacopino
per Santa Maria Nuova
Andrea Randazzo

33 Giulio Paolini e Ludwig Wittgenstein:
proposte per un confronto
Alberto Vidissoni

note

47 Il telamone come autoritratto dell'artista
tra *humilitas* e *dignitas*:
il caso di Giovanni Pisano
Ilaria Matteoni

55 Del Verrocchio, di Leonardo e
di due angeli concorrenti
Gigetta Dalli Regoli

63 *L'incoronazione di santa Barbara
al cospetto dei santi Rocco,
Antonio abate, Giulia e Giuliana:*
un dipinto ritrovato di Matteo Rosselli
Beatrice Maria Chiti

71 François-Xavier Fabre e
il paesaggio dal vero nella Toscana
di primo Ottocento.
Un'inedita novità
Carolina Trupiano Kowalczyk

- 81 Biblioteca
- 95 Cronache d'altri tempi: l'“educazione artistica”,
una recensione e un rimprovero
Antonino Caleca

Editoriale

Non si dice cosa nuova quando da più parti si afferma che le recenti riforme del sistema di tutela dei beni culturali hanno provocato in Italia un mutamento epocale. Scorporando i grandi musei dal territorio, si è certamente ottenuto una maggiore visibilità o, come era principalmente nelle mire del Ministero, una maggiore resa economica delle più celebri raccolte d'arte del Paese, ma non di rado ciò ha comportato anche un calo d'interesse, e dunque una cospicua riduzione dei finanziamenti, per quelle realtà, diciamo così, 'minori' che all'indomani della formazione dello Stato unitario costituirono una preoccupazione centrale nel programma culturale della ritrovata unità nazionale. Ora che il nuovo sistema ha superato la fase di rodaggio e sembra ormai accettato dai più, il compito di correggerne gli effetti indesiderati non può essere ulteriormente rinviato. È nella speranza di contribuire al dibattito che proponiamo qui le considerazioni che seguono.

L'intima unione che esiste tra musei e territorio non può né vuole essere negata. Esempio, a questo riguardo, il fatto che gli attuali Uffizi 'nuova maniera' abbiano ripreso, con l'etichetta 'Uffizi diffusi', un'iniziativa avviata col nome 'La città degli Uffizi' quando l'insigne ente museale era ancora parte integrante della Soprintendenza fiorentina. Si trattava, e tuttora si tratta, di prestare a varie località del territorio opere di proprietà del museo che da quelle località provengono e/o che possono contribuire a illuminarne particolari momenti della vicenda artistica. L'operazione va calorosamente sostenuta anche presso gli altri musei 'maggiori', col suggerimento, semmai, di affiancarvi una procedura uguale e contraria, vale a dire la disponibilità degli stessi ad accogliere, in spazi appositi e per breve tempo, opere di proprietà delle varie realtà locali, che si leghino con quelle presenti nelle loro collezioni. I benefici reciproci non sono difficili da immaginare e questo sia sul piano eminentemente economico del turismo, sia su quello più propriamente conoscitivo di una consapevolezza storica che sia insieme puntuale e di ampio respiro.

In effetti, una delle criticità più rilevanti nel rapporto degli Italiani con i musei consiste nel galoppante venir meno di ogni genuino senso di appartenenza. Da un lato la grande istituzione nazionale viene visitata spesso per una sorta di mero dovere sociale, quasi per poter dire, coi più, «ci sono stato anch'io»; dall'altro, questa stessa ragione non sembra valere per quel che concerne le istituzioni locali, il cui prestigio, in un mondo globalizzato, tende a diminuire a vista d'occhio. Il risultato è che, se gli Uffizi ed enti affini vengono scelti come certi *brand* internazionali, il piccolo museo che abbiamo sotto casa ci ha visto entrare solo se vi siamo stati portati da qualche solerte maestra delle elementari. La riattivazione dell'apertura gratuita dei musei statali la prima domenica del mese è una buona notizia da parte del Ministero. Da parte dei solerti gestori di quegli stessi musei, gli effetti positivi potrebbero venir moltiplicati dando il dovuto risalto ai restauri che si continuano a fare, a certe presenze di solito occultate nei depositi che pure rientrano nelle responsabilità di tutela, alle novità delle più accreditate ricerche che, internamente o esternamente agli enti preposti, gettano nuova luce sui materiali di loro pertinenza. Il tutto in sinergia con altre realtà operose sul territorio, dai musei non statali alle dimore storiche, dagli istituti di ricerca,

università *in primis*, agli uffici beni culturali delle diocesi di riferimento, cui per anni è stata tacitamente demandata la gran parte del lavoro di vigilanza e monitoraggio del patrimonio storico-artistico.

Il discorso intercetta qui la questione, diversa ma non separata, della cosiddetta 'valorizzazione'. Anni fa il Museo Medievale di Bologna mise in piedi una serie di piccoli ma preziosissimi eventi dedicati agli 'ospiti', cioè a opere singole o gruppi ristretti di opere che, più o meno collegati con quelli di sua proprietà, venivano ad arricchire per qualche tempo l'ente ospitante, abbinando alla transitorietà di una mostra effimera la lunga durata di una piccola, utilissima pubblicazione *ad hoc*. Più di recente, il Palazzo del Te a Mantova ha aperto le sue splendide sale a un esperimento analogo, anche se certamente più strutturato, vale a dire l'esposizione temporanea di tipologie così caratteristiche dell'arte di corte tardo-rinascimentale come i cuoi d'apparato e i vasi da pompa, chiaramente chiamati in causa da un forte intento didattico che ben si riflette nei relativi cataloghi. Iniziative di questo tenore richiedono un impegno economico variabile, ma certo estremamente contenuto rispetto a quello richiesto dall'ennesima mostra sul Caravaggio o gli Impressionisti. Inoltre la ricaduta che esse comportano nel fidelizzare, come si usa dire, il pubblico a un patrimonio che *solum* è suo costituisce una garanzia dell'unico bene che deve stare a cuore a chi abbia responsabilità nell'ambito della tutela: la conoscenza, che è un valore non monetizzabile ma più importante di ogni ricchezza. Speriamo tutti che i pochi esempi qui menzionati, e i molti che non possono trovare spazio qui o che sono fuori della notizia di chi scrive, trovino emuli entusiasti e inneschino un virtuoso processo di rinascita nella conoscenza, non solo specialistica, del meraviglioso mondo delle arti visive.

Marco Collareta

Il monastero di Auroa nella Milano medievale: dai Longobardi alla ricostruzione romanica, passando per l'Età ottoniana?

Vittoria Caprotti

Il *Versum de Mediolano civitate* rappresenta il «più antico testo medievale in onore di una città»¹ che avvia il filone delle *laudes civitatum*. Risale al 739 circa, quando Liutprando era re dei Longobardi: il sovrano è esplicitamente menzionato nella strofa 18 che istituisce un qualche legame tra lo stesso e la città di Milano. Come proposto da Andrea Gamberini, l'intenzione dell'anonimo autore del *Versum* doveva essere quella di sottolineare i natali milanesi di Liutprando. La traduzione dei versi

*Sceptrum inde Langobardi principale optinent:
Liutprandum, pium regem, meritis almificum,
cui tantam sanctitatis Xristus dedit gratiam.*

potrebbe essere, così, la seguente:²

*I Longobardi da là [da Milano] ottengono lo scettro principesco:
Liutprando, il pio re, dispensatore di bene per i [suoi] meriti,
al quale Cristo ha dato la tanto grande grazia della santità.*

Nella strofa immediatamente successiva si legge di Teodoro, vescovo di Milano nella prima metà dell'VIII secolo:

*Totam urbem presul magnus ornavit Theodorus,
veniens benigne natus de regali germine,
quem ad sedem raptum traxit pro amore populus.*

Teodoro, «natus de regali germine», sarebbe stato, quindi, membro della famiglia reale longobarda. Un'informazione preziosa – come si vedrà a breve – è trasmessa da un capitello rinvenuto durante lo scavo di Santa Maria d'Auroa condotto nel 1868-1869. Su questo pezzo, ascrivibile su base stilistica e paleografica alla fine dell'XI secolo,³ si legge: «Hic requiescit donus Theodorus archiepiscopus qui iniuste fuit damnatus» (fig. 1). Il capitello doveva indicare il luogo della sepoltura del presule, già attestata presso il monastero *ab antiquo* dai cataloghi dei vescovi milanesi risalenti al 1018-1045, ossia in un momento precedente al rifacimento romanico a cui il capitello si lega. Se Liutprando e Teodoro furono senza dubbio figure di primo piano nella Milano del VIII secolo, almeno nominalmente la protagonista della nostra vicenda è Auroa, una figura forse menzionata da Paolo Diacono nella *Historia Langobardorum*. «Il re Ariperto fece imprigionare la moglie di Ansprando, di nome Teoderada. E poiché essa con femminile orgoglio si vantava che sarebbe diventata regina, le deturpò ogni bellezza del viso, mozzandole naso e orecchi. Allo stesso modo fu resa deforme anche la sorella di Liutprando, di nome Auroa».⁴ Va accettato che l'Auroa mutilata sia la stessa che dà il nome al monastero milanese: la cronologia non pone problemi, dato che il cenobio fu fondato attorno all'anno 740, quando Liutprando era re. Inoltre, ha senso pensare – come si dirà – che quella milanese fosse una fondazione legata alla famiglia regia e che, dunque, la sorella del sovrano potesse avere qualcosa a che fare con essa.



1. Capitello con iscrizione relativa alla sepoltura del vescovo Teodoro da Santa Maria d'Auroa, fine XI secolo, Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano. Foto: Vittoria Caprotti.

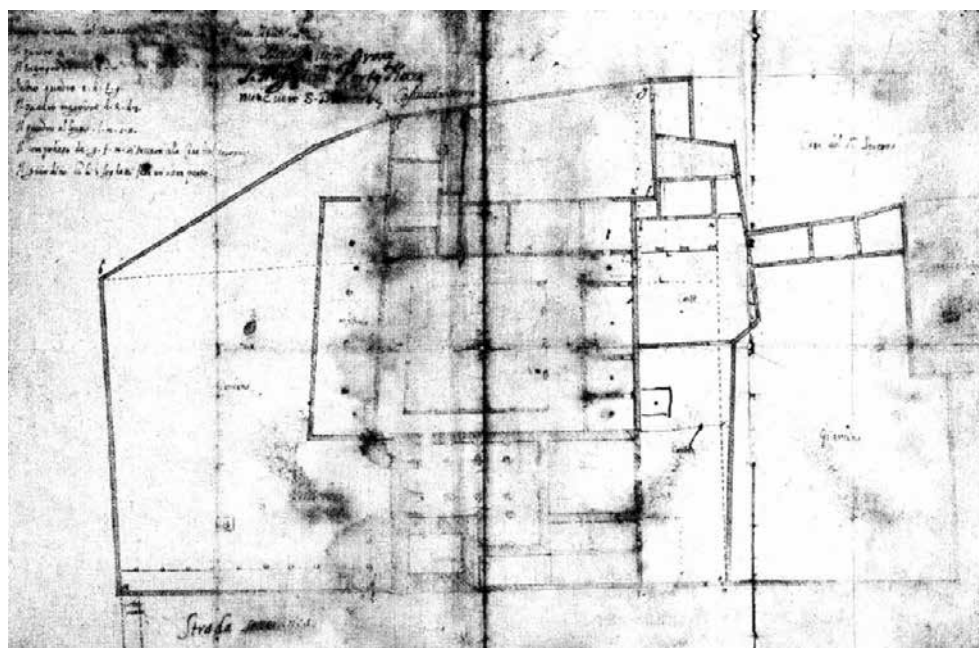
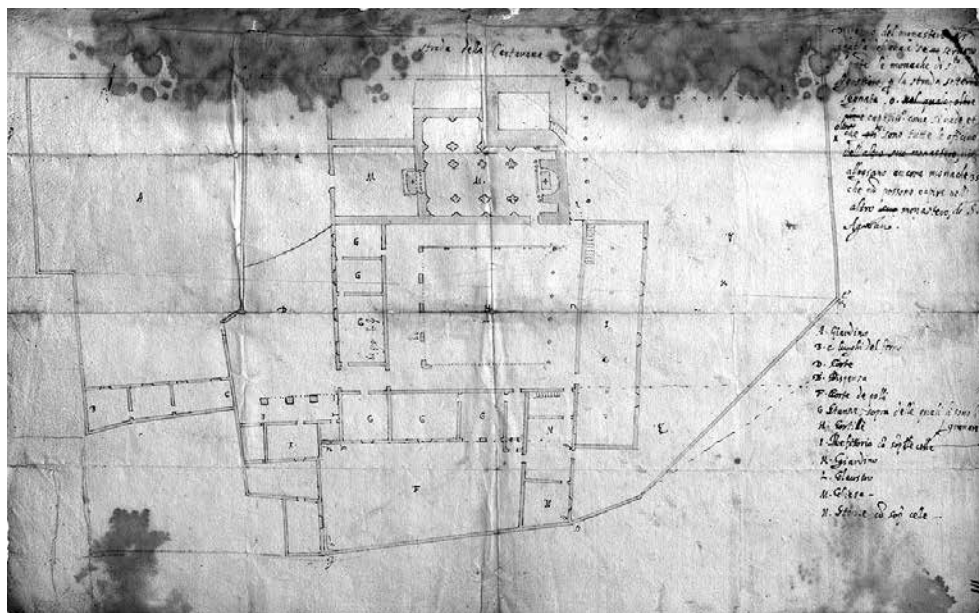
Oltre al legame tra Aurona e Liutprando, bisogna ipotizzare che la donna e Teodoro fossero ugualmente fratello e sorella,⁵ il che potrebbe giustificare la sepoltura del vescovo in un cenobio femminile. Da ciò deriverebbe che Liutprando e Teodoro, «natus de regali germine» per l'appunto, erano pure fratelli.⁶ È ipotizzabile che quella del presule fosse una sepoltura privata:⁷ Teodoro sarebbe stato vittima di una *damnatio memoriae* testimoniata dal suddetto capitello, che lo ricorda come «ingiustamente [con]dannato». La sua memoria potrebbe essere stata rimossa dalle fonti 'ufficiali' – motivo per cui Paolo Diacono non lo cita come membro della famiglia reale – a causa del suo essere un figlio illegittimo di Ansprando,⁸ senza, però, che ciò scalfisse il suo legame con i fratelli. Quello di una sepoltura vescovile all'interno di un cenobio femminile, peraltro, è sì un caso raro, ma non unico, come testimonia la vicenda di Cesario di Arles.

Cesario fu vescovo di Arles dal 503 fino all'anno della sua morte (542/543) e a lui si deve la redazione della prima regola monastica femminile⁹ rivolta al cenobio da lui istituito entro il 508 in città.¹⁰ La prima badessa fu Cesaria, sorella del vescovo: entrambi trovarono sepoltura nella chiesa di Santa Maria all'interno del monastero, come riferisce la *Vita* del santo.¹¹ La *Regula Virginum* di Cesario intendeva la clausura come un regime particolarmente stringente, poiché non era solo 'attiva' – le monache non potevano uscire dal monastero –, ma anche 'passiva' – eventuali esterni non potevano recarsi negli ambienti della clausura.¹² Ciò si legava alla necessità di destinare alcuni spazi del monastero in maniera esclusiva alle monache, mentre altri rimanevano frequentabili anche da persone esterne, come il celebrante delle funzioni. Si pone, così, la questione del numero di chiese-oratori presenti all'interno di quei monasteri che adottavano la *Regula Virginum*, influente in particolar modo nell'ambito franco-gallico.¹³ Il capitolo 36 della *Regula* riferisce di «oratori», al plurale; nel 38 si chiarisce che vescovi e abati devono poter accedere all'oratorio destinato alla preghiera; con il capitolo 50 è interdetto a queste figure l'accesso alla «basilica», vale a dire la chiesa di Santa Maria ad Arles dove, però, sarà sepolto Cesario; nel capitolo 69 si esplicita la presenza di un «oratorio esterno», il che rende logico pensare a un omologo interno.¹⁴ La distinzione tra oratori mancava, invece, nella regola benedettina 'femminile'¹⁵ il che, unito alla maggior libertà di cui godevano le benedettine nel loro regime di clausura,¹⁶ fa presumere che in questi contesti potesse esistere una sola chiesa a cui chiunque aveva accesso.

Osservando due planimetrie degli anni Ottanta del XVI secolo del monastero d'Aurona si può avanzare un'ipotesi su come fosse organizzata la vita all'interno del cenobio.¹⁷ Il *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*, redatto a cavallo tra XIII e XIV secolo, riferisce di una «ecclesia sancti laurentii ad monasterium olone»,¹⁸ per cui all'interno del monastero, oltre alla chiesa dedicata a Maria, doveva esserci un secondo luogo sacro dedicato a san Lorenzo. Va però tenuto a mente che nel *Liber* si utilizza il termine *ecclesia* anche per indicare i soli altari e che non si specifica se quella dedicata a «sancti laurentii» fosse un'istituzione recente o secolare. Si può comunque pensare che un'altra *ecclesia* si trovasse nella torre quadrata delle mura massimiane.¹⁹ La torre, inglobata dalla fondazione longobarda, avrebbe potuto fungere da cappella in analogia con quanto avveniva presso il Monastero Maggiore, dove una delle due torri romane accorpate al cenobio era stata risignificata in senso cristiano.²⁰ Dalle sopracitate planimetrie si ricavano ulteriori informazioni sulla situazione della torre. Nella planimetria che diremo A (fig. 2), probabilmente di poco antecedente a quella che diremo B (fig. 3), la torre non comunica con l'interno della chiesa, bensì presenta un'apertura sul lato est. Diversamente, nella planimetria B quest'apertura risulta tamponata e sostituita da una che immette nell'area presbiteriale della chiesa di Santa Maria. Si può pensare che nel torno d'anni che separò la realizzazione delle due planimetrie si fossero svolti dei lavori – nel generale clima di cambiamento

all'interno del cenobio risalente agli anni Settanta e Ottanta del XVI secolo —²¹ che modificarono l'assetto spaziale originario. Se inizialmente le sole monache potevano accedere alla torre passando dal monastero, nella nuova situazione l'«ecclesia sancti laurentii» sarebbe stata raggiungibile da chiunque si trovasse nella chiesa principale.

Come anticipato, il monastero nacque attorno al 740, ma quella che vuole questo come anno di fondazione è una tradizione tarda, comparsa per la prima volta alla fine del XIII secolo con Goffredo da Bussero che nella sua cronaca scrisse: «Anno domini 740 factum est monasterium horonum Mediolani». L'autore indica il 725 come anno dell'inizio dell'episcopato di Teodoro²² a cui vanno sommati i 14 anni della sua attività indicati dai cataloghi dei vescovi milanesi. Si ottiene, così, il 739 come anno della morte del presule, in anticipo sul presunto momento della fondazione. Questo fatto rappresenta un problema se si considera che la sepoltura di Teodoro doveva trovarsi presso il monastero già *ab antiquo*. Tuttavia, esiste un'altra tradizione che non pone problemi cronologici. La *Chronica archiepiscoporum mediolanensium* attribuita a Lampugnano da Legnano,²³ risalente al XII se-



2. Planimetria 'A', Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano, Raccolta Ferrari, S. 150 Sup., tav. III. ©Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio.

3. Planimetria 'B', da A. De Capitani d'Arzago, *La chiesa romanica di Santa Maria di Auroa in Milano*, da un planimetria inedita del secolo XVI, in «Archivio storico lombardo», 70, 1944.

colo e trascritta nel XV, presenta come estremi dell'episcopato di Teodoro il 735 e il 749. L'esistenza di più tradizioni dipende dall'incertezza relativa alla cronologia degli episcopati milanesi nei secoli VII e VIII. Nel 1913 Savio indicò il periodo compreso tra il 732 e il 746 come quello dell'attività di Teodoro;²⁴ quest'ipotesi fu poi messa in discussione da Cattaneo, il quale fece riferimento all'epigrafe del vescovo Natale, che successe a Teodoro e la cui morte è da far risalire al 751.²⁵ Considerando che l'episcopato di Natale durò un anno e due mesi, il suo predecessore doveva essere morto nel 750. Eccezion fatta quindi per la tradizione iniziata da Goffredo di Bussero, la data di morte di Teodoro risulta sempre posteriore al 740.

L'attestazione più antica dell'esistenza del monastero risale all'880, quando Carlo il Grosso con un diploma confermò la volontà di Angilberga che qualche anno prima aveva donato il cenobio al monastero di Sant'Ambrogio. Si tratta di un'informazione preziosa, poiché, prima di tutto, rivela un legame stretto tra le due istituzioni milanesi già a partire dal IX secolo; in secondo luogo, dimostra che in epoca carolingia il monastero era di pertinenza regia, rendendo lecitamente ipotizzabile un'estensione di questa situazione anche all'Età longobarda. Nel 1034, con il primo testamento di Ariberto da Intimiano, si ha un'altra menzione del monastero «qui dicitur Auroni». Infatti, la dedicazione a santa Maria sarebbe comparsa – sulla base del Calendario Sitoniano del 1125 – solo nell'anno 1095.²⁶ Al 1081 risale un diploma emanato da Enrico IV con cui riconfermava i privilegi delle monache, poiché il documento originale che li testimoniava era andato perduto. Viste le date, la distruzione dell'originale dovette dipendere dall'incendio che nel 1075 colpì Milano e che evidentemente coinvolse anche il monastero.²⁷ Il 1075 si pone allora come *terminus post quem* per il rifacimento in forme romaniche della chiesa che fu dedicata a Maria al termine dei lavori.

Affrontando la questione della «ecclesia sancti laurentii» sono state menzionate due planimetrie. Quella che si è definita planimetria A²⁸ è della mano di Martino Bassi; la planimetria B, invece, è di fatto anonima, ma non va escluso che sia stato di nuovo Bassi a realizzarla.²⁹ Questa fu pubblicata nel 1944 da De Capitani d'Arzago che la rinvenne insieme ad altri documenti relativi al monastero, tutti risalenti al periodo 1583-1594.³⁰ Le due carte differiscono per pochi elementi tra cui, come già visto, l'ingresso della torre. Un'altra difformità si nota nei lotti in cui il monastero è diviso: nella carta di Bassi questi non sono ancora stati assegnati; nell'altra, invece, si legge in alto a destra «Casa del Seregno». La planimetria A sarebbe, quindi, di poco anteriore alla B, nella quale la compravendita dei terreni è ormai avviata. Infine, una questione di forte interesse per il nostro discorso emerge osservando i pilastri nell'aula dell'ambiente sacro.³¹ Nella planimetria di Martino Bassi i sostegni verticali sono resi con maggior attenzione al dettaglio: se si accetta che questa planimetria corrispondeva al dato reale, si può sviluppare un'analisi formale e strutturale dei piedritti romanici. Nella planimetria A, della coppia di supporti posti più a est quello meridionale è perfettamente quadrilobato mentre quello settentrionale ha una sezione semplificata, con un corpo centrale cilindrico a cui si addossano quattro semicolonne. Nella coppia centrale il pilastro settentrionale è analogo a quello appena riportato mentre quello meridionale è completo di lesene angolari che dovevano reggere le volte, e così gli ultimi due pilastri dell'aula e un altro sostegno in asse con la terza coppia, collocato tra l'aula e il vano di risulta laterale. La disposizione dei sostegni è tutt'altro che disordinata: Ferrari nota che «i pilastri occupano due zone ben individuabili – i primi tre sono nella zona orientale e poi cambiano, trovando uniformità secondo un'altra tipologia nella zona occidentale dell'edificio» e che «i primi tre sostegni non sembrano adatti a reggere delle volte a crociera costolonata».³² Sembra di poter individuare due momenti costruttivi romanici per la chiesa ed è interessante segnalare che il già citato capitello di Teodoro corrisponde nella forma ai pilastri meno

complessi, quelli della prima coppia a est e uno della coppia centrale. Allora, la sepoltura del vescovo sarebbe stata nell'area più avanzata dell'aula della chiesa,³³ nei pressi dell'altare (o degli altari).

Nell'iconografia di Santa Maria d'Aurona spicca la tripartizione dell'area presbiteriale con le due absidi laterali rettangolari e quella centrale semicircolare. La tipologia edilizia ad aula unica con presbiterio tripartito, detta *Dreiapsiden-Saalkirche* e proposta da De Capitani d'Arzago per la chiesa alto-medievale,³⁴ è stata comunemente riferita all'area retica.³⁵ Tuttavia, l'origine del tipo sarebbe da ricercare in Siria e nelle regioni limitrofe.³⁶ Dall'Oriente la tipologia sarebbe giunta in Europa attraverso l'area adriatica, come testimonierebbero in Croazia il complesso episcopale di Parenzo³⁷ e di Santa Sofia ai Due Castelli.³⁸ Numerosi sono gli ambienti triabsidati di epoca longobarda che avrebbero potuto fungere da filtro verso la Rezia:³⁹ Santa Maria di Teodote, Santa Maria alle Cacce e San Felice a Pavia; il Tempietto di Cividale; il San Salvatore di Brescia così come quello di Leno. Va notato che tutti questi ambienti erano di fondazione o pertinenza regia,⁴⁰ per cui è ancora più lecito ritenere Santa Maria d'Aurona una di esse.

Nella problematicità dell'individuazione di modelli e motivi per la diffusione dello schema absidale tripartito,⁴¹ uno spunto può essere anche di carattere 'simbolico'. L'impiego delle tre absidi potrebbe infatti collegarsi alla volontà di riaffermare simbolicamente il credo trinitario. L'uso di questo schema planimetrico si diffuse tra V e VI secolo in alcune regioni mediterranee e medio-orientali⁴² dove forte era stata, nel secolo precedente, l'influenza degli scritti e dell'operato di Epifanio di Salamina.⁴³ Questo vescovo fu strenuo oppositore della rappresentazione di scene e personaggi della Storia sacra, nonché convinto sostenitore del credo trinitario.⁴⁴ È quantomeno suggestivo pensare che l'uso delle tre absidi fosse un modo aniconico, 'simbolico' appunto, per sopperire alla mancanza di immagini, semplificando la comprensione della Trinità. Peraltro, ciò che il Concilio di Nicea I nel 325 aveva stabilito in merito a essa fu riconfermato nel 451 a Calcedonia e la data di questo concilio precede di poco quella del secondo momento costruttivo del monastero di San Simeone Stilita,⁴⁵ a nord di Aleppo. Una delle chiese del monastero presenta lo schema triabsidato e, da ciò che si evince dalla *Vita* del santo, fu eretta pochi anni prima della morte di Simeone nel 459. Una 'controprova' viene fornita da chiese come il tempio del Garizim e la basilica di Santo Stefano a Gerusalemme, erette, nell'ordine, per volere di Zenone ed Eudocia, moglie di Teodosio II, in un clima di vicinanza alla dottrina monofisita, vale a dire di rigetto dei dettami calcedoniani.⁴⁶

Anche il culto dei santi, dei martiri e delle reliquie potrebbe aver avuto un ruolo nello sviluppo delle tre absidi. Citati nelle *Costituzioni Apostoliche*, nelle chiese di ambito greco erano tipici due ambienti rettangolari detti *pastophoria*, «collocati sul lato est della chiesa».⁴⁷ In un altro passaggio si legge che i diaconi, dopo la Comunione, raccoglievano ciò che restava dei doni per riporlo in questi ambienti.⁴⁸ Si trattava di stanze chiuse, riservate al clero, e destinate a ospitare oggetti rituali di grande valore. Dalla metà del V secolo i due ambienti rettangolari furono talvolta trasformati in absidi aperte,⁴⁹ ammettendo i fedeli alla visione degli oggetti sacri ivi custoditi e, di conseguenza, modificando la liturgia. Si può anche talvolta osservare la convivenza di un *pastophorion* con delle absidi, come sull'isola di Calimno nella basilica dell'Anastasi, nella chiesa di San Giorgio e nella basilica di Khalkitis, tutte della prima metà del VI secolo.⁵⁰ È anche interessante osservare i *pastophoria* ravennati. La chiesa di Sant'Apollinare Nuovo, cappella palatina dell'ariano Teodorico, costruita a partire dal 505, presenta ancora oggi un lungo corpo basilicale longitudinale a tre navate senza transetto e con ambienti poligonali sui lati dell'abside. Tuttavia questi erano inizialmente assenti.⁵¹ Infatti, i *pastophoria* di Sant'Apollinare Nuovo sarebbero realizzazioni più tarde, forse risalenti all'XI secolo, quando l'abside fu allungata.⁵² La mancanza dei



4. Pilastrini da Santa Maria d'Aurona, VIII secolo, Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano. Foto: Vittoria Caprotti.



5. Colonnina frammentaria dal San Salvatore, VIII secolo, Museo di Santa Giulia di Brescia. © Archivio Fotografico Civici Musei di Brescia.

due vani è ugualmente riscontrabile nella chiesa ravennate del Santo Spirito, coeva alla cappella palatina e di analoga committenza: il rifiuto dei vani potrebbe iscriversi nell'orizzonte culturale della Ravenna dell'epoca, città ariana. L'arianesimo, infatti, metteva non solo a repentaglio il dogma trinitario formulato a Calcedonia subordinando il Figlio al Padre e negandone la consustanzialità, ma aveva anche un non facile rapporto con il culto dei martiri, dei santi e delle reliquie.⁵³

Considerati questi elementi, si possono avanzare delle supposizioni che in qualche modo leghino il culto trinitario e quello dei santi alla chiesa d'Aurona. Come già visto, la fondazione del monastero è da far risalire ai primi decenni dell'VIII secolo, momento in cui i Longobardi avevano ormai almeno nominalmente aderito al cattolicesimo, rifiutando il «dogma dei pessimi ariani» – come si legge sulla lapide di Aldo ancora del VII secolo, oggi al Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco. Sul piano teologico-dottrinale questo passaggio comportava l'accettazione della Trinità ed è appunto suggestivo pensare che la scelta delle tre absidi potesse servire a ribadire questo fatto da parte dell'élite longobarda. Utile è ricordare nuovamente che non solo a Milano, ma anche nel Tempietto di Cividale, nelle chiese pavesi e nelle fondazioni desideriane sono individuabili le tre absidi. Per quanto riguarda invece il culto dei santi è fondamentale la testimonianza presente nella cronaca di Lampugnano da Legnano in cui si legge che Teodoro fu sepolto «cum sorore sua horona apud altare Sancti Bertholamei». Poiché la cronaca riporta fatti originariamente compilati nel XII secolo e siccome nel *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani* l'altare di san Bartolomeo non è citato, si può presumere che esso fosse ormai scomparso nel XIII secolo.⁵⁴

La cronologia della plastica architettonica d'Aurona ha diviso gli studiosi fin dai primi momenti,⁵⁵ ma accettando senza grossi problemi la datazione di alcuni pezzi alla prima metà dell'VIII secolo, questi ricadono in quella che è conosciuta come la 'rinascenza liutprandea', una tendenza affermata durante il regno di Liutprando che mirava all'integrazione consapevole dei modelli romani e tardo-antichi nella nuova produzione. Nelle pagine dell'introduzione alla mostra *I Longobardi e la Lombardia*, tenutasi a Milano nel 1978, si legge che nella plastica architettonica di Età liutprandea

predominano i riferimenti alla classicità [...]; a questi si accompagnano motivi tratti dal repertorio iconografico paleocristiano [...]. E neppure è estranea all'esperienza dei lapicidi la suggestione del mondo orientale [...]. Ma tutti questi stimoli appaiono reinventati e tradotti in espressioni nuove, dove, se pure risulta in molti casi attenuato il senso del volume, è tuttavia esaltato il senso armonico della linea che percorre e modula le superfici con inedita finezza di spunti decorativi.⁵⁶

Queste righe risultano particolarmente pregnanti se riferite ai frammenti milanesi, tanto che, poche righe dopo, Santa Maria d'Aurona viene citata come *exemplum*. Si pensi ai due pilastrini auronati (fig. 4)⁵⁷ lavorati con diversi motivi sulle otto facce complessive che ben rispondono al gusto medievale per la *variatio* e dialogano in maniera evidente con due colonnine frammentarie del San Salvatore bresciano (fig. 5). Lo stesso vale per un capitello a mensola milanese (fig. 6)⁵⁸ decorato da elementi analoghi a quelli che si ritrovano su un pulvino e una lastra di Brescia: croci perlineate, trecce bi- o tri-solcate, girali, motivi fitomorfi... A Cividale si conservano, invece, due colonnine con capitello in monoblocco con collarino e decorazione graffita che, se idealmente unite a creare un nuovo motivo, 'generano' un pezzo milanese (fig. 7),⁵⁹ anch'esso con capitello e fusto ricavati da un unico blocco lapideo. Da Corteolona, dove si trovava la residenza suburbana di Liutprando, proviene il cosiddetto 'cavallino', benché si tratti con ogni probabilità di un agnello.⁶⁰ L'animale, frammentario, si avvicina ai due agnelli che in una lastra di Santa Maria d'Aurona affiancano la mano benedicente

di Dio, affrontandosi rispetto a essa (fig. 8).⁶¹ In questo pezzo le foglie e le cornici rivelano una netta ascendenza antica, da unire alla notevole qualità tecnico-esecutoria evidente nel naturalismo del palmo.

Un secondo gruppo di materiali è da ascrivere invece al momento del rifacimento romanico. Relativamente a questi pezzi può essere utile operare una distinzione di base: se i frammenti con decorazioni ‘aniconiche’ (volute, intrecci, foglie) trovano evidenti confronti nelle chiese romaniche milanesi – non solo Sant’Ambrogio, ma anche San Celso –, ciò non vale per i motivi ‘iconici’ come il leone o la sirena. Per quel che concerne i primi, una prova lampante è data da due capitelli, uno proveniente da Santa Maria d’Aurona (fig. 9),⁶² l’altro in Sant’Ambrogio (fig. 10), che presentano la medesima composizione con volute laterali, intrecci e foglie gigliate sia sull’asse verticale che al di sotto delle volute stesse. Osservando questi due pezzi ci si chiede se la sostanziale identità decorativa dei capitelli dipenda dalla presenza di una stessa maestranza nei due cantieri oppure se uno si sia posto come modello per l’altro.

Romanini⁶³ scriveva che in Sant’Ambrogio la scultura architettonica è «tutta una citazione di formule e temi longobardi»: c’è «una inequivocabile ‘nostalgia longobarda’, se così si può definirla, ‘rivisitata’ in forma di inedita, risaputa armonia ritmica, ma con continue citazioni esplicite». Se queste parole sono indubbiamente vere per la basilica a cui Romanini le dedica, non possiamo negare che siano altresì facilmente applicabili a Santa Maria d’Aurona. La ‘nostalgia longobarda’ è fortissima nella coppia di leoni di uno dei capitelli (fig. 11) del Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco. I due animali hanno tuttavia ben poco da spartire con quelli osservabili in Sant’Ambrogio: in questi ultimi si palesa la tipica forza espressiva romanica, quasi grottesca e sgraziata, mentre i leoni di Santa Maria d’Aurona vivono di una compostezza ed eleganza quasi classiche, che sembrano rispondere piuttosto al *modus* dell’Età liutprandea-desideriana. Se in Sant’Ambrogio si richiamano i modi longobardi più duri e aspri, vicini all’oreficeria, in Santa Maria d’Aurona si guarda ai modelli di stampo classico dell’Età liutprandea. Nella posizione dei corpi, nelle fauci – sì aperte, ma non disarticolate – e nella lavorazione della criniera delle belve auronate non si possono non intravedere le eleganti creature che abitano uno dei plutei di Teodote, benché certamente i leoni milanesi presentino un rilievo e una plasticità del tutto nuovi rispetto alle lastre pavesi – la «‘nostalgia longobarda’» è appunto «‘rivisitata’ in forma di inedita, risaputa armonia». I leoni del cenobio auronate, scolpiti nel primo momento romanico, in linea con la forma del capitello quadrilobato che li ospita,⁶⁴ potrebbero dipendere da modelli antichi e autoctoni, interni al monastero,⁶⁵ mentre altri frammenti plastici, come il capitello con volute e foglie gigliate, potrebbero risentire dell’influsso del romanico ambrosiano, risultando ascrivibili alla seconda fase del cantiere romanico?

Tra i materiali esposti nel Museo di Arte Antica figura un frammento di lastra abitato da una meravigliosa, pur mutila, aquila (fig. 12). Delle iscrizioni sulla cornice restano oggi leggibili solo alcune lettere: in verticale, «LV», precedute forse da una «S» e seguite ipoteticamente da una «C»; in orizzontale, «NES», con probabilmente un’altra «N» in apertura. Potrebbe trattarsi dei nomi di due evangelisti: «[SC]S LVC[AS]» e «[IOHAN]NES». ⁶⁶ Parrebbe allora di poter associare Giovanni evangelista all’aquila, ma la presenza degli aquilotti non si spiega. I piccoli si trovano in due nidi – di cui uno integro e uno per la maggior parte perduto – ai lati di una conchiglia: la disposizione fa immaginare che vi fosse una seconda aquila adulta speculare a quella sopravvissuta. Questa si volta verso i nidi torcendo il collo mentre poggia, ad ali spiegate, su una colonnina. È da sottolineare l’eleganza del suo piumaggio, così come il buon livello di veridicità nella resa anatomica, elementi di gusto classicista⁶⁷ che non trovano però riscontro negli aquilotti.



6. Pulvino da Santa Maria d’Aurona, VIII secolo, Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano. Foto: Vittoria Caprotti.



7. Colonnina con capitello in monoblocco da Santa Maria d’Aurona, VIII secolo (?), Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano. Foto: Vittoria Caprotti.



8. Frammento di lastra con mano benedicente da Santa Maria d’Aurona, VIII secolo, Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano. Foto: Vittoria Caprotti.



9. Capitello da Santa Maria d'Aurona, fine XI/XII secolo, Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano. Foto: Vittoria Caprotti.



10. Capitello del quadriportico di Sant'Ambrogio, fine XI secolo. Foto: Vittoria Caprotti.



11. Capitello da Santa Maria d'Aurona, fine XI/XII secolo, Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano. Foto: Vittoria Caprotti.

Bognetti⁶⁸ osservava in questo frammento modi vicini all'oreficeria e alla lavorazione dell'avorio, ma non mancano i confronti con la scultura lapidea. Le lettere emergono da un fondo ribassato analogamente a quanto si vede in un frammento rinvenuto nella basilica costantinopolitana di San Polieucto e risalente al VI secolo (fig. 13).⁶⁹ Inoltre, pur con un rilievo minore, la stessa lavorazione si ritrova nell'iscrizione dell'architrave della chiesa dei Santi Sergio e Bacco.⁷⁰ La presenza della E onciale, che per Bognetti delimiterebbe cronologicamente la realizzazione della lastra all'ultimo secolo di regno longobardo,⁷¹ come si vedrà più avanti non rappresenta in realtà, una barriera cronologica.

Mettendo per ora da parte il problema cronologico, è il caso di soffermarsi sull'immagine in sé e sull'esistenza di eventuali modelli. Due aquile in una posa del tutto analoga a quella milanese si osservano nel dittico di re Davide e San Gregorio di Monza;⁷² tra i due animali, seppure posta più in basso, compare anche una conchiglia. A Brescia è conservato invece il dittico di Boezio,⁷³ sul quale figurano due aquile in una posizione diversa da quella milanese, ma con un piumaggio che maggiormente le si avvicina. Gli uccelli bresciani poggiano sullo scettro di Boezio, terminante in un elemento sferico del tutto analogo a quello osservabile in una lastra del lapidario di Grado e anch'esso sormontato da un'aquila. Nonostante certe affinità, è evidente che in questi esempi manchi l'elemento che più di tutti caratterizza il frammento milanese: l'interazione tra l'aquila e la prole.

Un esempio in questo senso si può trovare in un ciborio genovese proveniente dalla chiesa di Santo Stefano e databile alla prima metà dell'XI secolo.⁷⁴ Su due dei quattro frammenti sopravvissuti si osservano un drago e un leone che spingono con il proprio muso un elemento sferico verso due creature più piccole, il che potrebbe essere inteso come un accenno a un qualche tipo di rapporto genitore-figlio. Considerate le fauci aperte dei piccoli, potrebbe forse essere una scena di nutrimento della prole? Una qualche consonanza si avrebbe con l'iconografia cristiana del pellicano che si buca il petto per sfamare la progenie, donandosi come Cristo sulla croce. Tuttavia, è chiaro che il volatile della lastra di Santa Maria d'Aurona non si stia bucando il petto per nutrire i propri piccoli.

Dell'aquila Plinio scrisse:⁷⁵ «haliaëtus tantum inplumes etiamnum pullos suos percutiens subinde cogit adversos intueri solis radios et, si coniventem umectantemque animadvertit, praecipitat e nido velut adulterinum atque degenerem. illum, cuius acies firma contra stetit, educat».⁷⁶ Anche nel *Bellum Civile* di Lucano si legge che l'aquila espone i propri piccoli ai raggi del sole e che coloro i quali non sapranno sostenerne la visione, saranno lasciati morire.⁷⁷ Di ciò non c'è traccia nel *Physiologus* greco del III secolo, ma quel che raccontavano Plinio e Lucano non va perduto: alcuni autori cristiani come sant'Ambrogio⁷⁸ e Isidoro di Siviglia⁷⁹ ripropongono l'immagine degli aquilotti rifiutati, se incapaci di superare 'la prova del sole' – e questo esame compare anche nelle illustrazioni dei bestiari medievali (fig. 14). Nessun confronto con la testualità né con il repertorio figurativo pare per noi risolutivo, ma un elemento degno di nota si trova in una traduzione latina del *Physiologus* in cui si racconta che l'aquila «dopo aver depositato le uova nel nido, vola su un albero e le fa schiudere con la forza dello sguardo».⁸⁰ McCulloch ascrive quest'aggiunta al bestiario di Gervaise,⁸¹ redatto in latino all'inizio del XIII secolo e giuntoci tramite una copia della fine dello stesso secolo in franco-normanno.⁸² Se si presuppone che debba, o quantomeno possa, esserci un legame di dipendenza dell'immagine da un testo, la realizzazione del pezzo milanese andrebbe di molto posticipata rispetto all'VIII secolo proposto sia da Bognetti che da Cassanelli. Tuttavia, per ragioni formali, trovo difficile collocare il nostro frammento al XIII secolo ed è da sottolineare che lo stesso Gervaise nel suo prologo afferma di aver composto l'opera guardando a un manoscritto latino contenente gli scritti di Giovanni



12. Frammento di lastra con aquila da Santa Maria d'Aurona, Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano. Foto: Vittoria Caprotti.

Crisostomo, allora ritenuto uno dei possibili autori del *Physiologus*. In realtà, le radici del testo che fece da modello per Gervaise affondano con tutta probabilità nella Francia dell'anno Mille circa.⁸³ Dunque, non è da escludere che in qualche più antico manoscritto già esistesse una menzione dell'aquila che fa schiudere le proprie uova con lo sguardo. Rimarrebbe comunque irrisolto il perché dell'inserimento di questa scena in una lastra di cui non è nemmeno certa l'originaria funzione.⁸⁴

Un'ipotesi di cronologia in qualche modo legata all'anno Mille, da considerare qui e ora più che altro come suggestione, è quella dell'Età ottoniana. L'elegante lavorazione del corpo dell'aquila risveglia all'istante il ricordo del pavone bresciano: già Peroni aveva accostato i due pezzi sottolineando come «perfettamente simile è il trattamento del piumaggio».⁸⁵ Stroppa⁸⁶ ha proposto di datare la lastra di Brescia alla fine del IX/X secolo, avvicinando la lavorazione del pavone a quella dei raffinati avori tardo-carolingi e ottoniani. Tra il momento indicato da Stroppa e l'anno Mille intercorre certamente un secolo, ma si tratta di date indicative, anche e soprattutto perché le maestranze si tramandavano le conoscenze. Dunque, ipotizzare una distanza di pochi decenni tra la realizzazione del pavone bresciano e quella dell'aquila milanese non crea problemi. Peraltro, questa ipotesi, travalicando il confine dell'VIII secolo, si libera anche del già citato apparente limite d'uso della scrittura onciale nei secoli più alti. Si trovano, ad esempio, delle E onciali anche nella placchetta del Musée de Cluny con Ottone II e Teofano incoronati/benedetti da Cristo.⁸⁷ Il rapporto testo-immagine, inoltre, si distanzia da quello delle lastre longobarde in cui l'epigrafe scritta è tipicamente incorniciata da motivi figurativi di vario tipo: girali, volatili, fiori; qui è piuttosto il testo a incorniciare l'immagine. Questa stessa modalità, naturalmente riconoscendo la diversità dell'oggetto nonché della resa scrittoria, si ritrova nella placchetta milanese detta di *Otto Imperator*, risalente all'epoca di Ottone II.⁸⁸

Mi sembra affascinante – e per niente impensabile – intendere Santa Maria d'Aurona come un centro di assoluto rilievo anche nella Milano del X secolo, dopo la fondazione regia longobarda e prima del cantiere romanico, in perfetta sincronia con le vicende della basilica di Sant'Ambrogio a cui il cenobio femminile si era legato per volontà regia carolingia già nel IX secolo. E, del resto, anche il San Salvatore bresciano, come propone Stroppa, dovet-



13. Iscrizione da San Polieucto, VI secolo. © Disponibile in open access.



14. New York, Morgan Library, M 459, f. 24r. © The Morgan Library & Museum, New York.

te conoscere una traiettoria simile, in cui i fasti di epoca longobarda vennero tenuti in vita durante l'Età ottoniana.

Note

¹ A. Gamberini, *Il Versum de Mediolano Civitate e le origini di re Liutprando. Una proposta di lettura*, in «Studi di storia medioevale e di diplomatica», n.s., I, 2018, p. 149.

² *Ibi*, p. 152. A questa conclusione era già arrivato Simeoni lavorando ai *Rerum Italicarum Scriptores*. Tuttavia, la sua scomparsa nel 1952 bloccò la pubblicazione del testo, così che della sua versione del *Versum* si ha solo una testimonianza indiretta di Bognetti: «Il Simeoni, dal modo con cui il ritmo accenna a Liutprando, ne dedurrebbe che il gran re o meglio la famiglia fossero oriundi di Milano».

³ L. Testi, *Il monastero e la chiesa di Santa Maria d'Aurona in Milano*, in «L'Arte», VII, 1904, p. 117; M. Petoletti, *Testimoni d'arte: epigrafi e monumenti nel Medioevo lombardo (sec. VII-I-XII)*, in I «Magistri commacini». Mito e realtà del Medioevo lombardo, CISAM, Spoleto 2009, pp. 291-340, in part. pp. 303-304.

⁴ Paolo Diacono, *Historia Langobardorum*, VI, 22.

⁵ R. Cassanelli, *Il complesso monastico di Santa Maria d'Aurona a Milano. Fase Altomedievale (VIII-IX secolo)*, in Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, vol. I (Scultura lapidea), «Musei e Gallerie di Milano», Electa / Banca Intesa, Milano 2012, p. 54.

⁶ R. Cassanelli, *Gaetano Landriani e S. Maria d'Aurona*, in *Archeologia e Medioevo a Milano. Gaetano Landriani e la scoperta di S. Maria d'Aurona*, Centro di Documentazione Storica, Cinisello Balsamo (MI) 2000, pp. 21-24, in part. p. 23; M. Petoletti, «Urbs nostra»: Milano nello specchio delle epigrafi «arcivescovili» dell'alto medioevo (secoli VIII-IX), in *Milano allo specchio. Da Costantino al Barbarossa, l'auto-percezione di una capitale*, Viella, Roma 2016, pp. 13-37, in part. p. 16.

⁷ J.C. Picard, *Le souvenir des évêques. Sépultures, listes épiscopales et culte des évêques en Italie du Nord des origines au Xe siècle*, École française de Rome, Roma 1988, p. 87.

⁸ *Ibi*, p. 86.

⁹ S. Ferrari, *I monasteri femminili di Milano nella topografia liturgica*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Milano, 2015, relatore professor P. Piva, p. 13.

¹⁰ *Ibi*, p. 14.

¹¹ *Vie de Césaire d'Arles*, II, 50.

¹² Ferrari, *I monasteri femminili di Milano nella topografia liturgica cit.*, p. 22, nota 28.

¹³ *Ibi*, pp. 19-20.

¹⁴ *Ibi*, pp. 23-24.

¹⁵ La regola benedettina veniva declinata 'al femminile' per necessità, ma non ne esisteva una versione canonizzata espressamente rivolta alle monache.

¹⁶ *Ibi*, p. 23.

¹⁷ *Ibi*, p. 149.

¹⁸ *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*, 206 D.

¹⁹ M. David, *Demolizioni e scavi archeologici a Milano dopo l'Unità*, in *Archeologia e Medioevo a Milano. Gaetano Landriani e la scoperta di S. Maria d'Aurona cit.*, pp. 11-21, in part. p. 12; Cassanelli, *Gaetano Landriani e S. Maria d'Aurona cit.*, p. 23.

²⁰ Ferrari, *I monasteri femminili di Milano nella topografia liturgica cit.*, pp. 124-125.

²¹ *Ibi*, pp. 136-137.

²² P. Dianzani, *Santa Maria d'Aurona. Fase altomedievale*, Le Lettere, Firenze 1989, p. 9.

²³ F. Savio, *La "Chronica Archiepiscoporum Mediolanensis" citata e adoperata da Galvano Fiamma*, in «Rivista di Scienze Storiche», a. IV, II, 1908, p. 80.

²⁴ F. Savio, *Gli antichi vescovi d'Italia. La Lombardia*, Firenze 1913, pp. 286 ss.

²⁵ E. Cattaneo, *L'arcivescovo di Milano Natale*, in «Quaderni Ambrosius», XLIV, 1968, pp. 1-14.

²⁶ A.K. Porter, *Lombard Architecture*, Yale University Press, New Haven 1917, vol. II, p. 524.

²⁷ R. Cassanelli, *Il complesso monastico di S. Maria d'Aurona. Architettura e liturgia a Milano tra età longobarda e carolingia*, in «Hortus Artium Medievalium», 23, 2017, pp. 114-122, in part. p. 119.

²⁸ Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano, *Raccolta Ferrari*, S. 150 Sup., tav. III.

²⁹ Ferrari, *I monasteri femminili di Milano nella topografia liturgica cit.*, p. 148.

³⁰ ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI MILANO (ADM), Sez. XII, *Ordini e Congregazioni*, vol. 82, f. 175 (materiale oggi non reperibile).

³¹ Ferrari, *I monasteri femminili di Milano nella topografia liturgica cit.*, pp. 150-153.

³² *Ibi*, p. 151.

³³ *Ibi*, p. 153.

³⁴ A. De Capitani D'Arzago, *La chiesa romanica di Santa Maria d'Aurona in Milano, da una planimetria inedita del secolo XVI*, in «Archivio Storico Lombardo», n.s., IX, 1944, pp. 3-66.

³⁵ P. Winterhager, *A pope, a King and Three Apses. Architecture and Prestige in Eight-Century Rome and Beyond*, in *Rome on the borders. Visual cultures during the Carolingian transition*, atti del convegno (Brno, 14-15 ottobre 2019), Brepols, Turnhout 2020, pp. 71-84, in part. p. 79.

³⁶ S. Steinmann-Brodbeck, *Herkunft und Verbreitung des Dreiapsidenchores*, in «Zeitschrift für schweiz. Kunstgesch.», I, 1939, pp. 65 ss.

³⁷ A. Van Den Hoek, *Female Splendor: the Role of Twelve Women Saints in the Apse of the Euphrasian Basilica of Poreč (Parentium)*, in «Eastern Theological Journal», 1/2, 2015, p. 270.

³⁸ S. Lomartire, *Riflessioni sulla diffusione del tipo 'Dreiapsiden-saalkirche' nell'architettura lombarda dell'altomedioevo*, in «Hortus artium

medievalium», 9, 2003, pp. 417-431, in part. p. 417.

³⁹ *Ibi*, p. 429.

⁴⁰ *Ibi*, pp. 429-430; Winterhager, *A pope, a King and Three Apses* cit., pp. 82-83.

⁴¹ *Ibi*, p. 417.

⁴² Winterhager, *A pope, a King and Three Apses* cit., p. 79.

⁴³ S. Balderstone, *A New View of the Pella Churches in Terms of Dating and Analysis: The Typological Context*, in «Levant», 41, 2009, pp. 93-106, in part. pp. 95-96.

⁴⁴ *Ibi*, p. 96.

⁴⁵ *Ibi*, p. 98.

⁴⁶ *Ibi*, p. 103.

⁴⁷ J. Patrich, *The transfer of Gifts in the Early Christian Churches of Palestine: Archeological and Literary Evidence for the Evolution of the "Great Entrance"*, in *Pèlerinages et lieux saints dans les l'Antiquité et le Moyen-Âge. Mélanges offerts à Pierre Maraval*, Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, Parigi 2006, p. 345.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibi*, p. 357.

⁵⁰ E. Zisimou-Tryfonidi, *The Church's Involvement in the Economic Life of Early Christian Greek Towns*, tesi di dottorato di ricerca, University of Birmingham, 2014, relatore professor A. Dunn, pp. 181-184.

⁵¹ P. Novara, A. Ranaldi, *Restauri dei monumenti paleocristiani e bizantini di Ravenna patrimonio dell'umanità*, Comune di Ravenna, Ravenna 2013, p. 112.

⁵² E. Cereda, V. Dall'Ara, *Il museo nazionale di Ravenna: una nuova narrazione museografica*, tesi di laurea magistrale, Alma Mater - Università di Bologna, a.a. 2013/2014, relatore professor S. Pittini, p. 125.

⁵³ Per citare un solo esempio in cui emerge questa problematicità, si consideri la lettera XXII di Ambrogio in cui racconta del rinvenimento dei corpi di Gervaso e Protaso.

⁵⁴ Dianzani, *Santa Maria d'Aurona* cit., p. 20.

⁵⁵ Per una bibliografia completa si veda *ibi*, pp. 21-25.

⁵⁶ *I Longobardi e la Lombardia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, autunno 1978), Comune, Milano 1978, p. 14.

⁵⁷ R. Cassanelli, *Pilastrino di recinzione presbiteriale*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea* cit., pp. 70-71.

⁵⁸ R. Cassanelli, *Capitello a mensola*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea* cit., pp. 65-66.

⁵⁹ Il pezzo in anni recenti è stato anche avvicinato alla fase romanica della chiesa, come in R. Cassanelli, *Colonnina con capitello in unico blocco*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea* cit., p. 166. Tuttavia, sulla base di confronti stilistici ritengo valida l'assegnazione al cantiere altomedievale: cfr. Dianzani, *Santa Maria d'Aurona* cit., p. 46, nota 180.

⁶⁰ S. Lomartire, *Contributo alla "rinascenza liutprandea". L'arredo dell'antica chiesa di Sant'Anastasio nel palatium longobardo di Cor-teolona alla luce di un nuovo frammento. Nota*

preliminare, in *L'arredo liturgico fra Oriente e Occidente (V-XV secolo). Frammenti, opere e contesti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021, pp. 172-185, in part. p. 175.

⁶¹ R. Cassanelli, *Frammento di incorniciatura (di portale) con "mano di Dio"*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea* cit., p. 58.

⁶² R. Cassanelli, *Capitello di semicolonna*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea* cit., p. 173.

⁶³ A.M. Romanini, *L'arte medievale in Italia*, Sansoni, Firenze 1988, p. 283.

⁶⁴ Ferrari, *I monasteri femminili di Milano nella topografia liturgica* cit., p. 150.

⁶⁵ Cassanelli, *Gaetano Landriani e S. Maria d'Aurona* cit., p. 24.

⁶⁶ G.P. Bognetti, *Storia, archeologia e diritto nel problema dei Longobardi*, in G.P. Bognetti, *L'età longobarda*, Giuffrè, Milano 1967, vol. III, p. 243.

⁶⁷ Cassanelli (*Il complesso monastico di S. Maria d'Aurona* cit., p. 122), in virtù di questo classicismo data la lastra all'VIII secolo.

⁶⁸ Bognetti, *Storia, archeologia e diritto nel problema dei Longobardi* cit., p. 241.

⁶⁹ L. Pasquini Vecchi, *La scultura di S. Polieucto: episodio saliente nel quadro della cultura artistica di Costantinopoli*, in «Rivista di Bizantinistica», I, 1999, pp. 109-125.

⁷⁰ J. Bardill, *The Church of Sts. Sergius and Bacchus in Constantinople and the Monophysite Refugees*, in «Dumbarton Oaks Papers», 54, 2000, pp. 1-11.

⁷¹ Bognetti, *Storia, archeologia e diritto nel problema dei Longobardi* cit., p. 243.

⁷² L. Ottolenghi, *Il dittico di Davide e San Gregorio nel Tesoro del Duomo di Monza*, in «Arte Lombarda», a. IX, 1, 1964, pp. 55-60.

⁷³ F. Morandini, *Consular diptych of Manlius Boethius*, in *Recycling Beauty*, Fondazione Prada, Milano 2022, pp. 160-163.

⁷⁴ C. Dufour Bozzo, *La diocesi di Genova*, Fondazione CISAM, Spoleto 1966, pp. 83-87.

⁷⁵ Plinio individua sei specie di aquila e riferisce quanto riportato alla *haliaetos*, l'aquila del mare. Anche Aristotele (*Historia Animalium*, IX, 34), riferisce alla stessa specie il medesimo atteggiamento.

⁷⁶ Plinio, *Naturalis Historia*, X, III, 8.

⁷⁷ Lucano, *Bellum Civile*, IX, 1057-1061.

⁷⁸ Sant'Ambrogio, *Hexameron*, V, 18: 60-61.

⁷⁹ Isidoro di Siviglia, *Etimologie*, XII, 7: 10-11.

⁸⁰ Dianzani, *Santa Maria d'Aurona* cit., p. 55.

⁸¹ F. McCulloch, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill 1962, p. 114.

⁸² British Library (BL), Add MS 28260, ff. 84r-100v. Forse il testo latino originale di Gervase è contenuto in BL Sloane MS 278, ff. 44r-57r: cfr. <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_28260> (consultato in data 20/05/2022).

⁸³ <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_278> (consultato in data 20/05/2022).

⁸⁴ Cassanelli, *Il complesso monastico di S. Maria d'Aurona* cit., p. 122.

⁸⁵ A. Peroni, *La ricomposizione degli stucchi preromanici di S. Salvatore a Brescia*, in *Atti dell'VIII congresso sull'arte dell'Alto Medioevo*, Milano 1962, pp. 299-315, in part. p. 302.

⁸⁶ F. Stroppa, *Desiderio. La basilica di San Salvatore di Brescia: dal monastero al museo*, Fondazione CISAM, Spoleto 2016, pp. 438-439.

⁸⁷ G. Pollio, *L'età ottoniana in Germania e in Italia*, in *Il Medioevo. Barbari, cristiani, musulmani*, EncycloMedia, Milano 2010, pp. 655-660.

⁸⁸ F. Crivello, *Tracce di un'identità artistica milanese nell'Alto Medioevo*, in *Milano allo specchio cit.*, pp. 111-120, in part. p. 113.

Summary

The article examines the complex history of the Lombard female monastery of Aurona, starting from its links with the royal family of King Liutprand and the bishop Theodorus, both of whom are mentioned in the Versum de Mediolano Civitate. The peculiar situation of the Milanese church depends on various factors which are taken into account in these pages. The main issues already widely debated by scholars concern the presence of the grave of Theodorus in the sacred space; the architectural development of the site; the use of three apses in the planimetry, which this article tries to insert into a wider, 'symbolic' perspective; and the connections of Aurona's surviving sculpted pieces both with Lombard art and the eleventh-century Saint Ambrogio. A particular focus is also put on the analysis of a fragmented slab from the Aurona excavation, which portrays an eagle and its nest, today exhibited in the Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. The possibility that this piece may date to the moment immediately before the year 1000 – which is to say, when the Ottonians held power – is considered here. This is an hypothesis that would put the monastery's relevance in medieval Milan into the wider perspective of a historical continuum concerning the achievements of the commissioners and workers who built Santa Maria d'Aurona.

Una committenza laica nel Trecento bolognese: il polittico e l'*antependium* dello Pseudo Jacopino per Santa Maria Nuova

Andrea Randazzo

La scarsità di testimonianze artistiche bolognesi, quantomeno integre, per i primi decenni del Trecento non sempre permette di affrontare con agio un discorso complesso come quello sui due polittici dello Pseudo Jacopino provenienti dal soppresso monastero domenicano femminile di Santa Maria Nuova a Bologna (Bologna, Pinacoteca Nazionale) (figg. 1-2).¹ Nessun dato documentale viene in soccorso nella ricostruzione della loro storia più remota, poiché l'archivio del monastero domenicano si è conservato solo a partire dal secolo XV.

La più antica menzione dei polittici dello Pseudo Jacopino è inclusa nella guida *Pitture Scolture ed Architetture* di Bologna del 1776, dove le tavole sono citate nella sagrestia di Santa Maria Nuova.² Pertanto, la provenienza dei polittici in questione dalla chiesa domenicana bolognese non trova attestazioni nelle fonti precedenti al secolo XVIII.³ Le tavole che erano unite a formare una grande ancona vennero separate nel 1950 in occasione della *Mostra della pittura bolognese del Trecento* e da quel momento considerate due organismi distinti.⁴ Fu per primo Massimo Medica a notare la possibile interdipendenza tra i due polittici «quasi come fossero un vero e proprio ciclo legato alle storie della Vergine», ma meno genericamente furono Victor Schmidt e Andrea De Marchi a ricondurre definitivamente le due tavole a un unico complesso come polittico e *antependium*.⁵ Veniva così a configurarsi un apparato

1. Pseudo Jacopino, *Polittico della Presentazione al Tempio*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





2. Pseudo Jacopino, *Antependium della Dormitio Virginis*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



3. Ipotesi ricostruttiva dell'allestimento originale delle tavole sull'altare di Santa Maria Nuova.

paraliturgico esternamente ricco, unico nella produzione artistica bolognese di primo Trecento, di cui ripropongo una ricostruzione virtuale (fig. 3).

Tra gli aspetti legati alla storia dei due polittici che, più di altri, ancora attendevano di essere chiariti, quello sulla committenza delle tavole pone alcune importanti questioni. Va detto subito che il legame dei due dipinti col mondo domenicano non è dato dalla presenza di santi dell'Ordine, bensì da quella di appartenenti alla famiglia dei Predicatori in ben tre scene: nella *Consegna della regola da parte di sant'Agostino*, nella *Presentazione al Tempio* e nell'*Intercessione di san Gregorio per l'anima dell'imperatore Traiano* (figg. 4-6).⁶ Già Medica si era espresso a proposito della committenza delle tavole, proponendo di identificarne la committente nella «monaca inginocchiata» che compare nella scena centrale della *Presentazione al Tempio* (fig. 7), a cui è riservata, peraltro, tutta la porzione di destra.⁷ Alessio Costarelli osservava, invece, che nella pia donna inginocchiata nella scena centrale del polittico non si potesse riconoscere una religiosa, poiché essa era «chiaramente identificata dall'abito come una laica».⁸ Tuttavia va notato che anche le vesti delle donne nella *Consegna della regola da parte di sant'Agostino* (fig. 4) e nell'*Intercessione di san Gregorio* (fig. 6) non rispondono, per così dire, agli standard del Second'Ordine domenicano. Sono qui raffigurate, infatti, delle donne con abito e velo bianchi e mantello nero, da identificarsi piuttosto nelle così dette Mantellate: le laiche *Sorores de poenitentia* che in epoca moderna formeranno il Terz'Ordine domenicano.⁹ È questo un dato estremamente importante, mai sottolineato in passato, che mette in luce non solo il ruolo della committente, ma che dimostra anche come le tavole non fossero destinate alle monache 'di là dalla grata' ma a un gruppo di penitenti laiche che presso il monastero di Santa Maria Nuova condivideva, probabilmente, i momenti di liturgia comunitaria.¹⁰ Un particolare di grande interesse è rappresentato dall'iscrizione posta in prossimità della committente che identifica la donna nella profetessa Anna (iscr. 7d).¹¹ La mancanza di riscontri documentali impedisce di legare l'iscrizione a un dato anagrafico: non si può pertanto ipotizzare che la committente si chiamasse Anna ma si può, a mio avviso, sostenere che la donna, identificata dall'abito in una vedova penitente,¹² avesse imposto il soggetto centrale del polittico, in quanto finanziatrice dell'opera,

proprio per riservarsi la parte della profetessa evangelica. L'origine laica del patronato e delle destinatarie delle tavole permette, inoltre, di sostenere con certezza una collocazione dei polittici nell'*ecclesia laicorum*, sull'altare pubblico, e non nel coro interno come ipotizzava Costarelli.¹³ Pertanto, presso il monastero bolognese il gruppo laicale doveva aver trovato anche la guida spirituale che già si occupava della *cura monialium*.

Queste considerazioni necessitano, però, di ulteriori chiarimenti: si può supporre che nel contesto dell'altare pubblico di una chiesa monastica, un gruppo di laiche avesse totale voce in capitolo nella progettazione iconografica del corredo pittorico? Costarelli, che collocava le tavole nel coro interno del monastero del Borgo delle Lame, avanzava l'ipotesi che alla progettazione iconografica avessero dovuto attendere le suore domenicane. Ipotesi, questa, irrealistica poiché, come hanno dimostrato innumerevoli studi, le comunità femminili erano sottoposte alla guida di figure maschili che dettavano legge anche in materia di decorazioni a loro destinate.¹⁴ Nel nostro caso, infatti, sono diversi gli elementi che impongono di riconoscere a una figura maschile il ruolo di *concepteur* dell'iconografia delle due tavole. La presenza profusa e programmatica di iscrizioni all'interno delle scene dipinte lascia emergere la retorica tipica di un padre spirituale, immerso nella produzione filosofica del suo tempo, in cui le citazioni delle *auctoritates* cristiane permettevano di provare l'ortodossia delle dispute o, come nel nostro caso, dei messaggi affidati alle figure dei santi dipinti.¹⁵ I testi delle iscrizioni, quindi, vennero forniti alla bottega artistica dalla committenza e furono pensati per comunicare precisi messaggi al gruppo di *sorores* laiche.

Anche queste considerazioni in riferimento al ruolo di una figura maschile nella committenza delle tavole non restano senza riferimenti nei nostri dipinti. Nel registro principale del polittico, nella prima scena di sinistra, è raffigurato sant'Agostino che consegna la regola a due figure maschili, seguite dal gruppo di *sorores* laiche (fig. 4). Si tratta di due religiosi, entrambi tonsurati e non dotati di nimbo, ma abbigliati in modo differente. Il frate in primo piano, prostrato a terra nell'atto di baciare il piede del santo dottore, è identificato dalla veste bianca e dal mantello nero in un domenicano.¹⁶ La figura in secondo piano, invece, che inginocchiata bacia la regola nelle mani di sant'Agostino, presenta un abito non dotato di mantello e scapolare, dalle ampie maniche, molto simile alla cocolla canonica. Non a caso è lui a ricevere da sant'Agostino la regola, in origine destinata ai canonici regolari, e

4. Pseudo Jacopino, *Consegna della regola da parte di sant'Agostino*, particolare del polittico, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

5. Pseudo Jacopino, *Presentazione di Gesù al Tempio*, particolare del polittico, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

6. Pseudo Jacopino, *Intercessione di san Gregorio per l'anima dell'imperatore Traiano*, particolare dell'*antependium*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





7. Pseudo Jacopino, *Presentazione di Gesù al Tempio*, particolare del polittico, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



8. Pseudo Jacopino, *Presentazione di Gesù al Tempio*, iscrizione, particolare del polittico, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

che venne adottata da san Domenico all'indomani del Concilio Lateranense IV.¹⁷

Emergono così dalle tavole due esigenze iconografiche principali. Da una parte la necessità di ribadire la *Weltanschauung* dell'Ordine domenicano espressa anche dalla presenza di san Gregorio e di san Gerolamo, raffigurati all'interno di due studioli, o da Michele Arcangelo (fig. 1), intento a sottomettere il drago, richiamo al gravoso compito affidato ai frati domenicani di difendere l'ortodossia e contrastare le eresie; dall'altra, invece, l'uso delle immagini nella cura spirituale delle Penitenti. Tutto ciò impone di rileggere i polittici dello Pseudo Jacopino alla luce di questo particolare uso liturgico-pastorale delle opere d'arte.¹⁸ In questo senso, nelle scelte iconografiche più dichiaratamente destinate alla cura del gruppo laicale, si fa chiara l'azione del *concepteur* maschile. Inoltre, è esemplare come i due dipinti lascino emergere la grandezza inventiva dello Pseudo Jacopino, troppe volte ridotto a maestro arcaico e umoristico, che intercetta perfettamente le esigenze e la raffinatezza intellettuale del frate che ideò l'intero ciclo. E intercetta queste esigenze con trovate uniche, rispetto al contesto pittorico toscano o riminese: con continue invasioni narrative, financo nel registro iconico del polittico, che animano persino i santi delle cuspidi, i quali interagiscono con il fedele con «sguardi ammiccanti» e attirano l'attenzione sui libri leggibili, in un gioco non riducibile a una semplice presentazione di attributi.

Figure come *Santa Maria Maddalena* e *Santa Marta* (fig. 1), nelle cuspidi esterne del polittico, raffigurate a mani giunte, erano la perfetta espressione al femminile della vita contemplativa e della vita attiva: modelli per le Penitenti, che nella loro forma di vita ambigua di monache fuori dal convento necessitavano di continui richiami alla santità.¹⁹ Alle mani giunte delle sante corrispondono gli atteggiamenti assai variati dei santi che additano i libri di cui sono autori (*San Giovanni Evangelista*) o mostrano la via da seguire (*San Bartolomeo* e *San Giovanni Battista*). La presenza dei santi nel polittico, spesso accompagnata da apparati testuali leggibili, è l'occasione per esporre temi importanti, come nel *San Giovanni Evangelista* della prima cupide di destra, che mostra l'*Incipit* del suo Vangelo, rimandando suggestivamente al tema eucaristico e quindi al sacramento dell'altare su cui erano allestite le tavole (iscr. 2). Sono esemplari in questo senso anche *San Pietro* e *San Paolo*, ai fianchi della scena centrale del polittico, che non mancano di mostrare parti leggibili delle loro epistole (iscr. 6-7), facendosi portatori di messaggi fondamentali per la comunità religiosa delle Penitenti. Il polittico, in questo senso, assume il valore di un vero e proprio manifesto in cui sono rifusi insieme il tema eucaristico e quello mariano, in una continua tensione tra l'esigenza di comunicare precisi messaggi alle Penitenti e l'esposizione dell'ideologia domenicana.

Le iscrizioni presenti nei polittici non danno solo indizi preziosi riferiti alla *cura monialium*, ma aiutano a inquadrare anche difficili soggetti iconografici o ad identificare santi di non immediata riconoscibilità. È il caso del santo nella seconda cupide di destra che squaderna un libro perfettamente leggibile (fig. 9). L'iscrizione (iscr. 3), che a prima vista sembra tratta dalla *Lettera di san Paolo Apostolo ai Galati* (6,14), assume dopo *Ihesu Christi* lo svolgimento dell'*Introitus* alla *Missa in Coena Domini* (fig. 10). Pertanto, la natura liturgica del testo non permette di identificare nel santo l'autore, ma la variazione del liturgico *nos autem* con il *michi* paolino, che rimanda alla prima persona singolare, potrebbe suggerire che in questo caso il testo più che essere stato scritto dal santo fosse da lui pronunciato. Tra i santi delle cuspidi sembra sussistere una corrispondenza, nel binomio tra le sante sorelle Marta e Maria o tra i due santi Giovanni, per cui anche il santo misterioso dovrebbe dialogare con il *San Bartolomeo* di sinistra. Il binomio con Bartolomeo apostolo e martire e il richiamo dell'iscrizione alla croce potrebbero rimandare a sant'Andrea, a cui però non corrisponde l'aspetto rusticano che caratterizza l'anziano santo dalla capigliatura lunghissima. Visto il contesto penitenzia-

le, ritengo che si possa piuttosto identificare nel santo un anacoreta che nel testo additato fa riferimento non tanto al martirio subito quanto alla contemplazione della passione di Cristo. Se la presenza di san Bartolomeo si può far risalire a un probabile culto diffuso nel sobborgo delle Lame,²⁰ anche la presenza del santo eremita potrebbe ricondursi a un particolare culto del gruppo di Terziarie, affidando così ai due santi il ruolo di protettori della comunità laica di Santa Maria Nuova. Inoltre, il riferimento all'epistola paolina potrebbe aiutare a identificare nel santo san Paolo eremita, in un gioco di apparenti fraintendimenti non inusuale nel Medioevo, nonostante non presenti l'abituale veste di stuoie intrecciate.

Anche il programma iconografico dell'*antependium* con le *Storie della Vergine*, che riguardano pure lo scomparto e la cuspide centrale del polittico, apre a suggestive letture in relazione alle destinatarie delle tavole. Tuttavia, la narrazione dei fatti della vita di Maria principia in maniera per nulla canonica con la rara e alquanto curiosa rappresentazione di *San Gregorio che intercede per l'anima dell'imperatore Traiano* (fig. 6).²¹ La scena, ambientata presso il sepolcro imperiale, rappresentato come fosse una delle arche dei glossatori bolognesi, presenta il pontefice inginocchiato che rivolge il suo sguardo verso Cristo, in alto a sinistra, da cui sembra ammonito come riferisce il racconto della *Legenda Aurea*. Invece, le due figure alle spalle del pontefice, una in abito nero e una in abito rosso, sono un rimando al passo in cui san Tommaso riferiva che al momento dell'ottenimento della salvezza per l'anima imperiale «testis est oriens ominis et occidens».²² Al centro della scena è poi raffigurata l'*animula* di Traiano tratta da una spaccatura della terra da due angeli. Alla preghiera del pontefice si unisce anche una *soror de poenitentia*, inginocchiata sulla sinistra, a far da monito, ancora una volta, al gruppo penitenziale di Santa Maria Nuova. Il soggetto della scena stimola numerose interpretazioni: è espressa l'importanza della Chiesa, nella persona del pontefice, il quale ha il potere di trarre dalla condanna eterna l'imperatore; è enfatizzato un aspetto teologico tipico della Scolastica, che afferma l'importanza della Grazia divina sopra ogni altra cosa; e ancora si può considerare l'evento come un riferimento alla preminenza della Chiesa, e dei suoi Padri, sulla cultura pagana: tutti aspetti che avrebbero sicuramente potuto interessare un frate domenicano incaricato di dettare l'iconografia dei polittici, ma che mettono in ombra la presenza per nulla irrilevante della laica penitente. La scena, unica interpolazione narrativa del ciclo mariano dell'*antependium*, in certo qual modo ne costituisce il preambolo. L'intercessione di san Gregorio, che era citata da san Tommaso nell'articolo in cui si interroga «Se i suffragi giovino ai dannati dell'inferno», funge da richiamo per le penitenti, che erano quasi sempre vedove, e apre il ciclo di *Storie della vita di Maria* incentrato sul ruolo della Vergine come madre, come sposa, come vedova (iscr. 1) e in ultima analisi come *mediatrix* per eccellenza. Pertanto l'inserimento, apparentemente casuale, dell'*Intercessione di san Gregorio* assume il valore di una premessa, e la presenza della penitente conferma che le due tavole dello Pseudo Jacopino fungessero da strumenti di preghiera e di meditazione.

Le storie della vita della Vergine, più di ogni altro soggetto dei dipinti, possono essere lette alla luce del contesto religioso che abbiamo definito.²³ L'aspirazione totalmente narrativa del ciclo mariano permette di inquadrare il grado di sperimentazione a cui era giunto lo Pseudo Jacopino verso la fine del quarto decennio del Trecento, momento che, a mio avviso, lascia trasparire un dialogo stringente con l'illustratore.²⁴ Anche le *Storie di Maria*, come il polittico, fanno emergere lo squisito sodalizio tra pittore e *concepteur*, soprattutto in alcune scelte iconografiche molto originali che trovano riscontri precisi nella mistica di primo Trecento. È il caso della scena della *Natività* dove Maria, raffigurata a mani giunte, inginocchiata, e non accovacciata su una coltrice come nella migliore tradizione giottesca, è colta in adorazione del



9. Pseudo Jacopino, *San Paolo eremita* (?), particolare del polittico, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



10. Pseudo Jacopino, *San Paolo eremita* (?), iscrizione, particolare del polittico, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



11. Pseudo Jacopino, *Adorazione di Gesù Bambino*, particolare dell'*antependium*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

12. Anonimo miniatore pisano (primo quarto del secolo XIV), *Adorazione del Bambino*, ms. It 115, c. 19v, Paris, Bibliothèque nationale de France (fonte gallica.bnf.fr/BnF).

Bambino (fig. 11). Questo atteggiamento, descritto dalla mistica medievale come la prova del parto indolore della Vergine,²⁵ è qui accostato dall'originale particolare iconografico del bue e dell'asino genuflessi. Il fatto, riportato per la prima volta nel *Liber de Infantia Salvatoris*, variante del *Protovangelo di Giacomo*, trova una precoce attestazione iconografica in una versione in volgare delle *Meditationes vitae Christi* di Iohannes de Caulibus, risalente al 1320 circa. Nel manoscritto volgare, in corrispondenza della scena dove sono raffigurati i due animali devoti, si legge una nota del redattore, destinata al miniatore, in cui è esplicitamente richiesto di raffigurare il «bue coll'acino che ssi ingin[occhiano]» (fig. 12).²⁶ Il che permette, anche per le nostre tavole, di attribuire al dotto *concepteur* la volontà di inserire il particolare iconografico. Anche nella *Fuga in Egitto* la narrazione canonica si fonde con quella dei Vangeli apocrifi (fig. 13). In questo caso il riferimento è al *Vangelo dello Pseudo Matteo* (20,1), che molto divaga sulle avventure della Sacra Famiglia in Egitto. Ne è una prova la «palma piangente», che nel Vangelo apocrifo si piegava all'ordine di Gesù Bambino per permettere a Giuseppe di cogliere un frutto da donare a Maria. Tra i maggiori prodigi operati da Gesù neonato nel soggiorno in Egitto, è citata anche la distruzione degli idoli pagani, che all'ingresso della Famiglia nelle città egiziane cadevano rovinosamente a terra: un soggetto particolarmente diffuso nei codici miniati, che trova diversi esempi anche in scultura, soprattutto in Francia, come nel portale romanico sud della cattedrale di Saint Pierre a Moissac (fig. 14) o in quello gotico di Amiens. E ritengo che proprio in questo senso vadano interpretati i frammenti di forme anatomiche rappresentati nella scena del paliotto sotto i piedi di Giuseppe e sotto le zampe dell'asino che sprezzantemente li osserva. Il soggetto era interpretato diversamente da Alessandro Volpe, che individuava nella curiosa presenza di braccia e piedi i resti della strage degli Innocenti.²⁷ Tuttavia, non si spiegherebbe perché la Sacra Famiglia sia qui rappresentata nell'atto di calpestare i poveri corpicini dei bambini fatti uccidere da Erode. Certo, nel caso dello Pseudo Jacopino il senso del particolare iconografico non è di immediata comprensione, come nei modelli francesi, essendo qui rappresentati gli idoli già a terra.

Seguendo la cronologia dei fatti della vita di Maria la narrazione prosegue nello scomparto centrale del polittico con la *Presentazione al Tempio* (fig. 5) che, visto il contesto mariano, converrà considerare nella sua accezione originale di *Purificazione di Maria al Tempio*. La scena, ambientata sotto la poderosa architettura sacra, presenta al centro Maria che sembra ricevere il Bambino dall'anziano Simeone che pronuncia, come vedremo, il *Nunc dimittis*.²⁸ Alla scena prendono parte anche san Giuseppe, con le colombe da offrire in sacrificio, una donna al suo fianco, quasi fosse a confronto, recante un agnello in offerta,²⁹ e alle spalle della Vergine, curiosamente, altre due figure dotate di nimbo, forse san Gioacchino e sant'Anna. Ma la presenza più evidente è quella della suora laica inginocchiata a destra, la probabile Anna, a cui si è già fatto riferimento. Proprio in corrispondenza della committente, l'edificio sacro di forma ottagonale si sviluppa in una struttura aggettante sovrastata da un'altana con colonnette gotiche e decorata nel piano nobile da finissime bifore: un'appendice architettonica che nulla ha a che vedere con la tipologia templare ma che posta proprio in corrispondenza della committente potrebbe alludere all'estrazione gentilizia della donna.

Sempre nel contesto della scena centrale del polittico un particolare di grande rilevanza è dato dal ricco apparato di didascalie e iscrizioni. Una prima scritta (iscr. 7b), disordinatamente collocata sulla mensa dell'altare, riporta l'attacco del celebre cantico di Simeone (Luca 2,29-32), impiegato come fosse un commento alle immagini. Una seconda iscrizione (iscr. 7c), posta sulla pedana dell'altare, reca invece la seconda parte dell'orazione di Simeone che rivolgendosi alla Vergine profetizza che una spada, cioè un grande dolore, le avrebbe trapassato l'anima (Luca 2,34-35) (fig. 8). Il riferimento al



dolore della Vergine nelle ultime parole del versetto non può che rimandare al *Compianto* della cuspide centrale che sovrasta la *Presentazione al Tempio*, dove la Madonna piangente, dalla veste nera – nelle altre scene la veste è blu – sorregge il corpo morto del figlio (fig. 15). A conferma di una interpretazione mariologica della deposizione di Cristo nel sepolcro converge nuovamente un'iscrizione che corre lungo il bordo superiore dell'avello porfireo (iscr. 1), la quale riporta il celebre versetto del *O vos omnes* tratto dal *Libro*

13. Pseudo Jacopino, *Fuga in Egitto*, particolare dell'*antependium*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

14. Scultore romanico (circa 1120), *Fuga in Egitto*, portale sud, Moissac, Cattedrale di Saint Pierre, Abbaye de Moissac © Jérôme Morel.



15. Pseudo Jacopino, *Compianto sul Cristo morto*, particolare del polittico, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

delle *Lamentazioni* tradizionalmente attribuito a Geremia. Le antiche usanze liturgiche del Venerdì Santo prevedevano per il testo delle *Lamentazioni* uno schema recitativo in cui si alternavano le due voci dell'autore e della Figlia di Sion o Gerusalemme: colei che pronuncia proprio le parole del versetto XII.³⁰ E dunque Maria, identificata nella città di Gerusalemme distrutta dall'ira del nemico e apparentemente abbandonata dallo sposo, prende la parola mostrandosi alle Penitenti in tutto il suo dolore. Ancora una volta, le iscrizioni dei polittici, rivolte direttamente alle *sorores* laiche che contemplavano e forse si immedesimavano nel dolore della Vergine, offrono al nostro sguardo particolari indispensabili per la ricomposizione del contesto liturgico-pastorale delle tavole. Nella scena apicale del polittico sono condensati quindi tutti i maggiori temi iconografici dei dipinti: dai riferimenti alla passione di Cristo al tema eucaristico, alla meditazione sulla vita di Maria, rappresentata come una vedova che piange la morte dello sposo, a cui si ricongiungerà nella scena dell'incoronazione nell'*antependium*.³¹

La narrazione prosegue nello scomparto del paliotto con la *Disputa di Cristo tra i dottori* (fig. 2), tema che, in una città universitaria come Bologna, era tra i più diffusi sia nella miniatura che nella scultura.³² Il ciclo mariano si conclude poi con alcune tappe che riprendono la narrazione dal Vangelo di Luca e dagli Atti degli Apostoli, e che sembrano porre l'attenzione sulla comunità apostolica unita intorno alla Vergine: suggestivo richiamo per il gruppo di laiche di Santa Maria Nuova che proprio intorno a Maria stringeva il proprio apostolato. Si tratta dell'*Ascensione di Cristo* e della *Pentecoste* in cui sono rintracciabili alcune colte citazioni giottesche, come i profili perduti degli apostoli in primo piano che danno le spalle al riguardante, rammentando la scena corrispondente nella Cappella degli Scrovegni. Il ciclo termina nel grande scomparto centrale del paliotto, in cui sono unite insieme la *Dormitio Virginis* e l'*Incoronazione* (fig. 2), secondo un raro binomio che trova una fonte possibile nel grandioso affresco di Pietro da Rimini in Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna. In anni non così lontani anche a Napoli, città da cui proveniva Giotto prima di giungere a Bologna, Roberto d'Oderisio raffigurava al centro del disperso *Polittico Coppola* proprio gli stessi soggetti, probabile derivazione dalla perduta pala di Giotto per la cappella reale in Castelnuovo.³³ Apparirà evidente a questo punto che l'unicità rappresentata dalle tavole dello Pseudo Jacopino per Santa Maria Nuova non è data solo dalla loro conservazione, che offre la rara possibilità di leggere insieme un complesso formato da polittico e da *antependium* destinato a un medesimo altare, ma anche dalla possibilità di rintracciare nelle due tavole indizi preziosi per restituire loro un contesto. Contesto intorno al quale si sono potute avanzare le ipotesi in riferimento alle dinamiche di committenza volte a esaltare il protagonismo delle destinatarie e dei committenti dei polittici in ben tre scene. L'inserimento di queste presenze enuclea, a mio avviso, tre livelli ben distinti: quello soggettivo, della committente nello scomparto centrale del polittico; quello corale, dalla forte impronta ideologica, nella *Consegna della regola*; e quello individuale, ma più categoriale, con la presenza della *soror de poenitentia* nell'*Intercessione di san Gregorio per l'anima dell'imperatore Traiano*. Tre piani differenti che esaltano il doppio livello collettivo e individuale della vita delle Penitenti, in una continua tensione tra preghiera privata e liturgia comunitaria.

Alla luce di quanto detto, anche il ruolo dello Pseudo Jacopino, raffinato interprete delle esigenze del colto *concepteur*, riacquista un giusto peso. La volontà di animare il registro iconico del polittico con irruzioni narrative e il modo di orchestrare i richiami, tra pala e paliotto, dei due temi principali, quello mariano e quello eucaristico, non hanno tanti equivalenti nel Trecento italiano, così come i santi delle cuspidi, che in una sequenza serrata di sguardi e gesti, di attributi e iscrizioni, con gestualità eloquente calamitano lo sguardo del riguardante. Riemerge, in questo modo, il carattere più tipico della prima pittura bolognese. A patto, però, di considerare lo Pseudo Jaco-

pino l'autore non solo dei «polittici di Bologna» ma di un più ampio gruppo di opere assegnate oggi a diverse personalità.³⁴ In una sintesi fra estremi: tra raffinate invenzioni e umoristiche divagazioni, tra feroci passaggi espressivi e delicati brani pittorici, lo Pseudo Jacopino da «Cugino dei riminesi» diventa 'Padre dei bolognesi'.

*Iscrizioni*³⁵

L'occasione dello studio delle due tavole dello Pseudo Jacopino ha fatto emergere la necessità di proporre per le iscrizioni che compaiono nei polittici una nuova edizione: riveduta, corretta e integrata da quelle mancanti. Se ne riporta qui solo l'edizione critica in cui si sono sciolte la nota tironiana 7 in *et*, le 'u' con funzione di 'v', le 's' con modulo astato *f*. Tra parentesi quadre le porzioni interessate da lesione meccanica e ricostruite sulla base della *Vulgata*.

- *Compianto sul Cristo morto*, polittico cuspide centrale:

(1) O vos omnes qui transitis per viam atendite et videte si est dolor sicut dolor meus (Lamentazioni 1,12)

- *San Giovanni Evangelista*, polittico prima cuspide destra:

(2) A pr[inci]pio erat verbum et ver[bum erat] apud [Deum] et [Deus erat] [...] ipso factum est nihil quod factum est in ipso vita erat et vita erat lux hominum et lux in tenebris lucet et tenebre eam non comprehenderunt. Fuit homo misus a Deo cui (Giovanni 1,1-6)

- *San Paolo eremita (?)*, polittico seconda cuspide destra:

(3) Michi autem absit gloriari nisi in cruce domini nostri Ihesu Christi in quo est salus spes et rexcurecio nostra per quem salvati et liberrati sumus

- *Consegna della regola da parte di sant'Agostino*, polittico:

(4) Ante omnia Fratres karissimi dilig[atur] [Deus] [deinde et] proximus quia ista precepta sunt

- *San Gregorio nello studio*, polittico:

(5) Petrus

- *San Pietro*, polittico:

(6) [F]ratres obsecro vos tam quan avenas et peregrinos abstinere vos a carnalibus desideriis que militant adversus [anima] (1 Pietro 2,11)

- *Purificazione della Vergine al Tempio*, polittico:

(7a) S. Simeon

(7b) [N]unc dim[itti]s servum tuum Domine secundum verbum tuum in pace quia viderunt oculi mei salutare tuum quod parasti omnium populorum lumen ad revelatione et cetera (Luca 2,29-32)

(7c) Hic positus est in ruinam et resurrectionem multorum in Israel et tuam ipsius animam gladius pertransibit (Luca 2,34-35)

(7d) Anna p[rophetiss]a

- *San Paolo*, polittico:

(8) [S]i linguis hominum loquar et angelorum karitatem autem non habeam factus [sum] vel[ut aes] sonas aut c[ymbalum] [tinni]ens si tradidero (1 Corinzi 13,1)

- *Intercessione di san Gregorio per l'anima dell'imperatore Traiano, antependium:*
(9a) Sepulcrum Traiani imperatoris

(9b) S. Gregorius

(9c) anima Traiani

- *Natività, antependium:*

(10) Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bone voluntatis (Luca 2,14)

- *Disputa di Cristo tra i dottori, antependium:*

(11a) Genesis Exodus Leviticus Deuteronomio Numerorum [E]xtra Iosue Iudicum Regum Iudith Jeremias Hester

(11b) Stupebant autem omnes qui audiebant eum super prudentia et respon[s]is eius et audientes admirati sunt (Luca 2,47-48)

(11c) Fi[li] quid fecisti [n]obis [ec]ce pater tuus [et] eg[o] [dolent]es q[ua]er[ebamus] [...] (Luca 2,48)

Note

¹ Le ipotesi che illustrerò in queste pagine sono tratte dalla mia tesi di laurea triennale dal titolo *Ristudiando lo Pseudo Jacopino. Un contesto per il polittico e l'antependium di Santa Maria Nuova a Bologna*, Università degli Studi di Firenze, relatore professor A. De Marchi, a.a. 2020-2021 (ad Andrea De Marchi va la mia gratitudine). Sullo Pseudo Jacopino si vedano: A. Volpe, *Proposte sulla pittura bolognese dei primi decenni del Trecento*, in «Arte Cristiana», LXXXIII, 771, 1995, pp. 403-414; M. Ferretti, *Una traccia di Giotto a Bologna*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. IV, 1-2, 2000, pp. 33-51; D. Benati, *Tra Giotto e il mondo gotico: la pittura a Bologna negli anni di Bertrando del Poggetto*, in M. Medica, a cura di, *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna, 3 dicembre 2005 – 28 marzo 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2005, pp. 55-78; A. Volpe, *Aggiunte al 'Maestro dei polittici di Bologna'*, in «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», VI, 2007, pp. 19-29; M. Medica, *Les arts à Bologne dans la première moitié du Trecento: peinture, sculpture et miniature*, in F. Avril, B. Maurice-Chabard, M. Medica, a cura di, *Bologne et le pontifical d'Autun. Chef-d'œuvre inconnu du premier Trecento 1330-1340*, catalogo della mostra (Autun, 12 settembre – 9 dicembre 2012), Éditions Dominique Guéniot, Langres 2012, pp. 26-67; A. Volpe, *Le groupe "Pseudo-Jacopino"*, in Avril, Maurice-Chabard, Medica, *Bologne et le pontifical d'Autun* cit., pp. 83-90; L. Humphrey, *Bolognese Narrative Painting around the Time of Papal Legate Bertrand du Pouget (1327-1334)*, in T. Kennedy, a cura di, *Medieval Bologna. Art for a University City*, catalogo della mostra

(Nashville, 5 novembre 2021 – 30 gennaio 2022), Paul Holberton Publishing, London 2021, pp. 87-105. Per le tavole di Santa Maria Nuova si veda M. Medica, in J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti, a cura di, *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale*, vol. I (*Dal Duecento a Francesco Francia*), Marsilio, Venezia 2004, p. 74, cat. 14.

² *Pitture Scolture ed Architetture delle Chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna, e suoi sobborghi*, Longhi, Bologna 1776, pp. 112-113. I polittici erano citati al singolare come «tavola antichissima» perché uniti a formare un unico grande complesso. L'assemblaggio moderno, documentato da una foto di inizio Novecento (FONDO ALINARI, Firenze, ACA-F-010732-0000), corrispose verosimilmente al cambiamento di funzione delle due tavole.

³ Il tema centrale del polittico, la *Purificazione di Maria al Tempio*, che richiama l'agionimo del monastero, e la collocazione topografica di Santa Maria Nuova aiutano a sostenere senza dubbio la provenienza originaria delle nostre tavole dal monastero domenicano. Santa Maria Nuova si trovava nella zona nordoccidentale di Bologna, distante dal convento di San Domenico intorno al quale sorgevano le altre fondazioni monastiche femminili dell'Ordine. Il quartiere del Borgo delle Lame, alla metà del Duecento, era un vivace centro commerciale della città in cui una comunità religiosa, come quella di Santa Maria Nuova, avrebbe potuto intercettare nelle famiglie di tessitori e mercanti, lì stanziate, un ottimo potenziale religioso ed economico. Questo dato, che stringe il mondo laicale al nostro monastero domenicano, è centrale nella discussione intorno alla

committenza delle due tavole dello Pseudo Jacopino. Per una storia preliminare del monastero si veda A. Costarelli, *Il Monastero di Santa Maria Nuova a Bologna*, in «Strenna Storica bolognese», LXIX, 2019, pp. 149-180.

⁴ F. Arcangeli, in R. Longhi, a cura di, *Guida alla Mostra della pittura bolognese del Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, maggio – luglio 1950), Bologna 1950, p. 30, catt. 51-52; A. Emiliani, a cura di, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Alfa, Bologna 1969, pp. 142, 145, catt. 41, 44.

⁵ Medica, in Bentini, Cammarota, Scaglietti, *Pinacoteca Nazionale di Bologna* cit., p. 74, cat. 14; V.M. Schmidt, *Ensembles of painted altarpieces and frontals*, in J.E.A. Kroesen, V.M. Schmidt, a cura di, *The Altar and its Environment 1150-1400*, atti del convegno (Groningen, 8-10 giugno 2006), Brepols, Turnhout 2009, pp. 203-221; A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Art&Libri, Firenze 2009, p. 113.

⁶ Esempi come questo di *Selbstdarstellung* domenicana, a queste date, sono rintracciabili più di frequente nella miniatura: S. Romano, voce *Domenicani*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 5, Treccani, Roma 1994, pp. 667-691. Per il contesto bolognese, cfr. M. Medica, *Libri miniati per le Domenicane di Bologna: committenti, copisti e miniatori tra XIII e XVI secolo*, in M. Medica, a cura di, *Un libro per le domenicane. Il restauro del collettario duecentesco (ms. 612) del Museo civico medievale di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, 2011), Nova Charta, Padova 2011, pp. 45-48.

⁷ Medica, in Bentini, Cammarota, Scaglietti, *Pinacoteca Nazionale di Bologna* cit., p. 78, cat. 15.

⁸ Costarelli, *Il Monastero di Santa Maria Nuova a Bologna* cit., p. 157.

⁹ Ringrazio don Giancarlo Rocca e Gabriella Zarri per le conferme ricevute nella distinzione degli abiti delle terziarie domenicane. Cfr. P. Lippini, *Domenicane monache e suore*, in G. Rocca, a cura di, *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in Occidente*, catalogo della mostra (Roma, 18 gennaio – 31 marzo 2000), Edizioni Paoline, Roma 2000, pp. 314-316, cat. 73; M. Lehmijoki-Gardner, *Dominican Penitent Women*, Paulist Press, New York 2005, p. 41.

¹⁰ La mancanza di documentazione non permette di chiarire quale tipo di ordinamento avesse il gruppo di laiche di Santa Maria Nuova e, soprattutto, se vivessero già in comunità. Sulle Penitenti domenicane, cfr. Lehmijoki-Gardner, *Dominican Penitent Women* cit.

¹¹ Le molte iscrizioni che compaiono nelle tavole, come si dirà, sono perfettamente integrate nel progetto iconografico con una originalità che non ha molti pari nella prima pittura trecentesca. Si veda la trascrizione completa delle iscrizioni a fine contributo.

¹² Un altro caso di committente terziaria e vedova è quello di Maria de' Buvolini raffigurata ai piedi della Croce di Guariento a Bassano del Grappa (Museo Civico), anche

in questo caso la donna veste l'abito nero, il velo bianco e il soggolo.

¹³ Costarelli, *Il Monastero di Santa Maria Nuova a Bologna* cit., p. 156.

¹⁴ J. Gardner, *Nuns and Altarpieces: Agendas for Research*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXX, 1995, pp. 29-56; E. Zappasodi, *Sorores reclusae. Spazi di clausura e immagini dipinte in Umbria tra XIII e XIV secolo*, Mandragora, Firenze 2018.

¹⁵ Questo aspetto è molto importante: la scrittura alla metà del Trecento era già ben padroneggiata anche da figure femminili, pertanto le iscrizioni non impongono a priori la presenza di un uomo nella progettazione delle tavole. Tuttavia, il valore concettuale dell'iscrizione, di cui abbiamo parlato, che rimanda direttamente alla retorica degli 'scritti maschili', permette, senza ulteriori indugi, di riconoscere a un frate il progetto iconografico.

¹⁶ La posizione del frate sembra rimandare all'antico tema bizantino della *proskýnesis*. Come ha chiarito Joanna Canon, il senso di questo gesto assume sfumature differenti in Occidente, più tendenti all'*adoratio* che non a una sottomissione di tipo politico, come poteva essere quella legata alla corte di Bisanzio. Canon non mancava di far notare inoltre come nel mondo monastico il gesto di baciare il piede fosse spesso rivolto al santo fondatore dell'ordine, a richiamare l'usanza delle antiche professioni monastiche. J. Canon, *Kissing the Virgin's foot: adoratio before the Madonna and child enacted, depicted, imagined*, in «Studies in Iconography», XXXI, 2010, pp. 1-5.

¹⁷ Il motivo della presenza di un canonico regolare, oltre a richiamare la vicenda biografica di san Domenico, potrebbe rispondere a un'esigenza ideologica in cui il binomio tra il sacerdote e il frate domenicano fa emergere il tentativo dei Predicatori di imporsi a livello urbano come gli eredi di diritto della più antica tradizione religiosa e cittadina dei Canonici regolari. Al centro di questa rivendicazione è la regola di sant'Agostino. Certo, oltre a segnalare la natura ipotetica di tale affermazione, bisogna osservare che nel polittico di San Salvatore di Vitale da Bologna (1353) dove certamente è rappresentato un canonico portuense, protetto dalla figura di san Thomas Becket, l'abito del sacerdote è molto più simile a quello domenicano, diversamente perciò da quello del canonico dipinto nel nostro polittico. La questione quindi non è del tutto risolta. R. Pini, *Gli studenti inglesi a Bologna e il culto di Thomas Becket: ipotesi di committenza*, in P. Castelli, R. Greci, a cura di, *Santi patroni e Università in Europa*, Clueb, Bologna 2013, pp. 121-125.

¹⁸ Per una prima introduzione al problema cfr. J. Hamburger, *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Dominicans*, in «The Art Bulletin», LXXI, 1989, pp. 42-46.

¹⁹ L'assenza di attributi complica l'identificazione delle due figure e la presenza di santa Marta nei dipinti medievali risulta alquanto

rara. Tuttavia, la raffigurazione di entrambe le sante nel polittico di Ambrogio Lorenzetti, destinato non a caso al monastero femminile agostiniano di Santa Marta a Siena, potrebbe indurre a identificare, anche nel nostro caso, le due figure nelle sante sorelle (E. Zappasodi, *Ambrogio Lorenzetti «l'uomo di grande ingegno»: un polittico fuori canone e due tavole dimenticate*, in «Nuovi Studi», XVIII, 2013, pp. 5-22).

²⁰ Al santo era dedicato un oratorio poco distante dal monastero di Santa Maria Nuova, in luogo dell'attuale Santa Maria della Pioggia.

²¹ Che si tratti di questa particolare iconografia lo attestano le iscrizioni presenti nello scomparto (iscr. 9a-9c). Il curioso avvenimento era narrato da Tommaso d'Aquino nella *Summa Theologiae* (III suppl., LXXI, 5) e da Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea* (*Vita Gregorii*, XLVI). Il raro soggetto iconografico trova soltanto un altro esempio nell'affresco dello Pseudo Dalmasio nella Cappella Bardi in Santa Maria Novella a Firenze. È suggestivo che in entrambi i casi il contesto sia quello domenicano e gli artefici siano entrambi bolognesi. Sul ciclo dello Pseudo Dalmasio si veda in particolare D. Cerutti, *Ecrire, prier et sauver des âmes. La décoration de la Chapelle Bardi à Santa Maria Novella*, in F. Elsig, T. Le Deschault De Monredon, a cura di, *L'image en questions: pour Jean Wirth*, Librairie Droz, Genève-Paris 2013, pp. 165-176. Cfr. anche S. Chiodo, *Dante, Giotto, la Commedia. Frammenti di un discorso possibile nelle pitture della cappella del Podestà*, in L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, a cura di, «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra (Firenze, 11 maggio – 8 agosto 2021), Mandragora, Firenze 2021, pp. 27-30, che ha sottolineato come l'affresco dello Pseudo Dalmasio possa chiarire quale grado di conoscenza della *Commedia* dantesca avessero Giotto e la sua cerchia.

²² L'intera ecumene cristiana che qui assume per l'Occidente l'aspetto di un cardinale (la figura in rosso) e per l'Oriente l'aspetto di un monaco (la figura in nero). Cfr. Cerutti, *Ecrire, prier et sauver des âmes* cit., p. 172, che riconosceva nella figura in nero un monaco benedettino.

²³ L'affiliazione del gruppo laicale al culto mariano è ribadita nelle tavole dalla raffigurazione del prototipo del rosario di cui sono dotate le *sorores*. Per una storia del rosario si veda tra tutti A. Duval, voce *Rosaire*, in *Dictionnaire De Spiritualité*, vol. 13, Éditions Beauchesne, Paris 1988, p. 942.

²⁴ Non vuole essere questo lo spazio dove dibattere sulla datazione e sull'attribuzione delle due tavole, per ulteriori prove a favore di una datazione sul finire degli anni Trenta cfr. Volpe, *Aggiunte al 'Maestro dei polittici di Bologna'* cit., pp. 19-29.

²⁵ L'argomento si fa comunemente risalire alla mistica tardo trecentesca, con particolare riferimento alle *Rivelazioni celesti* di santa Brigida di Svezia, ma era già presente nella

mistica italiana tra Due e Trecento come testimoniato nel *De vita cristiana* del frate eremitano Simone Fidati da Cascia.

²⁶ D. Diego, D. Falvay, A. Montefusco, a cura di, *Le Meditationes Vitae Christi in volgare secondo il codice Paris, BnF, it. 115*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2021, p. 321.

²⁷ Volpe, *Proposte sulla pittura bolognese dei primi decenni del Trecento* cit., p. 410.

²⁸ Non è raro riscontrare nella mistica femminile medievale la descrizione della visione di Gesù Bambino sull'altare durante la messa (per esempio nel *Memoriale* della terziaria francescana Angela da Foligno); pertanto la consegna di Gesù alla Vergine per mezzo di Simeone potrebbe enfatizzare proprio il sacramento dell'altare e l'Eucarestia impartita dal sacerdote, ancora una volta rifondendo insieme il tema mariano e quello eucaristico.

²⁹ La differenza tra le due offerte, le colombe e l'agnello, era citata dalla mistica trecentesca come esempio per dimostrare l'umile estrazione della Sacra Famiglia, cfr. M. Minardi, in L. Laureati, L.M. Onori, a cura di, *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, 21 aprile – 23 luglio 2006), Electa, Milano 2006, p. 252.

³⁰ H. Belting, *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, ed. it. a cura di A. Emiliani, Nuova Alfa editoriale, Bologna 1986, p. 223. La recita del passo gremiano era prevista dalla liturgia gregoriana nei responsori del Venerdì Santo, ulteriore rimando alla liturgia del Triduo pasquale.

³¹ Si potrebbe ipotizzare che anche nella scelta del soggetto della cuspidale centrale del polittico la committente avesse giocato un ruolo rilevante, forse con la volontà di celebrare la morte di un figlio. Tuttavia, come si è già ripetuto, la mancanza di documentazione impedisce di attribuire un nome agli attori di questa vicenda.

³² Cfr. A. De Marchi, *Ricezione di Giotto da Assisi a Bologna e oltre: metamorfosi della Disputa di Cristo fra i dottori*, in A. Bacchi, L.M. Barbero, a cura di, *Studi in onore di Stefano Tumidei*, Fondazione Federico Zeri, Bologna 2016, pp. 12-23.

³³ F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414*, Bozzi Ugo Editore, Roma 1969, p. 258; P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Cantini, Firenze 1986, pp. 374 sgg.

³⁴ Mi riservo di ampliare le considerazioni sullo Pseudo Jacopino in un altro intervento di prossima uscita.

³⁵ Ringrazio Luca Boschetto per il supporto offertomi nella fase iniziale di trascrizione delle iscrizioni. Per un primo significativo lavoro di lettura delle iscrizioni si vedano: A. Stivali, *Le scritte delle tavole del gruppo "Pseudo Jacopino"*, Università di Bologna, relatore professor F. Lollini, a.a. 2013-2014; F. Lollini, «Chi te po raffigurare». *Immagini e scritte*, in «Engramma», 150/II, 2017, pp. 85-100. Molto lodevolmente i due interventi riportavano i testi delle iscrizioni nella loro interezza, sen-

za però affrontare una lettura sistematica e interpretativa che considerasse il contesto della committenza domenicana. Si segnala, inoltre, che nessuno degli interventi riporta l'iscrizione molto evanida della scena della *Natività* (n. 10).

Summary

The polyptychs by Pseudo Jacopino from the Dominican church of Santa Maria Nuova in Bologna (Bologna, Pinacoteca Nazionale), whose attribution has been a subject of debate among critics for years, still pose many questions addressed by this article. In this regard, the identification of the lay Sorores de Poenitentia as recipients of the panels requires the definition of a new context for Pseudo Jacopino's polyptychs. The panels, which originally stood on the public altar of the ecclesia laicorum as frontal and altarpiece, served as a tool for pastoral care of lay Dominicans. Moreover, this particular liturgical use, related to the numerous inscriptions in the paintings, makes it possible to clarify the role of concepteur of the iconographic programme entrusted to a Dominican friar, who was probably the spiritual father of the monastic community of Santa Maria Nuova. This analysis places the paintings in a wider religious context, from which typical aspects of fourteenth-century mysticism arise, and also helps us to expand our knowledge of Pseudo Jacopino. Being too often considered merely as a vernacular painter, Pseudo Jacopino emerges instead as a skilled interpreter of highly cultivated patrons' requirements.

Giulio Paolini e Ludwig Wittgenstein: proposte per un confronto

Alberto Vidissoni

La pratica analitica e metalinguistica che contraddistingue la ricerca di Giulio Paolini sembra offrire la possibilità di riflettere su un dialogo tra l'opera dell'artista e il pensiero di Ludwig Wittgenstein. Allo stato attuale degli studi nella bibliografia di Paolini questo tema non è stato sufficientemente affrontato e ne manca un'indagine autonoma. La lettura dei principali scritti e interviste dell'artista non ha infatti rilevato eventuali menzioni esplicite di Wittgenstein,¹ né sono stati mai discussi interventi in merito come mi conferma Maddalena Disch, responsabile degli archivi dell'artista. È vero altresì che, più in generale, si è discusso estesamente di come la filosofia di Wittgenstein abbia influenzato la scena artistica statunitense della metà degli anni Sessanta, contribuendo al superamento del paradigma greenberghiano nella critica d'arte. Jasper Johns si avvicinò agli scritti del filosofo; Eduardo Paolozzi gli dedicò alcune delle sue sculture e un'intera serie di serigrafie; Michael Fried utilizzò il suo pensiero per provare a spiegare la pittura di Kenneth Noland, Jules Olitski e Frank Stella;² Barbara Rose e Lucy Lippard denunciarono come l'autore fosse sempre incluso nel canone delle letture degli esponenti del minimalismo.³ Presi a prestito quali nuove parole d'ordine, il lessico e alcuni concetti elaborati da Wittgenstein furono discussi e indagati anche nella riflessione teorica e nella pratica artistica di Joseph Kosuth e Mel Bochner, grazie a personali esperienze di studio in filosofia.⁴ Sebbene avesse provato ad allontanare l'idea che il proprio lavoro discendesse direttamente dalla lettura dei testi del filosofo, Bruce Nauman non mancò di riconoscere la sua eredità in un certo modo di pensare le cose.⁵

In Italia l'opera di Wittgenstein fu conosciuta soprattutto grazie alla programmazione editoriale dell'Einaudi, che nel corso degli anni diede alle stampe molti dei suoi lavori. Il *Tractatus logico-philosophicus* fu il primo libro a essere pubblicato in traduzione italiana, e l'edizione con testo a fronte uscita per i tipi Bocca nel 1954 rappresentò un vero e proprio incunabolo. Nel 1964 il *Tractatus* entrò nella «Biblioteca di cultura filosofica» del catalogo Einaudi: tradotto da Amedeo Giovanni Conte fu proposto insieme ai *Quaderni 1914-1916*, dove è raccolto in ordine cronologico il materiale elaborato da Wittgenstein per la redazione dell'opera. A stretto giro, dopo tre anni, nella stessa collana fu la volta delle *Ricerche filosofiche*, uscite in un volume a cura di Mario Trinchero.

La storia della ricezione e fortuna degli scritti di Wittgenstein nell'arte italiana del secondo Novecento è ancora da scrivere. A diverse altezze cronologiche si guardò infatti a questi testi con punti di vista diversi. In un primo momento, tra 1959 e 1960, a Milano vi si confrontarono Emilio Tadini, Valerio Adami e Bepi Romagnoni, che rilessero il *Tractatus* affiancandovi una riflessione di matrice esistenziale e fenomenologica.⁶ Nel 1967 sulle pagine della «Rivista di estetica» Gillo Dorfles valutò invece l'eredità delle *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa* uscite in italiano quello stesso anno.⁷ Poco più tardi, nel 1971, tra le numerose citazioni raccolte nello scritto eponimo de *Il territorio magico*, Achille Bonito Oliva inserì un passaggio delle *Ricerche filosofiche*.⁸ Oppure, grazie a un dettato fresco e immediato che restituisce il naturale scivolare dei pensieri, dobbiamo immaginare il gesto ostensivo di Mario Merz puntare dritto un libro lì vicino



1. Giulio Paolini, *Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein)*, 1986, collage su stampa fotografica, cm 250×250, Düsseldorf, collezione privata. ©Giulio Paolini. Foto: Nanda Lanfranco. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

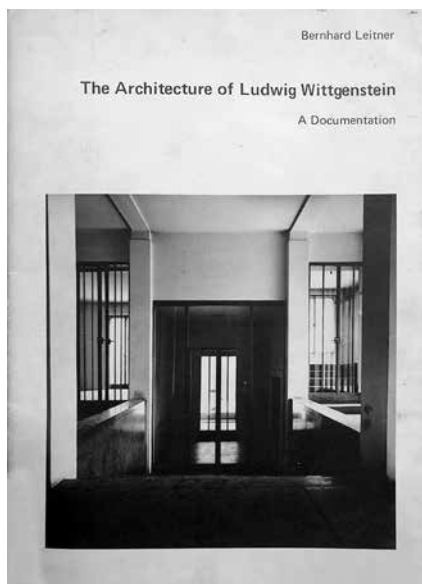
a lui – è il *Tractatus* – mentre dialoga con Mirella Bandini.⁹ Ma non si trattò solo dell'esigenza di indagare il pensiero formalizzato nella riflessione filosofica, dal momento che a metà degli anni Settanta si registrò un significativo interesse per l'opera architettonica di Wittgenstein.¹⁰ E infine più tardi, nel 1986, Salvo pubblicò il breve trattato *Della Pittura*, rubricandolo con il sottotitolo *Imitazione di Wittgenstein*: composto nel 1980 e tradotto in due lingue (inglese e tedesco oltre alla versione italiana) in una edizione a cura di Paul Maenz e Gerd De Vries, prese a modello uno stile di scrittura fatto di brevi paragrafi ordinati numericamente. Alcuni pochi casi possono essere solo un punto da cui partire. Futuri studi dovranno verificare l'intensità della diffusione del pensiero di Wittgenstein all'interno della scena artistica

italiana e bisognerà accertare fonti, chiarire modalità di accesso, illustrare le ragioni di questa attenzione. O, al pari, attestarne una certa marginalità e riconoscerne un ruolo di secondo piano con una circolazione più limitata. Giulio Paolini, è stato osservato, è un artista che in più occasioni si è ispirato alla letteratura eppure, interrogato sulle proprie letture, sembra dissimulare il fatto. In occasione del convegno a lui dedicato nel giugno 2022 – organizzato dalla Fondazione Giulio e Anna Paolini e dal Museo Novecento di Firenze – egli dichiarò ad esempio pubblicamente di non essere un lettore compiuto, di non seguire un approccio sistematico e approfondito, di conoscere i libri attraverso una pratica di ‘cattura’, isolandone solo delle porzioni significative senza sentirsi minuziosamente legato all’intera struttura argomentativa. Affermò poi di avere una confidenza minore con le fonti originali e maggiore con studi e vicende bibliografiche successive. Ricondusse infine certe sue scelte letterarie ai suggerimenti di qualche amico, di cui ha però spesso tenuto nascosta l’identità.

Fin dagli esordi Paolini si misurò con fonti esterne alla storia dell’arte traendo suggestioni e conferme alle proprie idee. Jorge Luis Borges, un riferimento costante nel tempo per Paolini, fu ad esempio il primo letterato accolto tra le stelle fisse dell’artista, che gli dedicò un’opera nel 1965.¹¹ Ad Alain Robbe-Grillet venne intitolato un lavoro del 1967. Le citazioni dai testi più desueti come quelli di Pietro Giordani e Luigi Morandi servirono a Paolini per illustrare ragioni di poetica, quando nello scritto *Una lettera sul tempo* commentò gli esiti più recenti della propria ricerca esposti alla personale alla galleria Notizie di Torino nel 1968.¹² Certi passi poterono spiegare un’opera: ad esempio uno stralcio di *Le parole e le cose* di Michel Foucault fornì la nota di commento a *L’ultimo quadro di Diego Velázquez* licenziato nel 1968.¹³ Pubblicando dei brani tratti dai *Principi di scienza nuova* di Giambattista Vico, da *Senso e non senso* di Maurice Merleau-Ponty e dal racconto di Borges *Una rosa gialla* l’artista si presentò nel catalogo della III^a Biennale internazionale della giovane pittura di Bologna del 1970, dal titolo *Gennaio 70. Comportamenti progettati mediazioni*.¹⁴ L’anno dopo trovò invece utile fissare sulla tela la pagina dell’occhiello de *Le livre à venir* di Maurice Blanchot. A data 1975 tre quadri, realizzati in tempi diversi – *La vue*, *La Doublure*, *Locus solus* – si ispiravano a Raymond Roussel.¹⁵

Il pensiero di Ludwig Wittgenstein fu terreno di confronto per Paolini solo in un momento successivo rispetto alle fonti artistiche e letterarie cui si era accostato nella stagione aurorale degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta e non è facile ricostruire come venne a contatto con il filosofo austriaco. Forse ci arrivò grazie ai consigli di lettura ricevuti da qualcuno che lavorava nella sede dell’Einaudi di via Biancamano a Torino dove Paolini era solito andare con una certa frequenza poiché vi era ben introdotto, come ricordò in una dichiarazione del giugno 2022. Da parte di Giulio Einaudi, poi, vantò sempre «toni di assoluta gentilezza, quasi protezione» e fu proprio l’editore a proporgli di comporre la sua prima raccolta di scritti, *Idem*, dopo averne visitato nel 1973 la personale allo Studio Marconi di Milano.¹⁶ Oppure magari gli stessi suoi compagni di viaggio indirizzarono l’artista in fatto di letteratura, o ancora egli avrebbe potuto affidarsi ai preziosi suggerimenti della moglie Anna Piva, attenta osservatrice del suo lavoro.

Nel 1986 Paolini licenziò l’unica opera all’interno di tutto il suo catalogo dedicata a Ludwig Wittgenstein: *Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein)* (fig. 1). Dopo essere stata esposta a Vienna quello stesso anno nella mostra collettiva *Wien Fluss* venne pressoché dimenticata: conservata in una collezione privata, non è infatti stata in seguito più presentata al pubblico; poco discussa, le sue occorrenze bibliografiche hanno una consistenza numerica estremamente ridotta. In *Visita guidata* l’artista rielaborò le immagini degli interni della dimora viennese di Margarethe Stonborough Wittgenstein che nella seconda metà degli anni Venti del Novecento il fra-



2. Copertina di B. Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein. A Documentation*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Studio International Publications Ltd, London 1973.

3. Elaborazione grafica per *Visita guidata* (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein), 1986.

4. Elaborazione grafica per *Visita guidata* (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein), 1986.

5. Elaborazione grafica per *Visita guidata* (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein), 1986.

tello Ludwig progettò insieme a Paul Engelmann, seguendone in prima persona le varie fasi di costruzione. Paolini realizzò sedici *collage* di formato quadrato di quasi cinquanta centimetri di lato ciascuno, collocati a parete su quattro file, ognuno inserito in una propria cornice. In tutti gli elementi egli intervenne su un dettaglio di un ingrandimento fotografico delle immagini, ruotandolo liberamente e applicandovi alternativamente in uno degli angoli un riquadro di carta bianca, uno nero o uno nero su cui è sovrapposta una mappa stellare a colori. Lo spazio celeste, convocato per la prima volta in un'opera coeva come *Abat-jour* (*giochi proibiti*) (1986-1987), evoca la totalità, l'assoluto e l'infinito cui l'artista tende: «lo spazio cosmico, il più vertiginoso – osservò Paolini – è proprio quello ridotto, ma essenziale, dell'opera a cui devo approdare [...] nella frontalità della sua ottica lo spazio per eccellenza siderale, infinito, quello da conquistare o da cui farsi possedere è quello dell'opera».¹⁷ «Le immagini astronomiche – confermò egli molto tempo dopo – costituiscono lo sfondo ideale, allusivo e 'atmosferico' sul quale disporre qualsiasi oggetto visto a distanza».¹⁸

Lo spoglio di libri e contributi dedicati alla residenza viennese ha permesso di identificare con certezza la fonte che offrì il materiale di cui Paolini si servì. Egli prelevò le immagini dell'edificio dalla monografia di Bernhard Leitner pubblicata nel 1973 da The Press of the Nova Scotia College of Art and Design a Halifax in Canada insieme a Studio International Publications (fig. 2), oppure dalla riedizione della stessa avvenuta tre anni dopo.¹⁹ Sebbene il testo non risulti conservato negli archivi della Fondazione Giulio e Anna Paolini, sono qui custoditi quattro negativi fotografici che riprendono altrettante pagine del volume con le immagini prelevate per *Visita guidata*.²⁰ I quattro *collage* collocati in prima posizione, a sinistra, e in ultima, a destra, in ciascuna delle righe in cui sono disposti nell'allestimento dell'opera, utilizzano rispettivamente la fotografia della sala da pranzo e dell'atrio della casa, entrambe eseguite dallo Studio Hubert Hurban di Vienna nel 1972.²¹ Considerando i *collage* dal primo in alto a sinistra e proseguendo per ogni riga da sinistra a destra, il sesto e il settimo sono tratti dallo scatto del 1969 di Bernhard Leitner del punto luce nell'atrio, il decimo, l'undicesimo e il quindicesimo dalla fotografia del 1972 dello Studio Hubert Hurban di una porta nella hall.²²

L'isolamento di un particolare dell'immagine, la sua rotazione e il suo parziale occultamento per mezzo del riquadro compromettono la lettura degli spazi dell'abitazione, la percorribilità dell'itinerario al suo interno, la visita guidata promessa dal titolo dell'opera: come più volte l'artista ha dimostrato, l'unità è irrecuperabile. All'interno del disorientamento in atto è possibile andare alla ricerca delle regole che presiedono alla sequenza dei riquadri applicati: gli inserti, collocati su una scacchiera di quattro righe e quattro



colonne, sono sistemati in modo tale che i particolari della carta stellare e i riquadri bianchi o neri si alternino (fig. 3). Nella disposizione a parete il primo *collage* posto in alto a sinistra così come l'ultimo in basso a destra presentano la carta nera con la mappa celeste (fig. 4). Tenendo come riferimento solamente il colore del riquadro aggiunto (con l'eventuale mappa), senza guardare alla sua collocazione nei quattro angoli della fotografia, si rinviene una corrispondenza tra ciascun *collage* della prima riga in alto (tranne il primo a sinistra) con uno della prima colonna a sinistra (figg. 5-7). Ognuno poi della prima riga in alto fa il paio con uno della prima colonna a destra (figg. 8-10) – andrà escluso ora il primo a destra, che offre l'inserito bianco come quello collocato simmetricamente a esso, il primo a sinistra dell'ultima riga in basso (fig. 11).

Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein) costituisce una circostanza di confronto con l'architettura progettata da Wittgenstein e, pur secondo una relazione non diretta, si può forse provare a leggere alcuni dei lavori di Giulio Paolini in parallelo ai testi del filosofo.²³ *"Elegia" in una scena di duello* (fig. 12) è un quadro di grande formato, esposto per la prima volta alla personale dell'artista alla Sonnabend Gallery di New York nel 1972. Le dimensioni dell'opera (200 centimetri di altezza per 300 centimetri di base), che accomunano tutte le tele presentate in quell'occasione, corrispondono all'aumento di cinque volte la misura del primo lavoro di Paolini, *Disegno geometrico* (1960).²⁴ Così facendo, egli riconobbe quest'ultimo come riferimento per tutti i quadri successivi, che in esso venivano ricompresi, ribadendone l'origine e confermandone la regola. Trentenne, a un decennio dal suo esordio, Paolini iniziò così a riconsiderare la ricerca condotta sino ad allora. Alla Biennale di Venezia del 1970 rinunciò a proporre una retrospettiva per presentare solamente *Elegia* (1969) che, secondo le sue parole, «costituiva lo 'sguardo' ultimo e definitivo su tutte le opere che l'avevano preceduta».²⁵

In *"Elegia" in una scena di duello* due tiratori di scherma si affrontano su un prato verde definito da rapide pennellate dove è disegnata un'opera precedente: *Elegia* per l'appunto. Sia i duellanti sia *Elegia* sono disposti su una circonferenza che ha per centro il centro del dipinto. Come in *"Senza titolo"* (1965) su sfondo di rovine classiche e *La visione è simmetrica?* – presentati alla mostra newyorkese del 1972 –, l'intera scena è ambientata nella porzione di superficie della tela delimitata superiormente dall'asse longitudinale che coincide con la linea dell'orizzonte. Su quest'ultima giacciono le lame delle spade dei contendenti e le loro punte si toccano nel suo centro, il punto di fuga. *Elegia*, la copia in gesso dell'occhio del *David* di Michelangelo, raddoppia grazie allo specchio inserito nella sua pupilla la figura del personaggio con l'arma bianca che si trova ora davanti a essa. Basta guardarne la fisionomia per rendersi conto che quello è Paolini, la cui immagine si riflette e

6. Elaborazione grafica per *Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein)*, 1986.

7. Elaborazione grafica per *Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein)*, 1986.

8. Elaborazione grafica per *Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein)*, 1986.



rimbalza da uno sfidante all'altro. In modo simile a un autoritratto fotografico del 1970²⁶ e ai due calchi affrontati del busto dell'*Hermes* di Prassitele in *Mimesi* (1975), l'artista cela la propria identità e scompare dietro gli infiniti momenti della creazione. Forse mutuando dai quadri di Giorgio De Chirico il motivo iconografico del duello, di cui il *collage Les duels à mort* del 2013 offre l'unica altra ripresa del tema nel catalogo dell'artista, Paolini vi riconobbe una metafora dell'atto creativo.²⁷ Mirando al fuoco, quale apertura e chiusura della rappresentazione, apparizione e dileguamento dell'immagine, luogo di scaturigine di tutte le figure, egli affronta sé stesso dinanzi l'assoluto. L'orizzonte tuttavia è irraggiungibile, bisogna constatarne la nostra esclusione: a distanza inavvicinabile, là è la verità, l'opera che ricomprende in sé tutte quelle possibili, là si trova Citera, dimora di Venere, della Bellezza.²⁸ Oltrepassare i limiti, toccare o vedere quanto non ci è concesso – *Ni le soleil, ni la mort...* ammonisce il titolo di un lavoro del 1989 –, è un gesto imprudente e rischioso: ci capiterebbe la fine rovinosa messa in scena in *La caduta di Icaro* (1981).

Nella ricerca del possesso della verità l'artista accetta ogni volta la sfida con il linguaggio, si cala nell'agone, impugna la spada, intraprende il duello illudendosi di catturarla con l'opera appena compiuta. Si tratta però di un inganno, dal momento che l'arte è imitazione di un modello non dato: la conquista della verità è sistematicamente rimandata, questa è un enigma che muta sempre aspetto.²⁹ Paolini ammette precarietà e aleatorietà. Infatti il modello «cambia di giorno in giorno, ogni ora»,³⁰ la forma non è univoca³¹ e l'assoluto è relativo.³² Sfuggente a ogni definizione, «ogni verità è irraggiungibile o comunque soggetta a ulteriore verifica».³³ Dal momento che l'ultimo lavoro, appena licenziato, sembra mancare di qualcosa di essenziale, l'artista reitera la sua pratica, apre nuovamente la sfida, si volge a un'altra opera.

Ecco perché (come il duellante *abbandona* la spada – ed è questa, non lui, a toccare il bersaglio – non vuole vedere né tanto meno constatare l'atto appena compiuto), l'artista sempre più si allontana – più non guarda – l'opera che sarà guardata da altri. Nell'attimo, senza tempo, che decreta la distanza da ciò che non è più soltanto immaginato, ma reso visibile, si compie il distacco, come qui, tra quella cosa che non è più – perché è – e quell'altra che ancora mi è dato descrivere.³⁴

Paolini da un lato è consapevole della sua impotenza a raggiungere la verità, dall'altro ne rinnova costantemente l'illusione di potersi avvicinare. Egli ritenne che 'la conclusione fulminea' del duello «vale a chiarire certe pendenze, sempre irrisolte, sul *come e quando* posare lo sguardo sulle cose». 'La riuscita' dell'opera «deve essere istantanea»: in un tempo istantaneo l'opera si fissa in una (effimera) immagine. E aggiunse:

9. Elaborazione grafica per *Visita guidata* (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein), 1986.

10. Elaborazione grafica per *Visita guidata* (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein), 1986.

11. Elaborazione grafica per *Visita guidata* (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein), 1986.



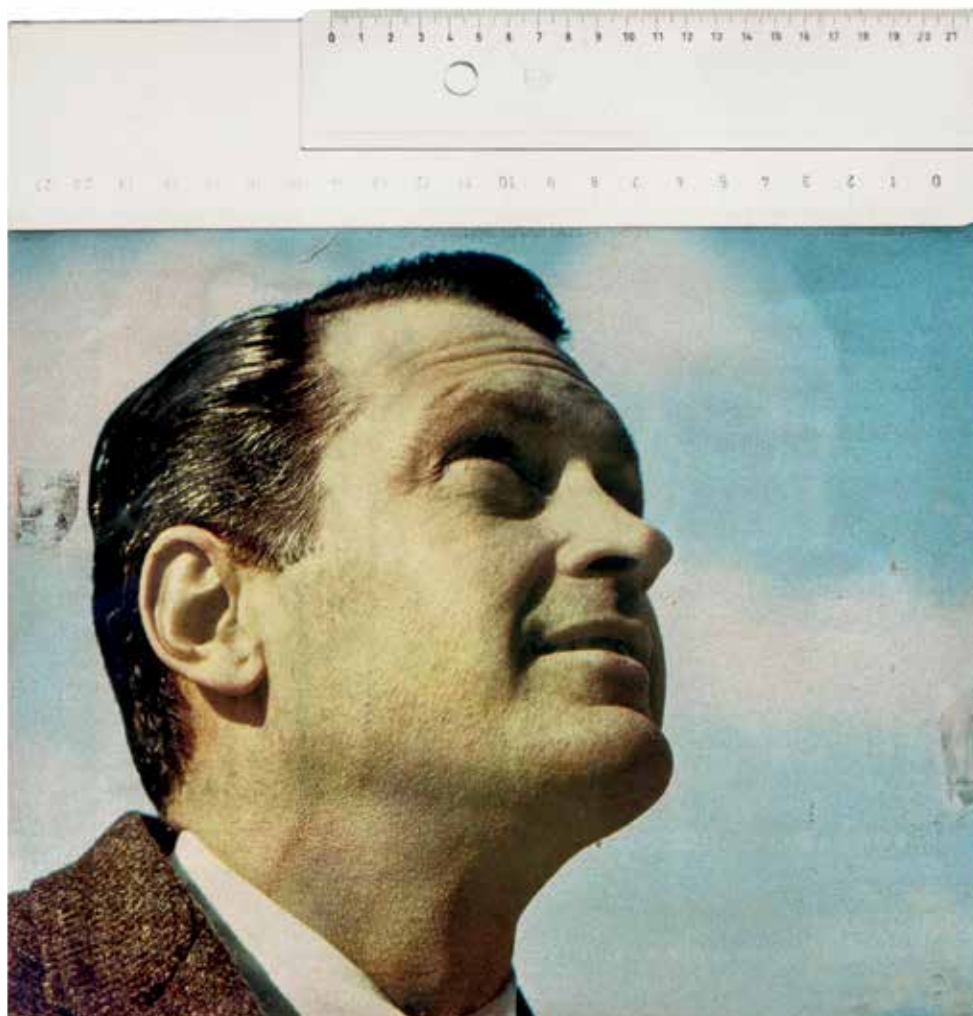


12. Giulio Paolini, *"Elegia" in una scena di duello*, 1972, matita e tempera su tela preparata, cm 200 × 300, New York, Sonnabend Collection. © Giulio Paolini. Foto: Mario Sarotto. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

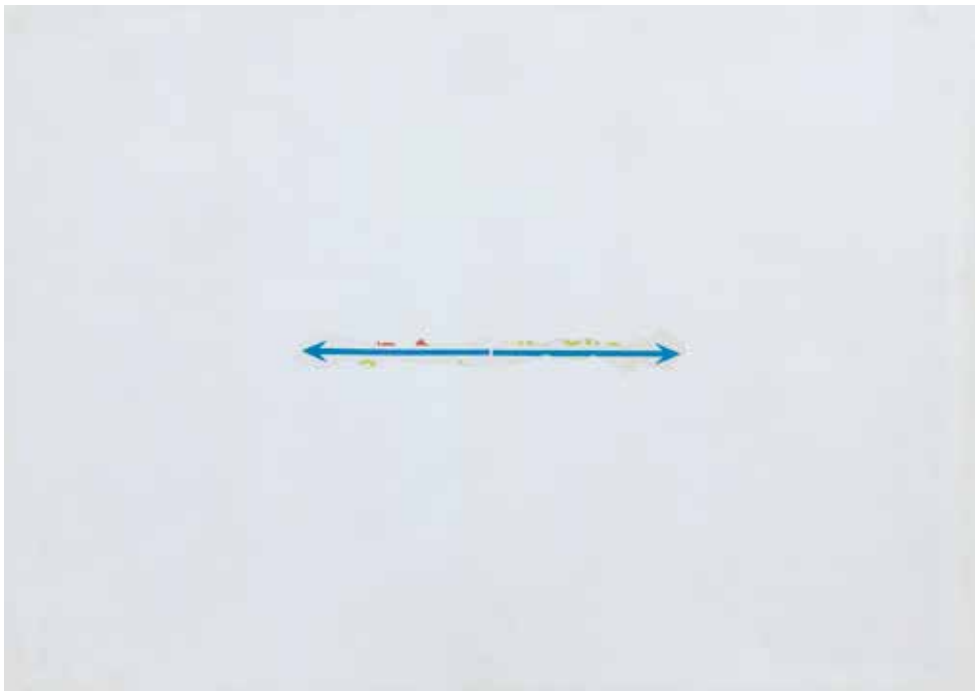
un duello non è un macello, uno scambio di sillabe ci costa la rottura del tempo teorico – la caduta nel tempo tecnico – ci condanna, insomma, all'avvilente sensazione di consumare in tempo reale, noi che guardiamo, la stessa porzione di tempo impiegata, poco prima, dall'artefice di quell'inganno che è appunto l'opera, di sviscerare, in definitiva, qualcosa che non vogliamo neppure toccare. Ma se d'inganno si tratta, dev'essere perfetto. Non complici, ma vittime, questo almeno ci sia concesso.³⁵

A otto anni di distanza dalla prima edizione italiana del *Tractatus logico-philosophicus* con i *Quaderni 1914-1916*, Paolini potrebbe avere considerato come fonte iconografica per gli spadaccini rappresentati in *"Elegia" in una scena di duello* l'illustrazione di Wittgenstein contenuta nella nota del 29 settembre 1914 dei *Quaderni*. Qui il filosofo accenna la discussione della teoria raffigurativa del linguaggio che prevede il linguaggio e in particolare la proposizione come immagine della realtà (4.021). Se in un primo momento può sembrare strano che la proposizione rappresenti una situazione e ne sia l'immagine, Wittgenstein ricordò come essa abbia origine dalla grafia gergologica «senza perdere l'essenziale della raffigurazione» (4.016). A sostegno di tale tesi, in questo appunto dei *Quaderni*, egli illustrò una «proposizione in scrittura ideografica», ovvero il disegno di due tiratori di scherma che contendono. Come una proposizione, strutturata dalla precipua relazione sussistente tra i suoi componenti minimi – i nomi (3.202), ciascuno rappresentante di un oggetto della realtà (3.22) – l'immagine si costituisce di un assieme di elementi, ognuno dei quali è coordinato a un solo oggetto del mondo (2.13-2.131) per mezzo della relazione di raffigurazione (2.1514). La figuratività della proposizione e dell'immagine risiede nella possibilità che il fatto da loro descritto sia conforme a quello che esse pretendono di rappresentare. Si è in grado di comprendere immediatamente il loro senso, cioè lo stato di cose raffigurato, senza conoscerne la verità o la falsità, riscontrabile solo nel confronto con il mondo. Considerando l'opera d'arte come rappresentazione o immagine, Paolini ha assunto in merito al linguaggio una posizione diversa rispetto a Wittgenstein, poiché questo non consiste nella raffigurazione della possibilità di sussistenza di un fatto: l'oggetto dell'immagine non è la realtà, da cui è bene tenere opportuna distanza tanto che gli artisti la ignorerebbero senza troppe preoccupazioni.³⁶ Inteso come «mezzo per imporre una propria debolezza, un'ipotesi troppo personale», il linguaggio non comunica significati, non rimanda ad altro, non è transitivo ma «si fa significato in sé stesso».³⁷

Ma è possibile riflettere ancora sulla teoria dell'immagine elaborata dal filosofo. In molti lavori su carta eseguiti a partire dal 1966 Paolini applicò a *collage* la riproduzione di una riga millimetrata, associando a essa immagini tratte dai contesti più diversi (naturalistici, astronomici, bellici, a volti di uomini), alla copia di sé stessa ingrandita o rimpicciolita rispetto alle dimensioni al vero (fig. 13).³⁸ Così egli denunciò tanto l'incommensurabilità della riga rispetto al soggetto cui viene sovrapposta, quanto la perdita della verità e del significato della riga, poiché i suoi segni graduati e i numeri al di sotto di questi non forniscono più l'indicazione della distanza tra due punti nello spazio secondo l'unità di riferimento. Se l'artista confermò in questo modo la falsità dell'immagine, Wittgenstein rifletté sulle sue possibilità di rappresentazione attraverso un'analogia similitudine. Per il *Tractatus* la capacità da parte dell'immagine di rappresentare un possibile stato di cose risiede nella relazione di raffigurazione e nella forma di raffigurazione. Se la struttura dell'immagine si articola nel rapporto tra i suoi elementi, tale organizzazione è riflessa sugli oggetti connessi a questi ultimi: «che gli elementi dell'immagine siano in una determinata relazione l'uno con l'altro rappresenta che le cose sono in questa relazione l'una con l'altra» (2.15). La forma di raffigurazione è possibilità della struttura (2.15), la possibilità che tra i componenti del fatto rappresentante e del fatto rappresentato sussistano le stesse relazioni (2.151). Ecco che la forma di raffigurazione «è come un metro apposto alla realtà» (2.1512) e «solo i punti estremi delle righe di graduazione *toccano* l'oggetto da misurare» (2.15121). In un *collage* non titolato del 1968 (fig. 14) su un foglio bianco disposto orizzontalmente Paolini applicò in corrispondenza dell'asse longitudinale due



13. Giulio Paolini, *Senza titolo*, 1966, collage su carta, cm 23,8×23, collezione privata, courtesy Fondazione Marconi, Milano. © Giulio Paolini. Foto: Fabio Mantegna. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.



14. Giulio Paolini, *Senza titolo*, 1968, collage su carta, cm 33,8×47,8, collezione privata, courtesy Fondazione Marconi, Milano. © Giulio Paolini. Foto: Fabio Mantegna. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

riproduzioni lacerate di una freccia di colore azzurro. Collocate equidistanti in prossimità del centro della superficie, indicano l'una il verso opposto dell'altra. Due degli elementi di *Disegno geometrico* sono rievocati, la mediana orizzontale e il punto di fuga. Nell'opera del 1968 le frecce giacciono sulla prima al pari delle lame delle spade dei contendenti rappresentate quattro anni più tardi in *"Elegia" in una scena di duello*, ma mentre là queste ultime convergono al fuoco, qui le frecce divergono dipartendosi. Pensate come dei vettori, le frecce condividono il punto di applicazione, ovvero il centro del foglio; presentano stesso modulo poiché sono di ugual lunghezza; hanno stessa direzione perché si trovano sulla stessa retta, ma sono di verso opposto: rappresentando così forze eguali e contrarie, definirebbero immobilità rispetto al punto di applicazione, il punto di fuga dell'immagine. Tale situazione può condurre ai luoghi del testo di Wittgenstein in cui viene presentata una particolare proposizione come la tautologia. Le condizioni di verità della proposizione, ovvero la sua verità e falsità, discendono dalla concordanza e discordanza (4.4) con le possibilità di verità (4.3), la verità e falsità, delle proposizioni elementari di cui si compone (4.431). Le condizioni di verità sono tautologiche e la proposizione è pertanto una tautologia quando questa è vera per qualunque possibilità di verità delle proposizioni elementari di cui si costituisce (4.46). Diversamente da una qualunque proposizione, per determinare la verità della quale occorre rivolgersi al mondo, essa mostra in sé la sua verità (6.113). Mentre le proposizioni hanno senso e somigliano a frecce (3.144), la tautologia ne è priva e può essere confrontata con la rappresentazione di due frecce che dallo stesso punto d'origine prendono direzioni opposte (4.461).

Dichiarazioni alla mano, Paolini, come Wittgenstein, affermò l'influenza che il pensiero di Arthur Schopenhauer esercitò su di lui. L'artista glossò in questi termini il sostantivo 'rappresentazione': «se Schopenhauer fosse ancora qui oggi a ripetercelo, meriterebbe un'accoglienza migliore: è la rappresentazione che dà nome alle cose, le promuove a figure, personaggi che soltanto così riusciamo a riconoscere. L'unica uscita (di sicurezza) dal mondo». ³⁹ Secondo Paolini la differenza che sussiste tra figura e immagine, tra oggetto e opera si determina nel momento in cui guardiamo i primi e ne facciamo, o meglio, ne assistiamo alla (eventuale) rappresentazione. ⁴⁰ Egli altrove aggiunse: «il quadro, così come lo spazio reale, per essere guardati,

per costituire l'essenziale della nostra visione, devono trasformarsi in [...] teatro».⁴¹ Immagine e rappresentazione in quanto sostituti del vero consentono per l'artista la distanza dalla realtà. D'altra parte Wittgenstein riconobbe il suo debito nei confronti di Schopenhauer in una nota del 1931 pubblicata nei *Pensieri diversi*, indicandolo tra i propri pensatori di riferimento.⁴² Rielaborando alcune tematiche schopenhaueriane, nel *Tractatus* (5.6-5.641) il filosofo discusse la posizione del solipsismo.⁴³ Dato da un lato il mondo come totalità degli oggetti (2.0124) e dall'altro il linguaggio come totalità delle proposizioni (4.001), la proposizione 5.5561 asserisce: «la realtà empirica è delimitata dalla totalità degli oggetti. Il limite si mostra di nuovo nella totalità delle proposizioni». Dal momento che il soggetto relazionandosi con il mondo stabilisce i significati dei nomi, ovvero gli oggetti di cui essi fanno le veci, il linguaggio di cui l'io è competente costituisce la sua rappresentazione del mondo (e la rappresentazione del suo mondo). «I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo» (5.6). Il soggetto, in quanto condizione del mondo, non ne è parte, ma limite (5.632).

Ci si può chiedere infine se Paolini condivida la posizione di essenzialismo propria del *Tractatus* o quella di antiessenzialismo delle *Ricerche filosofiche*, in molti paragrafi delle quali Wittgenstein criticò ciò che egli aveva sostenuto in precedenza. Se secondo il pensiero del *Tractatus* esiste un 'supergioco', un insieme di principi validi per tutte le applicazioni, le *Ricerche* sanciscono la pluralità dei giochi e delle loro regole, sempre convenzionali, modificabili secondo gli usi e nel tempo. Il linguaggio non si fonda più su una struttura logica, ma si costituisce di una molteplicità di giochi che «non hanno affatto in comune qualcosa, in base al quale impieghiamo per tutti la stessa parola» (§ 65). Il filosofo riconobbe «che ciò che chiamavamo 'proposizione', 'linguaggio', non è quell'unità formale che immaginavamo, ma una famiglia di costrutti più o meno imparentati l'uno con l'altro» (§ 108). Paolini ha parlato dell'arte come un gioco «dotato di regole indefinibili, sfuggenti perché istituite all'istante, nel momento stesso nel quale l'artista si affida all'attesa della sua opera»: ogni epoca ha la sua verità, ogni opera una particolare cifra, che sembra contrastare con quella del lavoro che l'ha preceduta e la seguirà.⁴⁴ Si può forse confrontare una simile condizione di aleatorietà con le parole che Wittgenstein scrisse per provare a chiarire cosa sia una regola. Egli immaginò la situazione in cui degli uomini si trovassero a giocare con una palla, praticando di volta in volta un gioco diverso, «attendendosi, ad ogni lancio, a determinate regole» (§ 83); e proseguì chiedendosi se non si desse «anche il caso in cui giochiamo e – 'make up the rules as we go along'? E anche il caso in cui le modifichiamo – as we go along».

Paolini però più che a un'idea di antiessenzialismo tende verso una concezione di essenzialismo, a un'essenza nascosta del linguaggio; una Verità, per lui, collocata oltre la linea d'orizzonte. La contraddizione di una regola d'oggi con una di ieri è quindi solo apparente in quanto, pur discordando, entrambe sono in realtà la formulazione in modo diverso di un modello sempre uguale.⁴⁵ «È grazie all'eventualità che passato e futuro arrivino a sovrapporsi e a coincidere che possiamo credere – egli scrisse – all'ipotesi di un'immagine data per sempre e da sempre esistita».⁴⁶ Interrogato se l'insieme delle opere che aveva realizzato potesse definirsi come prodotto di un unico o diversi punti di vista, l'artista rispose così:

il punto di vista in quanto tale, costituzionalmente e fatalmente cambia, voglio dire che si pone lo sguardo secondo angolazioni sempre diverse. Posso dire in tutta serenità di non essermi ancora capito: se da un lato mi sembra di conservare una certa fissità, dall'altro riconosco che nell'avvicinarsi dei vari lavori mi affido sempre ex novo a coordinate differenti. Devo anche dire, però, che la somma di quei diversi punti di vista tende a rientrare in una sorta di punto di vista privilegiato e unico.⁴⁷

Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein) è l'unica testimonianza diretta del confronto tra l'artista e il filosofo che non ha più avuto luogo dopo il dialogo a distanza avvenuto a Vienna nel 1986. Chissà se i due avranno modo di ritrovarsi, magari su quel divano dal tessuto riccamente istoriato che ha già accolto altri pensatori nella *Sala d'attesa* illustrata in una serie di *collage* licenziati tra 2011 e 2012.

Note

* Questo saggio dà conto dei temi affrontati in A. Vidišsoni, *Giulio Paolini e Ludwig Wittgenstein: proposte per un confronto*, tesi di laurea triennale in Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, a.a. 2018-2019, relatore professore A. Del Puppo. Desidero ringraziare Luca Pietro Nicoletti e Simone Furlani. Devo un ringraziamento particolare a Maddalena Disch per avermi dato accesso ai materiali conservati negli archivi della Fondazione Giulio e Anna Paolini a Torino.

¹ M. Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965-1995*, ADV Publishing House, Lugano 1995.

² A. Del Puppo, *Paolozzi and the Diverse Manners of Ornamenting Wittgenstein in the Arts*, in D. Mantoan, L. Perissinotto, a cura di, *Paolozzi and Wittgenstein. The Artist and the Philosopher*, Palgrave Macmillan, London 2019, pp. 50-52.

³ B. Rose, *A B C Art*, in «Art in America», a. LIII, 5, ottobre-novembre 1965, p. 66; L. Lippard, *Rejective art*, in «Art International», a. X, 8, ottobre 1966, p. 33.

⁴ F. Guzzetti, *Wittgenstein in New York (and Elsewhere) in the 1960s: From Eduardo Paolozzi to Mel Bochner*, in Mantoan, Perissinotto, *Paolozzi and Wittgenstein* cit., pp. 197-207; B. Kiel, J. Toopekoff, *Die Rezeption Der Philosophie Ludwig Wittgensteins in Der Zeitgenössischen Kunst*, Kassel, University Press 2016.

⁵ W. Sharp, *Nauman Interview*, in «Arts Magazine», a. XLIV, 5, marzo 1970, p. 27; J.C. Ammann, *Wittgenstein and Nauman. Notes on the work of Bruce Nauman*, in *Bruce Nauman*, catalogo della mostra (Basilea, luglio-settembre 1986; Parigi, ottobre-dicembre 1986; Londra, gennaio-febbraio 1987), 1986, pp. 21-29.

⁶ R. Bedarida, *Bepi Romagnoni. Il nuovo racconto 1961-1964*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2005; L.P. Nicoletti, *Il primo Adami*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 39, 2015, pp. 123-155; A. Valtolina, a cura di, *Adami. 1956-1963. Gli anni a Milano*, Skira, Milano 2015; A. Vidišsoni, *Relazioni, fenomeni, fatti. Tre lemmi per la Nuova Figurazione 1959-1962*, in S. Bodini, L.P. Nicoletti, a cura di, *Mino Ceretti. La pittura come destino*, Mimesis, Milano 2021, pp. 57-71.

⁷ G. Dorfles, *Appunti per un'estetica wittgensteiniana*, in «Rivista di estetica», a. XII, 1, 1967, pp. 134-150, ripubblicato in «Studio Marconi 3», 9 marzo 1978, pp. 43-50 e in G. Dorfles, *Estetica senza dialettica: scritti dal 1933 al 2014*, Bompiani, Milano 2016, pp. 1345-1362.

⁸ A. Bonito Oliva, *Il territorio magico*, in id., *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze 1973, p. 34; cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967, p. 54.

⁹ M. Bandini, *Torino 1960/1973*, in «NAC Notiziario Arte Contemporanea», 3, marzo 1973, p. 9.

¹⁰ F. Amendolagine, M. Cacciari, *Oikos. Da Loos a Wittgenstein*, Officina Edizioni, Roma 1975; F. Amendolagine, *Note a margine della casa di Wittgenstein*, in «Nuova Corrente», 72-73, 1977, pp. 156-167.

¹¹ F. Belloni, *Giulio Paolini e Jorge Luis Borges*, comunicazione discussa nel convegno *L'artista ringrazia. Genealogie: le fonti artistiche e letterarie di Giulio Paolini* (Firenze, 9-10 giugno 2022), disponibile online, Fondazione Paolini, <<https://vimeo.com/785072381>> (consultato il 3 marzo 2023).

¹² F. Fergonzi, «Trasparenza etimologica». *Per una rilettura di Una lettera sul tempo (1968) di Giulio Paolini*, in *Giulio Paolini. Expositio*, catalogo della mostra (Milano, 6 maggio – 22 agosto 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2016, pp. 22-37.

¹³ D. Viva, *Il soggetto riconvocato. Giulio Paolini e alcuni ritratti del passato*, comunicazione discussa nel convegno *L'artista ringrazia. Genealogie: le fonti artistiche e letterarie di Giulio Paolini* cit., disponibile online, Fondazione Paolini, <<https://vimeo.com/785000203>> (consultato il 3 marzo 2023).

¹⁴ M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira, Milano 2008, vol. I, p. 210, cat. n. 197.

¹⁵ E. Grazioli, *Il raddoppio: Giulio Paolini e Raymond Roussel*, comunicazione discussa nel convegno *L'artista ringrazia. Genealogie: le fonti artistiche e letterarie di Giulio Paolini* cit., disponibile online, Fondazione Paolini, <<https://vimeo.com/785072381>> (consultato il 3 marzo 2023).

¹⁶ Cfr. i ricordi che Paolini richiamò alla memoria in occasione del convegno *L'artista ringrazia. Genealogie: le fonti artistiche e letterarie di Giulio Paolini* cit. Si veda inoltre la lettera scritta da Giulio Einaudi all'artista pubblicata in esergo a G. Paolini, *La verità in quattro righe e novantacinque voci*, Einaudi, Torino 1996, pp. 7-9.

¹⁷ *Paolini intervistato da F. Pasini, maggio 1985*, in Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore* cit., p. 207.

¹⁸ *Giulio Paolini. Expositio* cit., p. 40.

¹⁹ B. Leitner, *The Architecture of Ludwig Witt-*

genstein. *A Documentation*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Studio International Publications Ltd, London 1973; id., *The Architecture of Ludwig Wittgenstein. A Documentation*, New York University Press, New York 1976. Si veda inoltre id., *Die Rettung des Wittgenstein-Hauses in Wien vor dem Abbruch Eine Dokumentation 06/1969-21/06/1971. Saving the Wittgenstein House in Vienna from demolition A documentation 06/1969-21/06/1971*, Ambra, Wien 2013. Un ricco apparato a cura di Clinio Castelli composto da venticinque tavole tra fotografie, piante e prospetti architettonici di casa Wittgenstein estratti dal libro di Bernhard Leitner fu pubblicato nella seconda sezione dell'inchiesta *Moderno, postmoderno, millennario* apparsa sul numero di ottobre-dicembre 1977 della rivista d'arte «Data». Non sono presenti però tutte le immagini di cui Paolini si servì nei sette studi licenziati per *Visita guidata* (pubblicati in C. Pichler, a cura di, *Wien Fluss*. 1986, catalogo della mostra [Vienna, 14 maggio – 29 giugno 1986], Wien 1986, pp. 117-123). Si tratta di sei *collage* su carta nel formato di cm 30×24 e un *collage* su stampa fotografica delle dimensioni di cm 50×50, più vicino alla soluzione compositiva offerta dal lavoro nella sua versione finale. Tra le pagine del dossier su «Data» fu ospitato uno studio e un disegno dell'opera *Poeticamente abita l'uomo...* che lo scultore Gianfranco Pardi avrebbe allestito di lì a pochi mesi, nel marzo 1978, allo Studio Marconi di Milano ricostruendo gli interni della residenza (si veda inoltre G. Pardi, *Pardi: "... poeticamente abita l'uomo..."*, in «Studio Marconi 3», 9 marzo 1978, pp. 2-5; E. Tadini, *Casa, teatro. Sul lavoro di Gianfranco Pardi*, in *ibi*, 9 marzo 1978, pp. 6-11). Mentre la seconda parte dell'inchiesta ospitò le risposte di un ampio numero di personalità del campo dell'architettura, come Andrea Branzi, Benedetto Gravagnuolo, Reyner Banham, Costantino Dardi, Renato De Fusco e Vittorio Gregotti, nella prima furono raccolte le opinioni di tre artisti – Giulio Paolini, Emilio Tadini e Michelangelo Pistoletto – insieme a un intervento di Gianfranco Baruchello.

²⁰ È invece assente il negativo della fotografia che riprende il salone visto dall'atrio, utilizzata in uno degli studi di cm 30×24 dell'opera. Seguendo l'ordine in cui questi studi sono pubblicati nel catalogo di *Wien Fluss*, il primo di essi (Pichler, *Wien Fluss* cit., p. 118) elabora l'immagine che coglie una porzione di soffitto della *hall* delimitata da architravi (Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein* cit., p. 101), dove al posto di una lampadina è inserita una poltrona capovolta. Nel secondo (Pichler, *Wien Fluss* cit., p. 119), nella fotografia di un'anta semichiusa di una porta dell'atrio (Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein* cit., p. 108) è collocata sulla soglia di quest'ultima una copia della stessa immagine ruotata in senso orario. Il terzo (Pichler, *Wien Fluss* cit., p. 120) offre la fotografia della sala da pranzo al piano terra (Leitner, *The*

Architecture of Ludwig Wittgenstein cit., p. 79): tre delle quattro porte sono sovrastate da un planisfero parzialmente celato dai pilastri. Il quarto (Pichler, *Wien Fluss* cit., p. 121) è costruito a partire dal medesimo scatto dello studio precedente: ora nella parte superiore dell'immagine è sovrapposta, capovolta e lacerata, la riproduzione di una tavola di Jan Vredeman de Vries con un colonnato in prospettiva al centro delle cui linee di fuga Paolini inserì una fotografia di corpi celesti. Nel quinto (*ibi*, p. 122) l'atrio è ripreso in direzione dell'ingresso principale con la porta del soggiorno a sinistra e quella della sala colazione a destra (Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein* cit., p. 53). Il sesto (Pichler, *Wien Fluss* cit., p. 123) utilizza l'immagine in cui gli spazi della casa si succedono dalla *hall* al salone (Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein* cit., p. 75): la metà superiore della fotografia trova la propria continuazione per mezzo della sua copia strappata e ruotata di 180 gradi.

²¹ *Ibi*, pp. 79, 53. La seconda immagine è inoltre presente sulla sopraccoperta del libro.

²² *Ibi*, pp. 101, 108.

²³ Alcuni temi del *Tractatus logico-philosophicus* e delle *Ricerche filosofiche* sono discussi in relazione all'opera di Paolini in E. Trincherini, *Giulio Paolini. Delfo (IV)*, 1997, Corraini, Mantova 2015, pp. 39-49.

²⁴ F. Belloni, *Giulio Paolini. Disegno geometrico 1960*, Corraini, Mantova 2019.

²⁵ Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999* cit., p. 209, cat. n. 196.

²⁶ *Ibi*, p. 212, cat. n. 201.

²⁷ L'antigrafo del *collage Les duels à mort* è individuato nell'eponimo quadro di Giorgio De Chirico in A. Cortellessa, *Un appuntamento rinviato*, in id., a cura di, *Giulio Paolini/Giorgio De Chirico*, Aragno, Torino 2019, pp. 41-44.

²⁸ B. Della Casa, a cura di, *Giulio Paolini*, catalogo della mostra (Pero-Milano, 10 novembre – 29 aprile 2017), a+mbookstore, Milano 2017, p. 99; G. Paolini, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Einaudi, Torino 2006, p. 48.

²⁹ Paolini, *La verità in quattro righe e novanta-cinque voci* cit., p. 69.

³⁰ *Ibi*, p. 129.

³¹ *Ibi*, p. 83: «campione senza valore, o addirittura *Termine sconosciuto*: soprattutto perché non 'termina', non arriva a fissarsi definitivamente, a compiere il passaggio da dimensione a misura. Per questo resta sconosciuta: dotata di una (troppo) forte vocazione, assume aspetti sempre diversi e non riesce a darsi un nome».

³² *Ibi*, p. 33: «l'assoluto è una trappola: me ne sono reso conto dai miei esordi, una trappola che ho sempre incontrato, sempre amabilmente sfidato, e credo continuerò a vivere nell'inganno. Parlo di trappola e inganno ma se così non fosse non potrei continuare a lavorare [...] Sapendo che non c'è niente di più relativo dell'assoluto, mi piace però farlo sopravvivere nei miei pensieri, nelle mie intenzioni: ho bisogno dell'assoluto così come ho bisogno ogni volta di capire che non esiste».

³³ *Ibi*, p. 69.

³⁴ G. Paolini, in Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore* cit., p. 20.

³⁵ G. Paolini, *Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze*, Hopefulmonster, Torino 1988, p. 272.

³⁶ Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore* cit., pp. 48-49.

³⁷ Paolini intervistato da A.B. Oliva, 1971, in *ibi*, pp. 155, 153.

³⁸ Si veda I. Bernardi, *Giulio Paolini, opere su carta 1960-1980*, dottorato di ricerca in Storia delle Arti, XXVII ciclo, tutor professoressa F. Castellani, Università Ca' Foscari, Scuola Dottorale di Ateneo, Venezia 2015, pp. 211-220.

³⁹ Paolini, *La verità in quattro righe e novantacinque voci* cit., pp. 156-157. La concezione del mondo come rappresentazione accomuna Paolini a Giorgio De Chirico. In Cortellessa, *Giulio Paolini/Giorgio De Chirico* cit., p. 31, allo scritto *L'enigma dell'ora*, redatto a commento dell'opera *Gli uni e gli altri (L'enigma dell'ora)* (2009-2010), Paolini pose come epigrafe una citazione da *Monsieur Dudron* di De Chirico: «la réalité ne peut exister en peinture, car en général elle n'existe pas sur la terre. L'univers est uniquement notre représentation».

⁴⁰ Paolini intervistato da H.-F. Débailleux, giugno 1985, in Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore* cit., p. 218; Paolini intervistato da M. Disch, luglio 1995, in *ibi*, p. 300.

⁴¹ Paolini intervistato da M. Bourel, dicembre 1991, in *ibi*, p. 261. Dal momento che l'artista è l'oggetto dell'opera e della sua visione, egli chiarì, rispondendo a Francesca Pasini nell'aprile 1994: «non siamo padroni del mondo... Io, almeno, non sono che 'l'ospite' della sua eventuale rappresentazione» trovandosi «accanto all'opera, e non dietro: nella stessa visuale dell'osservatore», *ibi*, p. 280.

⁴² L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980, p. 45.

⁴³ P. Frascolla, *Il Tractatus logico-philosophicus di Wittgenstein. Introduzione alla lettura*, Carocci, Roma 2015, pp. 271-279. In F. Poli, *Giulio Paolini*, Lindau, Torino 1990, p. 13, secondo l'autore una prospettiva solipsistica in Paolini «consente (e stimola) una lettura critica tutta da parte dell'oggetto e che però presuppone, nello stesso tempo, anche quella dalla parte dell'Io».

⁴⁴ Paolini intervistato da H.-F. Débailleux, giugno 1985, in Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore* cit., p. 218.

⁴⁵ Paolini, *Quattro passi. Nel museo senza muse* cit., pp. 25, 60.

⁴⁶ G. Paolini, *Fine*, in Della Casa, *Giulio Paolini* cit., p. 102.

⁴⁷ Paolini intervistato da A. Querci, febbraio 1994, in Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore* cit., p. 272.

Summary

In 1986, Giulio Paolini dismissed the only work in his catalogue dedicated to Ludwig Wittgenstein, *Visita guidata* (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein). After being exhibited in Vienna that same year as part of the group exhibition *Wien Fluss*, the work was all but forgotten and, kept in a private collection, was no longer presented to the public. Little discussed, its bibliographic references are extremely scarce. The work was not even reproduced in the catalogue of *Wien Fluss*, even though the pages dedicated to Paolini include seven of his studies. Browsing through books and contributions devoted to the Viennese residence has made it possible to identify with certainty Paolini's sources. He took the images of the building from either Bernhard Leitner's monograph published in 1973 by the Press of Nova Scotia College of Art and Design in Halifax (Canada) together with Studio International Publications (London), or from the reissue of the text three years later.

The story of the acceptance and success of Wittgenstein's writings on Italian art in the second half of the twentieth century is yet to be written. At different times, over little more than two decades since the most popular Italian translation of the *Tractatus logico-philosophicus*, they were looked at from different viewpoints. Even though the relation is not direct, it is possible to try to read some of Paolini's work alongside the Austrian philosopher's texts. Thus, the illustration, taken from a note written by Wittgenstein in the *Notebooks 1914-1916*, stands out again; some elements of the representative theory of language; the definition of a particular proposition such as tautology; the legacy of Arthur Schopenhauer's thought; and the opposition between the anti-essentialist position of the *Philosophical Investigation* and the essentialism of the *Tractatus*.

Il telamone come autoritratto dell'artista tra *humilitas* e *dignitas*: il caso di Giovanni Pisano

Ilaria Matteoni

Figure connotate come artigiani appaiono, già dal Millecento, in forma di mensole in pietra, all'esterno di chiese franco-iberiche:¹ è questo uno dei primi momenti in cui colui che esercita un lavoro meccanico si rileva entro il programma architettonico, ponendo un'effigie subordinata a spinte strutturali, ma fondamentale al mantenimento dell'equilibrio e della resistenza dell'opera tutta.

Inizialmente, il ritrarsi in atto di sostegno non sembra prevedere la scultura d'individui caratterizzati nei tratti fisiognomici, per i quali bisognerà attendere il Quattrocento, specialmente oltremontano: il riconoscimento del telamone avviene tramite utensili scolpiti tra le mani, abiti riconducibili alla dimensione artigiana, com'è il caso delle figure stilofore del Duomo di Trento e del pulpito pistoiese di San Bartolomeo in Pantano (fig. 1).² Tenendo a mente queste basilari distinzioni, verrà esaminato il senso duplice che gli autoritratti in forma di telamone comunicano: da un lato, l'idea d'umiliazione e abbassamento dichiarata dal sostegno antropomorfo in figura di artigiano; dall'altro, la manifestazione d'orgoglio agli esordi dell'emendazione del ruolo dell'artista. I sostegni figurati sopracitati si mostrano non privi di dignità, con la testa e lo sguardo levati verso il fruitore; ciononostante, essi sono subordinati alle componenti architettoniche, integrati organicamente entro il sistema edificato. L'identificazione tra autoritratto d'artista e tela-



1. Guido Bigarelli da Como, pulpito, dettaglio di telamone stiloforo, Pistoia, chiesa di San Bartolomeo in Pantano. Fotografia dell'autrice del saggio, su concessione dell'Ufficio dei Beni Culturali della Diocesi di Pistoia.

2. Giovanni Pisano, pulpito, dettaglio di Adamo in funzione di sostegno, Pistoia, pieve di Sant'Andrea. Fotografia dell'autrice del saggio, su concessione dell'Ufficio dei Beni Culturali della Diocesi di Pistoia.



mone presuppone la sottomissione del corpo a uno sforzo fisico paragonabile a quello di Atlante – condannato a sostenere il cielo – o, recuperando l'immaginario della *Commedia*, alla «rancura» dei Superbi che si trascinano sotto i massi lungo la spaccatura della prima cornice del Purgatorio.³ Come rivendicare la superiorità del ruolo, ostentando la qualificazione del lavoro manuale al fianco della condizione riprovevole entro cui era contemplato? Come raggiungere l'obiettivo senza peccare di superbia?

Per tentare l'avvicinamento a possibili risposte, esaminerò le due tendenze, *humilitas* e *dignitas* dell'artista, entro la produzione scultorea di Giovanni Pisano, considerando il telamone del pergamo della pieve di Sant'Andrea a Pistoia e l'ipotetico criptoritratto del pergamo della cattedrale di Pisa.

L'opera commissionata dai pistoiesi, «che avevano in venerazione il nome di Nicola padre di Giovanni, per quello che colla sua virtù aveva in quella città adoprato»,⁴ imposta su un plinto esagonale, la struttura è scandita in tre regioni distinte: elementi stilofori e sette colonne porfiritiche, sibille e profeti che abitano i pennacchi degli archi, un parapetto apicale con storie di Cristo. Alla base è collocato un telamone inginocchiato rivolto oggi al centro della navata, il toro di una delle colonne sorretto dalla schiena (fig. 2); la figura curva le spalle inarcando lo sterno verso il ginocchio sinistro su cui essa preme la mano, il ginocchio destro a terra, il tallone e la contrazione delle falangi che esplicitano la fatica cui è sottoposta. La scultura è votata alla medesima funzione degli altri due supporti figurati:⁵ un leone che azzanna un cavallo e una leonessa che allatta i cuccioli, simboli del trionfo divino sull'Anticristo e del nutrimento offerto dalla Chiesa.⁶ Se l'integrazione del motivo antropomorfo, al contempo iconografico e strutturale, non può dirsi una novità nella scultura liturgica del Basso Medioevo,⁷ è però importante cogliere le novità della reinterpretazione di Giovanni Pisano.

Il telamone si divincola quasi resistesse al ruolo demandato torcendo il busto, flettendo il costato e contrapponendosi ai movimenti centrifughi degli arti sinistri; il fulcro della trasfigurazione del tema è il trattamento tragicamente realistico del volto dalla fronte aggrottata, i denti serrati in una smorfia di sofferenza. Una così marcata individualità invitò la critica a ritenere il telamone un autoritratto d'artista, ma il realismo dei caratteri non reca

alcun sostegno all'ipotesi di un criptoritratto, bensì dichiara, col proprio struggimento, l'empatia drammatica di Giovanni, componente chiave di un linguaggio fortemente rivolto al dialogo con il riguardante e alla manifestazione di sentimenti consueti all'umano. L'immediatezza dell'espressione segna, inoltre, altri momenti della produzione di Giovanni e dei seguaci più prossimi: la chiave d'arco del portale sinistro della facciata della cattedrale di Siena, i telamoni della cattedrale di Massa Marittima (fig. 3) e della collegiata di San Quirico d'Orcia.

Per quanto concerne il telamone pistoiese, risulterebbe più cauto ragionare in termini di immagine dell'Uomo, concordando con la letteratura storico-artistica tesa a indicarvi «il primo uomo, tratto dalla terra» e «fatto di terra»,⁸ Adamo. Porre il primo peccatore alla base di un arredo liturgico che veicoli il Verbo divino significa andare al di là della rappresentazione di sé e proporre un rispecchiamento del genere umano nella sua totalità – un rispecchiamento concepito in veste di effigie dell'uomo sofferente che trasmette un amaro senso di lotta.⁹ Von Einem e Carli avvicinarono l'immagine del protoplasma dell'uomo mortale alla condanna di Atlante, evidenziandovi il medesimo conflitto tra volizione e destino; Jászai ritenne incoerente la menzione del personaggio mitico entro un manifesto cristologico,¹⁰ accogliendo l'individuazione del primo uomo terreno. Dent ragionò sull'idea del telamone come prefigurazione del Cristo recuperando, dalla Lettera ai Romani, la concezione tipologica che vedeva, in Cristo, il secondo Adamo: se il peccato di un solo uomo inaugura il regno di morte,¹¹ la morte di un solo uomo costituisce la Grazia e la Giustizia.¹² La Morte è l'ultimo nemico di Dio, l'ultimo *skàndalon*¹³ all'avvento del Regno eterno e Adamo, uomo terreno, assume il volto duplice di Morte, schiacciata dalla Gloria cristica, e dello stesso Cristo in gloria, uomo celeste.

L'Adamo pistoiese non differisce granché dal Redentore che, consegnato da Pilato ai sacerdoti, porta la sua croce sul Gòlgota,¹⁴ poiché Cristo compie un lavoro meccanico trascinando su di sé lo strumento del martirio e il segno della futura redenzione, come il telamone che sostiene la propria sofferenza fisica e il Tempio della Sapienza. Senza dimenticare l'istruzione di Cristo agli apostoli dal Vangelo di Luca, che aggiunge il senso di reiterazione del gesto e l'idea dell'atto meccanico del raccogliere la propria croce facendose-



3. Scultore attivo tra la fine del Duecento e i primi anni del Trecento, *Telamone*, dalla facciata della cattedrale, Massa Marittima, Museo di San Pietro all'orto. Fotografia dell'autrice del saggio.

ne carico ogni giorno, ci si avvicina maggiormente al sentimento ostentato dal telamone, traducendo il concetto di condanna perpetua di Atlante, costretto a essere appoggio su cui tutte le forze gravano: «Se qualcuno vuole venire dietro a me, rinneghi se stesso, prenda la sua croce ogni giorno e mi segua».¹⁵ A differenza del mito, la rielaborazione del modello entro un programma cristiano comunica un messaggio positivo di redenzione. Il sostegno antropomorfo di Giovanni Pisano, prendendo ancora in prestito formule dantesche, non si limita alla comunicazione del «debito» dell'uomo peccatore, ma si fa depositario della «successione», dell'annuncio del Giudizio universale oltre al quale il dolore non può protrarsi.¹⁶ La base pistoiese è identificata, sì, come Adamo; al contempo ben si presta a simboleggiare la stessa sua genia, coloro sui quali sta «un giogo pesante [...] / dal giorno della loro uscita dal grembo materno / fino al giorno del ritorno alla madre di tutti»;¹⁷ quell'umanità che, *sub gratia*, riceve l'istruzione del Cristo, in special modo tramite l'esempio di vita apostolica grazie al quale lo stesso lavoro meccanico recupera dignità.

Entro un discorso simile verrà esaminato il telamone alla base del Cristo con cartiglio del pergamo di Pisa.¹⁸ La rinnovata idea di centralità dell'arredo, dal basamento circolare in marmo, si sviluppa lungo l'elemento della colonna, vivificata dalle Virtù teologali e circondata dai sostegni verticali esterni, sino a concludersi nel parapetto sommitale che racconta la vita di Cristo, dalla Natività al Giudizio. Il messaggio di fede e salvezza dell'arredo è sorretto, e corroborato, dall'Ercole in funzione di colonna e dalla Temperanza alla base di Maria *Ecclesia* / Carità, collocata assieme alle restanti Virtù cardinali. Ercole, dotato di clava e coperto dalla sola *leontè*, diviene sostegno delle storie dell'attico ma, a differenza di quanto proposto dal padre, non s'offre più all'osservatore con pieno corpo giovanile:¹⁹ il torace è risucchiato dall'età, il petto svela lo sterno e il mento è inanellato entro una folta barba perforata. Le sculture dell'Ercole e della Venere pudica nei panni della Temperanza, iconografie pagane cristianizzate, evocano il tempo del Peccato e i progenitori cacciati dal giardino di Eden, salvati da Cristo dalla bocca degli Inferi. Medesimo ruolo portante è conferito alla già citata Maria *Ecclesia* / Carità – una veste cinge il corpo stringendosi sotto i seni, una mantella è fissata al collo da una fibula, i seni offerti a due miseri neonati – e a san Michele, loricato come un generale romano. Assieme alle colonne antropomorfe appena descritte,²⁰ il Cristo giudice china il volto verso l'osservatore e solleva la destra a benedire, l'avambraccio sinistro piegato per reggere cartiglio e bilancia.²¹ La scultura del Salvatore in veste di Verità – com'egli personalmente si definì – e, dunque, di maestro e filosofo, è sorretta a sua volta dal gruppo con Evangelisti, simboli del tetramorfo, e due personaggi in abiti profani. Tra Giovanni e Marco s'inginocchia a terra un uomo in atto di devozione, sovrastato dall'aquila giovannea e dalla mano parlante dell'evangelista. L'uomo porta le mani incrociate al petto e volge lo sguardo verso l'alto; indossa una lunga veste a falde pesanti, con colletto e maniche rigonfie terminanti in polsini, che ricade raggomitolandosi sotto le ginocchia; i capelli sono attorcigliati in una crocchia dietro la nuca, coperta da una cuffietta e da un cappello a sacco con orlo ripiegato (fig. 4). Una seconda figura occupa il lato opposto del basamento, tra Luca e Matteo, piegandosi sotto i piedi dell'angelo, sostenuto delicatamente dall'uomo con la mano sinistra. L'abbigliamento dell'ultimo effigiato non prevede il dettaglio o la ricchezza che caratterizzano la sua controparte, come si evince dalla presenza di un più semplice berretto a cuffia (fig. 5). I due individui furono, a più riprese, riconosciuti come il committente, Burgundio di Tado, e l'artista, Giovanni Pisano, secondo una modalità interscambiabile e non definita.²² Claussen, menzionando una sola delle due ipotesi, già di Bacci e Carli, distinse l'artista nella figura inginocchiata in preghiera, facendo perno sull'idea di un suo rivolgimento verso l'evangelista



4. Giovanni Pisano, pulpito, dettaglio di ritratto di donatore, Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta. Fotografia dell'autrice del saggio.

Giovanni, santo omonimo al quale manifesterebbe devozione raccomandando l'anima.²³ Von Einem, che tanto s'appassionò alle componenti di sostegno del pulpito del duomo, vide negli abiti e nella condotta dell'orante la prova che permetteva di individuarvi un alto dignitario, più prossimo al Burgundio di Tado rappresentato presso l'altare di San Ranieri che non al *magister* Giovanni, soprattutto in virtù della nuova iconografia del committente e donatore d'opera che andava diffondendosi al tempo.

L'ipotetica effigie dell'artista si riscontrerebbe, invece, nel personaggio che, congruente al motivo del telamone antico e medievale, sostiene su di sé, aiutandosi con la mano, il mondo celeste, o l'uomo alato di Matteo – similmente, Atlante sopportava sulla schiena la massa della volta stellata abitata dalle figlie Pleiadi. La figura accovacciata solleva lo sguardo, in modo speculare a quello del donatore inginocchiato, volgendosi verso Cristo trionfante, incarnando le due direzioni dell'iconografia del telamone: la prima, rivolta verso il concetto di condanna e subordinazione di colui che esercita un lavoro manuale, e la seconda, depositaria di remoti significati cosmologici. Se gli elementi figurati delle fondamenta appartengono al regno terreno, il telamone diviene pilastro cosmico, tratto di congiunzione tra terra e cielo; esso è punto d'armonia, riflesso delle cristiche *Veritas de terra* e *Iustitia de coelo* glorificate dal cartiglio di Cristo e dal suo movimento ascensionale, uno srotolarsi che connette basso – il lavoro meccanico e le arti dell'uomo – e alto, i cieli e l'ispirazione divina. Accogliendo l'ipotesi della presenza di un autoritratto d'artista, si noti come non vi sia però l'intenzione di mostrarsi come scultore o soprintendente dei cantieri, poiché ne mancano gli strumenti definitivi; così, l'atteggiamento del telamone non aiuta nell'identificazione, vista l'assenza dello struggimento tipico, ad esempio, della sventurata figura umana di reminiscenza wiligelmica e dovuto alla costrizione entro posizioni subordinate. Nonostante ciò rimane la possibilità, rivolgendoci alle due iscrizioni correnti lungo attico e zoccolo del monumento, di costruire paralleli tra la precedente tradizione romanica e la rinnovata plastica di Giovanni. L'iscrizione del basamento, in versi leonini, ricorda le esclamazioni di colui che realizzò il monumento con amore e sostenendo un pesante lavoro fisico («labore gravi»), senza trarre alcun beneficio per sé («non bene cavi»), ma subendo e tollerando pene e soprusi («hostita damna probavi. [...] penam fero»).²⁴ L'astio dello scultore, oppresso tra un animo vile e un ingegno armonioso («corde [...] ignavi» e «mente suavi»),²⁵ muove lo spettatore a tentare d'addolcire la condizione del *magister*, che si strugge e che tanto si affatica, implorando di immedesimarsi nel sofferente e ricordarlo, al fine di garantire la fama: «Ut sibi livorem tollam mitigemque dolorem et decus implorem: versibus adde rorem». ²⁶ Non vi sono ostacoli all'istituzione di un parallelo tra questa richiesta e le invocazioni che le figure scolpite delle cattedrali matildiche rivolgevano al passante, chiedendo di poter alleviare la sofferenza sostituendoli nell'arduo compito di sostenere l'architettura.²⁷ Il motivo per cui Giovanni Pisano patì uno sconcerto simile non è dato con certezza,²⁸ ma la querela venne considerata quale primo manifestarsi dell'autocoscienza di colui che crea un'opera con il solo ausilio delle proprie mani («arte manus sole»), che riconosce la propria eccellenza e superiorità nel dare origine a pure forme, che lavora con maestria i materiali più pregiati – l'oro e il marmo – e i più umili – il legno e la pietra. L'encomio non sarebbe giunto da committenti e osservatori del tempo, che avrebbero portato Giovanni al biasimo, all'invidia («livorem») verso chi raccoglieva maggior lode. Non si perda di vista, leggendo integralmente le invocazioni, il carattere cristiano e devozionale dei versi: Giovanni è in grado di superare l'arte degli altri scultori, elevarsi su questi e creare opere splendide, ma tali operazioni sono possibili solo grazie ai doni del vero Dio, lodato nell'iscrizione sommitale. Quest'ultima quasi sottolinea la mancata volontà dell'artista, che non potrebbe scolpire opere deplorabili neppure volendo («tetra sculpere nescisset



5. Giovanni Pisano, pulpito, dettaglio di ritratto in funzione di sostegno, Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta. Fotografia dell'autrice del saggio.

vel turpia si voluisset»); la purezza e la bontà delle opere di Giovanni, prossimo ai veterotestamentari Ooliàb e Besalèl,²⁹ derivano dai doni divini, posti al servizio di Dio al quale le creazioni artistiche sono consacrate. Da un lato si ha, dunque, la doglianza dello zoccolo, che richiama l'attenzione verso una rinnovata idea dello statuto dell'artista e delle arti meccaniche in generale; dall'altro, la preghiera sommitale, che prosegue entro il tradizionale solco della dedicazione dell'opera al primo Creatore,³⁰ il *Deus artifex* che fece il Mondo. La dimensione semantica delle composizioni, preghiera dell'attico e querela della base, reitera la bipolarità tematica e dottrinale che investe l'intero monumento, suggellando l'idea del concepimento di un'opera che fonde in sé fisicità e artigianalità del mondo terreno, scienza divina e ispirata elevazione della mente. Rivolgendosi al Salvatore e chiedendo misericordia, Giovanni esplicita la posizione peccaminosa che egli, in quanto uomo mortale, occupa nel mondo: andando oltre l'onta del Peccato originale, il *livorem* patito, a torto o ragione, pone il peccato di Giovanni tra invidia e superbia. Se s'individuasse l'autoritratto dell'artista nel telamone accovacciato, apparirebbe inoltre fondamentale la prostrazione ai piedi del Cristo Redentore, nel momento della richiesta di grazia, conseguita tramite l'esercizio calibrato del proprio lavoro e il giusto uso dei *dona* dispensati da Dio.

Attribuire la sapienza dell'artista all'influsso benigno della divinità divenne, già dal Mille, il perno su cui insistere per ostentare la dignità dello statuto dell'artefice. Rilevante fu il paragone tra il Dio creatore, che fece l'uomo a sua immagine, e l'uomo, che a sua volta fece l'opera a sua somiglianza. Sebbene, come esposto da Saxl, un Dio cristiano in atto di «portare faticosamente il peso del mondo» sulle proprie spalle sarebbe idea blasfema, l'emendazione della figura pagana di Atlante si concluse nella sua trasfigurazione in simbolo del Creatore.³¹ Come Atlante sostiene la volta stellata, facendola ruotare e impedendone la caduta, così Dio crea il Mondo garantendone armonia e moto; e così l'artista, che sostiene sulle proprie spalle l'opera da lui creata, assicurandone la stabilità e la sopravvivenza. Quest'ultima derivazione iconologica ha radici ben più antiche e connesse a ciò che viene detto, secondo tradizione, il primo autoritratto d'artista, quello fidiaco rilevato presso lo scudo dell'Athena *Parthénos* attorno al 438 a.C. Secondo la *Vita di Pericle*, Fidia avrebbe mostrato sé stesso, in una scena di Amazzonomachia, a figura intera e sotto le sembianze di un vecchio calvo pronto a scagliare un sasso, affiancato dall'amico Pericle.³² Della seconda memoria letteraria, che prese corpo attorno al IV secolo a.C., può cogliersi una prima traccia nel trattato pseudo-aristotelico *Sul Cosmo*, in cui si racconta di come Fidia avesse scolpito la propria testa al centro dello scudo in funzione di chiave di volta: se il ritratto dell'artista fosse stato rimosso, l'opera sarebbe collassata su sé stessa.³³ Quest'ultima narrazione, conosciuta nel Medioevo grazie alla diffusione delle *Mirabilibus auscultationibus*, originò dalla necessità di rafforzare il paragone tra la posizione del Dio nell'universo e quella della chiave di volta dell'arco:³⁴ la divinità, che domina sul mondo, sta al centro della propria creazione assicurando equilibrio e sostegno, alla stregua della chiave di volta. Alla stregua, concluderei, dell'artista che, inseritosi all'interno della statua, preserva l'opera creata.³⁵ Non solo il Fidia compagno di Pericle, ma anche Giovanni Pisano che, presso il Duomo di Pisa, avrebbe offerto all'arredo liturgico non l'imitazione di una generica figura umana, ma della sua stessa linea fisiognomica; quella di un uomo che rivendicava, sì, la maestria del proprio operato ma, ancora da uomo, non tentava di nascondere la dimensione concreta in cui era stato concepito il pergamino. L'opera, sebbene proiettata nel marmo l'idea di un incrollabile Tempio della fede, non tace la memoria del sudore versato e del duro lavoro. Lavoro che meritava d'essere apprezzato dai contemporanei e, eventualmente, pagato la giusta somma.

¹ Rimando a I. Matteoni, «Piangendo pareva dicer: “Più non posso”». *L'iconografia del telamone dall'arte antica a Giovanni Pisano*, tesi di laurea magistrale, Università di Pisa, a.a. 2020-2021, relatore professor M. Collareta.

² G. Dalli Regoli, *Una componente di rilievo dell'arredo plastico medievale fra Pisa e Lucca: il telamone stilofo*, in A. Cadei, a cura di, *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Romanini*, Edizioni Sintesi, Roma 1999, vol. I, p. 378.

³ *Divina Commedia*, Purgatorio, X, vv. 130-139.

⁴ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1966, vol. II, p. 67.

⁵ G.L. Mellini, *Il Pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia*, Electa, Milano 1968, p. 23; cfr. E. Carli, *Giovanni Pisano*, Pacini, Pisa 1977, p. 73; P. Morselli, A. Moskowitz, *The Pistoia Pulpit's Uneven Supports: the bases for a hypothesis*, in «Notes in the History of Art», vol. XXII, 2, 2003, pp. 1-9.

⁶ Carli, *Giovanni Pisano cit.*, p. 75; cfr. P. Dent, «Laude Dei Trini»: *Observations Towards a Reconstruction of Giovanni Pisano's Pistoia Pulpit*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXXI, 2008, pp. 124-125.

⁷ M. Seidel, *Giovanni Pisano. Il pulpito di Pistoia*, Sansoni, Firenze 1965, p. 3; G. Tigler, *Citazioni classiche, suggestioni esotiche, uso di simboli religiosi e politici, allusioni iconologiche ed equivoci in Nicola e Giovanni Pisano*, in M. Collareta, a cura di, *Visibile Parlare. Le arti nella Toscana medievale*, Edifir, Firenze 2013, p. 324.

⁸ Prima lettera ai Corinzi, 15,47.

⁹ Carli, *Giovanni Pisano cit.*, pp. 76-77.

¹⁰ G. Jászai, *Die Pisaner Domkanzel. Neuer Versuch zur Wiederherstellung ihres ursprünglichen Zustandes*, München 1968, pp. 37-38.

¹¹ Lettera ai Romani, 5,14-15.

¹² *Ibi*, 5,18.

¹³ Il termine è da intendersi nel senso della sua etimologia originaria, da riconnettersi ai significati di inciampo, ostacolo, insidia; cfr. R. Girard, *Il capro espiatorio*, traduzione di C. Leverd, F. Bovoli, Adelphi, Milano 1987, pp. 199-235.

¹⁴ Giovanni, 19,17.

¹⁵ Luca, 9,23.

¹⁶ *Divina Commedia*, Purgatorio, X, vv. 107-111.

¹⁷ Siracide, 40,1.

¹⁸ I.B. Supino, *Giovanni Pisano*, Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, Roma 1895, p. 14; cfr. E. Carli, *Il pergamo del Duomo di Pisa*, Pacini, Pisa 1975, p. 9; id., *Giovanni Pisano cit.*, pp. 93-94; G. De Angelis D'Ossat, *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 1986, p. 92.

¹⁹ La caratterizzazione della scultura portò gli osservatori, già nel Cinquecento, a dirla «cosa rara» e a ritenerla bottino di guerra trasportato da Cartagine; cfr. R. Roncioni, *Delle*

istorie pisane: libri XVI, in «Archivio Storico Italiano», tomo VI, 1, 1844, p. 111.

²⁰ M. Alpàtov, *Sur la chaire de Giovanni Pisano à Pise*, in «Arte Lombarda», vol. X, 2, 1965, pp. 37-50; Carli, *Il pergamo del Duomo di Pisa cit.*, pp. 1-39; M. Seidel, *Padre e figlio, Nicola e Giovanni Pisano*, Marsilio, Venezia 2012, vol. I, pp. 49-83, 273-303.

²¹ H. Von Einem, *Das Stützenschloß der Pisaner Domkanzel: Gedanken zum Alterswerk des Giovanni Pisano*, Verlag für Sozialwissenschaften, Köln 1962, pp. 13-14, 20-22.

²² L'unica interpretazione differente è pubblicata in A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, Hoepli, Milano 1906, vol. IV, p. 228.

²³ P. Bacci, *La ricostruzione del Pergamo di Giovanni Pisano*, Bestetti e Tumminelli, Milano 1926, p. 111; Carli, *Il pergamo del Duomo di Pisa cit.*, pp. 21-22; P.C. Claussen, voce *Autoritratto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 1991: <https://www.Treccani.it/enciclopedia/autoritratto_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/> (consultato il 23 febbraio 2023).

²⁴ Per le accezioni giuridiche del verbo *probare* rimando a L. Palozzi, «Cor d'ignavo», «fama scura». *Giovanni Pisano, Dante e le origini del giudizio artistico*, in M. Collareta, L. Violi, a cura di, *L'artista medievale: Contesti, mestieri, famiglie (secc. XI-XIII)*, Roma, Carocci 2022, pp. 233-259.

²⁵ Interessanti le risponderne tra il testo presente e il *Carmen Paraeneticum ad Rainaldum*, attribuito a Bernardo di Chiaravalle e pubblicato per la prima volta da Poussines nel 1663, sulle quali sarà necessario tornare in altra sede; cfr. *Carmen paraeneticum ad Rainaldum*, 896A, in J.-P. Migne, a cura di, *Patrologia Latina*, apud J.-P. Migne Editorem, Parisiis 1854, vol. 184, p. 1314.

²⁶ Per le due iscrizioni integrali si veda Seidel, *Giovanni Pisano cit.*, p. 5.

²⁷ A. Campana, *La testimonianza delle iscrizioni*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Panini, Modena 1984, pp. 363-373; C. Frugoni, *Le lastre veterotestamentarie e il programma della facciata*, in *Lanfranco e Wiligelmo cit.*, pp. 422-431, pp. 507-519; C. Franzoni, «Presente del passato»: *le forme classiche nel Medioevo*, in E. Castelnuovo, G. Sergi, *Arti e storia nel Medioevo*, Einaudi, Torino 2002, vol. II, p. 350.

²⁸ Jászai, *Die Pisaner Domkanzel cit.*, pp. 62-64; Carli, *Giovanni Pisano cit.*, pp. 97-99; Seidel, *Padre e figlio cit.*, pp. 88-97.

²⁹ Esodo, 31,36-39.

³⁰ Jászai, *Die Pisaner Domkanzel cit.*, p. 64; cfr. I. Belli Barsali, voce *Bigarelli Guido*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, 1968: <https://www.Treccani.it/enciclopedia/guido-bigarelli_%28Dizionario-Biografico%29/> (consultato il 23 febbraio 2023).

³¹ F. Saxl, *La fede negli astri*, a cura di S. Settis, traduzione di S.C. Colli, F. Cuniberto, P. Meriggi, Bollati Boringhieri, Torino 2016, p. 296.

³² Plutarco, *Vite parallele. Vita di Pericle*, a cura di D. Magnino, UTET, Torino 2013, vol. II, p. 94. I due, verosimilmente, rappresenterebbero invece gli eroi attici Teseo e Dedalo, per cui si veda B. Schweitzer, *Alla ricerca di Fidia*, a cura di R. Bianchi Bandinelli, Il Saggiatore, Milano 1967, pp. 356-360.

³³ E.B. Harrison, *The Composition of the Amazonomachy on the Shield of Athena Parthenos*, in «Hesperia», vol. XXXV, 2, 1966, p. 108.

³⁴ *Ibi*, pp. 106-109.

³⁵ G. Reale, A.P. Bos, *Il trattato sul cosmo per Alessandro attribuito ad Aristotele*, Vita e Pensiero, Milano 1995, pp. 226-227.

Summary

The article focuses on the dual meaning communicated by the supporting sculptures, conceived as self-portraits: ideas of humiliation and subordination on the one hand, as opposed to pride and haughtiness on the other. Paradigmatic occurrences are shown in Giovanni Pisano's oeuvre, as can be seen from the crouching Adam under one of the columns of the pulpit of Pistoia, and from the hypothetical self-portrait embedded into the pulpit of Pisa. Scholars assumed the existence of Giovanni Pisano's disguised self-portraits by referring, in the first place, to the obvious likeliness of particular facial expressions in his work (such as the keystones in the façade of the Sienese cathedral and the ascribed telamons of Massa Marittima and San Quirico d'Orcia). By analysing the iconography of the anthropomorphic support with the endorsement offered by scriptural sources and the Church Fathers, it is possible to broaden the scope of analysis and to draw lines of identification between the artist, the human being as a sinner, and Christ who, brought before Pilate, carries the cross on his way to Golgotha. Such similarities, together with the idea of Deus artifex who shapes the world, soon became for the artist the cornerstone of a research aimed at the reappraisal of craftsmanship, conceived as the foundation of his artistic identity and dignity.

Finally, this significant comparison between God, who made man in his own image, and the craftsman, who made, in turn, the work of art in his own likeness, will be investigated through the study of Phidias' self-portrait, which is said to have been carved on the shield of Athena Parthenos, and the literary testimonies left by Pseudo-Aristotle.

Del Verrocchio, di Leonardo e di due angeli concorrenti

Gigetta Dalli Regoli

Nell'ambito degli studi dedicati alla scultura fiorentina del Quattrocento compare spesso la citazione di due piastre in terracotta di formato ridotto conservate nel Museo del Louvre, le quali recano al *recto* le figure di due angeli affrontati: due giovanetti alati che svolgono un'azione di sostegno rispetto a un invisibile elemento centrale (figg. 1-2). I due *Angeli* sono stati da tempo riconosciuti come modelli eseguiti nella bottega del Verrocchio nel corso dei lavori dedicati al *Monumento Forteguerri*, il cenotafio con il quale a Pistoia si volle celebrare la personalità del cardinale Niccolò Forteguerri, pistoiese di origine, attivo collaboratore di papa Pio II ma anche promotore di iniziative di rilievo nella sua città. Il monumento, destinato alla cattedrale, fu lavorato nelle singole componenti con ampio intervento di Andrea negli anni 1481-1486, ma non fu compiuto e soprattutto non fu montato sotto il controllo dello scultore; integrato in due fasi distinte dopo la morte di quest'ultimo (1488), e composto in forma approssimativa, fu collocato nel Duomo all'inizio del Cinquecento, ma solo nel 1753 ebbe la forma attuale e fu definitivamente situato nella prima campata a sinistra; all'inizio degli anni Novanta è stato oggetto di una positiva campagna di studio e di restauro.¹

La preparazione dell'imponente complesso, esemplato su uno schema illustre – non solo quello della Porta della Mandorla, pluricitata, ma quello più antico del tabernacolo dell'Orcagna in Orsanmichele –, fu laboriosa, e vide probabilmente la partecipazione di più di un componente dell'*équipe* verroc-

1-2. Andrea del Verrocchio e collaboratore, *Angeli reggimandorla*, Parigi, Museo del Louvre, inv. TH33-TH34. Parigi, Louvre © 2023 RMN-Grand Palais/Distr. Foto SCALA, Firenze, foto: René-Gabriel Ojéda.





3. Particolare della fig. 2.

4. Andrea del Verrocchio e collaboratori, *Monumento Forteguerri*, particolare, Pistoia, Duomo. Su concessione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Pistoia.

5. Andrea del Verrocchio, *Testa di giovane*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 130 E. Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi su concessione del Ministero della Cultura.

chiesca. Fra le molte testimonianze, oltre alle varianti delle due piastre citate,² un bozzetto in terracotta dell'insieme, di stile sostenuto, che si conserva presso il Victoria and Albert Museum a Londra e che deve riconoscersi come schietto autografo di Andrea; lo *Studio per un angelo* di Lorenzo di Credi (British Museum, fig. 12), condiscipolo di Leonardo presso il Verrocchio; infine varie soluzioni parziali (soprattutto schizzi) dell'altro collaboratore della bottega, Francesco di Simone Ferrucci.³ Mi è capitato più volte di citare sia il monumento che i modelli dei due *Angeli*, ai quali vorrei però dedicare un breve saggio specifico.

Anche a prima vista i due frammenti rivelano esplicite differenze, nell'impostazione e nella scelta delle componenti, tanto che nella vicenda critica prevale nettamente l'opinione che gli stessi spettino a due artisti diversi: il Verrocchio *in primis*, e secondariamente Leonardo, con qualche cenno al Ferrucci. Peraltro la sequenza delle ipotesi che gli studiosi propongono su questo tema vede un fitto alternarsi di opinioni contrastanti sulla qualità stilistica e soprattutto sull'attribuzione dell'uno e dell'altro; problema complicato dal fatto che i due pezzi vengono citati secondo la collocazione «sinistra» e «destra», cioè secondo una formula che può essere fonte di equivoci a seconda del punto di vista di chi l'adotta. Impossibile fornirne qui un riepilogo dettagliato, per il quale rinvio ad alcune voci relativamente recenti: mostre impegnative, come *Earth and Fire* (2001), *Leonardo da Vinci 1452-1519* (2015), *Verrocchio, il maestro di Leonardo* (2019), *Verrocchio Sculptor and Painter of Renaissance Florence* (2019), e alcune monografie e saggi dedicati ai protagonisti delle vicende qui evocate, fra i quali, per la pertinenza con il tema affrontato, cito Dario Covi, *Andrea del Verrocchio* (2005) ed Edoardo Villata, *1478, a year in Leonardo da Vinci's Career* (2022).⁴ Segnalo anche il volume di Gunter Passavant (1969),⁵ il solo che offra delle due immagini una visione corretta: nei testi più recenti la riproduzione dell'*Angelo* di sinistra lascia spesso in ombra l'ala situata in secondo piano.

Nonostante le due piastre siano state prese in considerazione spesso, peraltro *a latere* di altri oggetti di studio, ritengo sia possibile tornare a confrontarle, esaminando partitamente le numerose peculiarità che le distinguono, pur nel quadro di una superficiale analogia del soggetto.

Nella formella di destra l'*Angelo* si presenta in collocazione di profilo, con lieve scorcio dal basso e, se lo si rapporta alla struttura del monumento, la sua destinazione/funzione è esplicita (figg. 2, 3): sostenere la mandorla che ospita il *Cristo Pantocrator* con le due braccia, una mano postata in alto e una in basso, tanto da premere sulla curvatura della mandorla stessa (assente, ma idealmente presente). Si tratta di un'azione che presuppone una posizione tendenzialmente statica, con le due gambe flesse/semiflesse che premono sul rilievo appena accennato di piccole nubi. Occorre rilevare, e non mi pare sia stato fatto, che c'è una leggera differenza nella lunghezza delle gambe dell'angelo, e lo si nota perché i due arti sono modellati ad altorilievo, fasciati da

panni pesanti ben fermati nei punti di raccolta dei drappaggi. La peculiarità di un parziale divario fra le due gambe compare anche – ed è più esplicita – nello studio citato di Lorenzo di Credi, il quale in età giovanile rivela un certo impaccio nell'articolazione della figura umana.⁶ Nel disegno affiora infatti un'altra sottile ambiguità, e cioè che per quanto i piedi siano distanziati, i due arti hanno lo stesso grado di sporgenza e sembrano collocati sullo stesso piano. Al Credi, come è noto, fu affidato il compito di sovrintendere alla prosecuzione dei lavori dopo la morte di Andrea, quale erede e coordinatore dell'attività della bottega, ma è assai probabile che non abbia mai praticato alternative rispetto alle predilette attività della pittura e del disegno.

6. Particolare della fig. 1.

7. Leonardo e Lorenzo di Credi, *Annunciazione*, particolare, Parigi, Museo del Louvre, inv. MI598. Parigi, Louvre © 2023 RMN-Grand Palais/Distr. Foto SCALA, Firenze, foto: Tony Querrec.





8. Bottega del Verrocchio e Leonardo, *Battesimo di Cristo*, particolare, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 8358. Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi su concessione del Ministero della Cultura.

9. Particolare della fig. 1.

10. Leonardo, *Testa di giovane* (attribuito ad Andrea del Verrocchio). Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 212 F r. Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi su concessione del Ministero della Cultura.

Una palese tendenza a ‘caricare’ l’immagine pervade tutto il rilievo, la tunica rimborsata alla vita, la parte inferiore della stessa, e infine i due capi di un nastro che compare sulla schiena e poi, partendo dalla cintura, si solleva e si attorciglia nello spazio fino all’angolo della formella; il modulo (nastri che si dispiegano e ondeggiavano nel vuoto) risulta adottato e divulgato soprattutto da Desiderio da Settignano, ciò che conferma una formazione del Verrocchio fondata sul magistero di Donatello ma anche su un’attenzione costante all’opera del settignanese, come illustrato in forma approfondita da Francesco Caglioti.⁷ Si conformano alla posa descritta, sia la testa, che, in controtendenza rispetto al corpo, s’inarca leggermente sul collo e tende a volgersi verso un ideale osservatore, sia le ali, distinte l’una dall’altra ma a stretto contatto, che sembrano appena mosse per un volo in sospensione (fig. 3).

Il frammento di sinistra contraddice apertamente tutto ciò, con o senza intenzione, a partire dalla visione che presuppone un punto di vista anche più ribassato: spicca ad esempio la diversità del rapporto fra la testa e la spalla, qui allineate in diagonale e non in verticale come nell’altro (figg. 1, 6). Infatti l’*Angelo* di sinistra non è ben piantato a terra, anzi sembra correre da sinistra verso destra; uno slancio sostenuto dalle ali e dal rigonfiarsi della tunica, i cui lembi si sollevano in aria e non si accartocciano a spirale come nell’altro; si tratta di panni leggeri e di drappaggi che spiccano sul controfondo, mentre mancano i nastri, che forse avrebbero offuscato il protagonismo delle vesti increspate e delle ali divaricate, una dispiegata in primo piano a tutto campo, l’altra di scorcio, spinta in profondità dietro alla testa dell’angelo (altro dato generalmente ignorato dalla letteratura critica): nel piumaggio, spiccano il profilo e lo spessore delle penne, con un effetto più incisivo rispetto alla scolastica definizione delle ali dell’angelo compagno, mentre risulta probante l’affinità con l’ala della piccola *Annunciazione* di Leonardo conservata al Louvre (fig. 7), un brano di assoluta eccellenza, nel quale le tonalità oscillanti dal ruggine, al grigio, al bianco sembrano esemplate sul piumaggio di un rapace di grossa taglia.⁸ La testa, in linea con l’impronta di tutta la figura, espone il volto e la corposa capigliatura in visuale di striscio (fig. 9): al confronto, più scontata la soluzione di tre/quarti del volto dell’altro angelo, così come il rilievo dei suoi modesti riccioli; forse all’esigenza di rialzarne il tono si deve l’introduzione del serto fiorito. Sempre nell’*Angelo* di sinistra, il rapporto con l’invisibile mandorla è appena accennato dalle due braccia affiancate che sfiorano le striature di nubi diffuse: la presenza di un elemento che dovrebbe fronteggiare l’angelo, e l’azione di sostegno di questi, vengono solamente suggeriti o comunque lasciati all’interpretazione dell’osservatore.

Spero di aver segnalato i dati più significativi pertinenti ai due rilievi, forse destinati a due figure che nel manufatto marmoreo si collocavano ad altezze diverse,⁹ ciò che non vale peraltro a giustificare la differenza che li separa. L'*Angelo* di destra risulta eseguito nel rispetto di un'ottica di bottega (la preparazione del monumento) e con l'occhio fisso allo schema originario del progetto d'insieme, senza badare troppo alla organicità della soluzione specifica: questa è fondata sulla combinazione di formule sperimentate (valga l'esempio del *Monumento a Leonardo Bruni* di Bernardo Rossellino e dei due angeli reggitemma, anch'essi con la testa ruotata sul collo), indulgendo con virtuosismo nel visualizzare il corrugarsi della veste e lo svolazzare dei nastri. L'altro sembrerebbe modellato da un artista poco vincolato dallo schema, e che si rivela più inventivo e coerente nell'evidenziare la leggiadria della creatura alata e la vitalità che essa esprime lanciandosi ad ali aperte nello spazio. Ampia parte della letteratura pertinente è comunque concorde nel riconoscere all'*Angelo* di sinistra una impronta stilistica più marcata rispetto all'altro. Per concludere. L'*Angelo* di destra, rappresentativo di un affermato «stile Verrocchio della maturità», si colloca in linea con le soluzioni in marmo che compongono il monumento: corpi solidamente presenti ma avvolti in vesti di taglia fuori misura, che lacci e laccetti affastellano costruendo affascinanti orografie. Come non cogliere la stretta analogia con i panni ridondanti che rivestono i personaggi della *Deposizione* di Berlino, fortunatamente recuperata, pur con lacune,¹⁰ e con il meraviglioso *Alessandro Magno* di Washington (fig. 11), il cui pregio è rappresentato a mio avviso proprio dalla disinvoltata e stipata combinazione naturalistico-antiquariale (gli elementi vegetali e animali, lo spallaccio, la testa urlante dell'armatura).¹¹ Anche il disegno dell'*Angelo* di Lorenzo di Credi conferma una partecipazione al fervore di studi attorno al *Monumento Forteguerri* (fig. 12): la lieve torsione della testa, i lunghi boccoli, la ricchezza dei drappaggi, indicano un apprezzamento e un'adesione allo stile del maestro che peraltro non compare nelle *Madonne* giovanili, per le quali l'artista punta su cadenze e volumi più misurati. In rapporto all'*Angelo* di sinistra, occorre infine aggiungere che chi lo ha modellato doveva amare l'esercizio dello scorcio: non solo per la leggera rotazione del volto sul quale spunta l'ombra di un sorriso, ma soprattutto per l'idea 'difficile' di mostrare le ali aperte, una rappresentata in distensione, l'altra parzialmente visibile oltre la spalla e la testa del giovanetto; il risalto



11. Andrea del Verrocchio, *Alessandro Magno*, Washington, National Gallery of Art. Creative Commons Zero (CC0).

12. Lorenzo di Credi, *Studio per un angelo reggimandorla*, particolare, Londra, British Museum, inv. n. 1860,0616.29. © 2023 The Trustees of the British Museum/Distr. Foto SCALA, Firenze.

tridimensionale della figura e la coerenza della sua articolazione è confermata dallo stacco fra le due braccia indirizzate verso la mandorla. Anche in questo caso si profila l'ipotesi che l'autore del modellino sia qualcuno che abbia manifestato interesse per il volo, che in rapporto a ciò, nel corso della sua vita, abbia analizzato partitamente le strutture alari, e che fra gli animali abbia privilegiato non solo i cavalli ma anche gli uccelli, che liberava dopo aver comprato le gabbie che li imprigionavano.¹²

Di fronte ai problemi dell'attribuzione è mia abitudine esprimermi con prudenza. Credo di aver segnalato elementi validi a riconoscere nell'*Angelo* di destra uno schietto prodotto della Bottega verrocchiesca, probabilmente eseguito dallo stesso Andrea (a mio parere) o da un suo stretto collaboratore; e penso anche che nell'*Angelo* di sinistra debba riconoscersi una soluzione alternativa e originale, per la quale il nome di Leonardo sembra plausibile. Un Leonardo poco più che ventenne, il quale sarebbe intervenuto nell'ambito della lavorazione del macchinoso, ma anche fastoso progetto verrocchiesco, attraverso un bozzetto fittile, poiché negli anni giovanili, pur se pare certo che abbia modellato la terra, non vi sono tracce di una sua partecipazione alla lavorazione dei marmi. Con ben altra autorità e spregiudicatezza, nel corso degli stessi anni Settanta, il vinciano trasformerà radicalmente un dipinto commissionato al maestro, il *Battesimo di Cristo* degli Uffizi, dove l'angelo che concordemente gli si attribuisce dimostra come si possa, con decisione ma anche con garbo, scardinare un'iconografia consolidata da lunga tradizione (fig. 8): privo di ali (lo imponeva l'impostazione statica del soggetto), e forse all'origine anche di aureola,¹³ un incantevole adolescente androgino entra in scena volgendo le spalle al pubblico, ma subito ne cattura l'attenzione torcendosi, mostrando insieme il volto bellissimo e la capigliatura lucente, con la conseguenza di offuscare irrimediabilmente il suo compagno.¹⁴ Ebbene, qualcosa di quella spinta innovativa e di quell'impulso creativo trapela a mio parere anche dallo svolazzante *Angelo* della formella parigina di sinistra. Ovviamente, riferire questa a Leonardo non è una novità, dal momento che sono stata preceduta da molti autorevoli colleghi, e nondimeno mi è sembrato opportuno tornare a rileggere le ragioni di tante divergenze di opinione, e a tentare di individuare l'impronta personale lasciata dai due artisti nel corpo duttile della terra: una traccia del lavoro svolto lavorando con la stecca, con il bulino e con le mani in un felice momento in cui si sono confrontati un maestro di grande ingegno ma molto indaffarato e un allievo smanioso di affermarsi in autonomia, il cui cervello «mai restava di ghiribizzare».¹⁵

Note

¹ F. Falletti, a cura di, *I Medici, il Verrocchio e Pistoia: storia e restauro di due capolavori nella cattedrale di San Zeno*, Sillabe, Livorno 1996; Cristina Acidini Luchinat, Andrew Butterfield, Franca Falletti e Anna Padoa Rizzo vi ricostruiscono con attenzione un peculiare momento che vide impegnati Andrea del Verrocchio e i suoi collaboratori a Pistoia negli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento. A questo volume rinvio per la folta bibliografia relativa al monumento.

² In tempi recenti i due rilievi sono stati restaurati, con l'eliminazione di alcune lacune marginali e delle tracce di approssimativi aggiustamenti. Attualmente misurano cm 36,5×32,8 e 37×34.

Vedi B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, F. Tasso, a cura di, *Il corpo e l'anima. Da Donatello a*

Michelangelo, scultura italiana del Rinascimento, Officina Libraria, Roma 2021, pp. 128-129 (scheda di M. Bormand).

³ L. Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci. Itinerario di uno scultore fiorentino fra Romagna, Toscana e Montefeltro*, L.S. Olschki, Firenze 2007, pp. 37, 49 e *passim*. Più significativi i disegni rispetto alle opere di scultura che rivelano l'elaborazione di moduli verrocchieschi.

⁴ B. Boucher, *Italian Renaissance Terracotta: Artistic Revival or Technological Innovation?* in B. Boucher et al., a cura di, *Earth and Fire. Italian terracotta sculpture from Donatello to Canova*, catalogo della mostra (Houston-London, 2001-2002), Yale University Press, New Haven 2001, pp. 17, 130; M.T. Fiorio, *Corrispondenza tra pittura e scultura nell'opera e nella mente di Leonardo*, in P.C. Marani, M.T. Fiorio, a cura di,

Leonardo da Vinci 1452-1519. Il disegno del mondo, catalogo della mostra (Milano, 16 aprile – 19 luglio 2015), Skira, Milano 2015, pp. 107-117, 530 (scheda di M.T. Fiorio); F. Caglioti, *Verrocchio scultore*, in F. Caglioti, A. De Marchi, a cura di, *Verrocchio, il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, 8 marzo – 14 luglio 2019), Marsilio, Venezia 2019, pp. 45, 236 (scheda di G. Fattorini); A. Butterfield, J.K. Delaney *et al.*, a cura di, *Verrocchio sculptor and painter of Renaissance Florence*, catalogo della mostra (Washington, 15 settembre 2019 – 12 gennaio 2020), National Gallery of Art/Princeton University Press, Washington/Oxford 2019, pp. 154-155; D. Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and Work*, L.S. Olschki, Firenze 2005, pp. 127-128; E. Villata, *1478, a Year in Leonardo da Vinci's Career*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2021, pp. 90-131 (testo che riprende e integra precedenti saggi dell'autore).

⁵ G. Passavant, *Verrocchio. Sculture, pitture e disegni*, Venezia 1969 [London 1969], figg. 58-59.

⁶ Nella *Sacra Conversazione* del Duomo di Pistoia, il Battista mostra, in forma anche più smaccata, gambe di diversa lunghezza; difetto puntualmente presente nello studio relativo del Louvre: non condivido la trattazione specifica contenuta in Caglioti, De Marchi, *Verrocchio, il maestro di Leonardo* cit., pp. 235 sgg. Vedi G. Dall'i Regoli, *Verrocchio, il maestro di Leonardo. Postilla*, in «Critica d'arte», a. LXXVII, 1-2, 2019, pp. 127-136. Ricordo che quando nelle immagini si rileva un divario rispetto alla realtà sensibile, occorre valutare se ciò sia dovuto a esigenze di stile, se si tratti di effettiva incertezza o di spavalda *nonchalance* nell'affrontare la rappresentazione del reale, come in questo caso.

⁷ F. Caglioti, *Verrocchio scultore, la formazione*, in Caglioti, De Marchi, *Verrocchio, il maestro di Leonardo* cit., pp. 15-47.

⁸ Sostengo da tempo che intorno al 1470-1475 nella bottega del Verrocchio vi fossero soprattutto due collaboratori emergenti: Leonardo (già iscritto nel 1472 alla Compagnia di San Luca) e Lorenzo di Credi, i quali avrebbero lavorato al banco di lavoro alternandosi negli interventi, pur su opere di ridotte dimensioni quali l'*Annunciazione* del Louvre, la *Madonna ex Dreyfus* di Washington, il disegno relativo della Staatliche Gra-

phische Sammlung di Dresda, lo *Studio per uno stendardo* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (G. Dall'i Regoli, *Il San Bartolomeo di Orsanmichele*, in «Luk», 20, 2014, pp. 47-54). Nella tavoletta parigina l'ambientazione dimessa e regolarmente costruita in prospettiva risulta disegnata nell'impianto da Lorenzo, ma l'inedita e finissima gamma cromatica stesa 'a pennello' spetta a Leonardo, come riconosciuto da ampia parte della critica. Un celebre disegno di Baccio Bandinelli mostra come gli artisti lavorassero a stretto contatto negli spazi esigui delle botteghe.

⁹ Fin dall'origine la mandorla centrale del monumento era sostenuta da due coppie di angeli collocate ad altezze diverse.

¹⁰ L'opera è stata una componente importante della mostra del 2019, *Verrocchio, il maestro di Leonardo* cit., pp. 306-307 (scheda di V. Rastorguev e N. Rowley).

¹¹ Vedi Caglioti, De Marchi, *Verrocchio, il maestro di Leonardo* cit., pp. 102-105 (scheda di P. Parmiggiani), e Butterfield, Delaney, *Verrocchio sculptor and painter of Renaissance Florence* cit., pp. 140-143. Una letteratura critica di tendenza purista ne ha sminuito il valore, ignorando il fatto che la sovrabbondanza e l'enfaticizzazione sono caratteri distintivi dell'opera dello scultore, e proprio l'assenza di questi smentisce l'attribuzione di una serie di dipinti allo stesso Andrea.

¹² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 11 voll., Sansoni, poi S.P.E.S., Firenze 1966-1997, vol. IV (testo) 1976, p. 18.

¹³ Sicuramente di epoca tarda sono i due piatti dorati sovrapposti alle teste degli angeli, che potrebbero aver coperto un sottile filo dorato: A. Natali, *Lo sguardo degli angeli*, in id., a cura di, *Lo sguardo degli angeli. Verrocchio, Leonardo e il Battesimo di Cristo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 1998, pp. 61-94, in part. p. 74.

¹⁴ Ovviamente l'*Angelo* è il punto di massima autografia vinciana, che dilaga però in ampia parte della tavola (Natali, *Lo sguardo degli angeli* cit., pp. 61 sgg.); P.C. Marani, *Leonardo. Una carriera di pittore*, F. Motta, Milano 2003, pp. 162-165.

¹⁵ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori...* cit., vol. IV (testo) 1976, p. 18.

Summary

The author examines the case of two renowned terracotta studies, two *Angeli in volo* who are stretching their arms out towards an unidentified central element. The two angels have long been identified as part of the work carried out in Verrocchio's workshop for the creation of the Monumento Forteguerri (Pistoia, Duomo). The critical debate that followed confirms the difference in the hands in the two pieces, but strongly disagrees in terms of the ascription of the two drafts. Dall'i Regoli analyses the two Angels in detail, ascribing one of the two to one of the masters working on the project of the whole monumento (Verrocchio), and the other to a freer artist, attracted by the theme of the silhouette soaring into the air (Leonardo).

L'incoronazione di santa Barbara al cospetto dei santi Rocco, Antonio abate, Giulia e Giuliana: un dipinto ritrovato di Matteo Rosselli

Beatrice Maria Chiti

Nella cappella del Palazzo arcivescovile di Lucca, edificata e allestita per iniziativa del vescovo Filippo Sardi tra il 1794 e il 1798,¹ è conservata una pala con *L'incoronazione di santa Barbara al cospetto dei santi Rocco, Antonio abate, Giulia e Giuliana* (fig. 1). L'opera, oggi incassata nella mostra dell'altare marmoreo, per dimenticanza dello scritturale non fu valutata nei registri di spesa della Mensa arcivescovile (d'ora in poi Mensa) al momento della sua acquisizione; l'omissione, notata circa tre decenni più tardi, fu messa per iscritto nella bacchetta di spese corrente, il 30 giugno 1819.² Per far luce sulle circostanze del suo acquisto, la Mensa si rivolse al legnaiolo che trent'anni prima ne aveva trattato la compravendita insieme a Romualdo Minucciani, notaio e cancelliere che nel frattempo era defunto.³ Dalla nota apprendiamo che la pala, di buon autore, fu comprata dalla Compagnia dei Cannonieri di Livorno negli anni in cui si procedeva all'allestimento della cappella.⁴

La Compagnia dei Cannonieri di Livorno, anche nota come Confraternita di Santa Barbara, sorse nel XVI secolo per iniziativa dei bombardieri delle galee di Santo Stefano e fu affiliata alla Confraternita di San Rocco di Roma sin dal 1609.⁵ Le ragioni che spinsero i confratelli a disfarsi della pala dedicata ai propri santi titolari devono essere ricercate nel corso di eventi che portarono allo scioglimento della Compagnia, che nel 1780 fu costretta a cedere la chiesa che aveva eretto in onore della santa protettrice in via Ferdinanda (oggi via Grande) alla Confraternita della Misericordia e che nel 1785 cadde vittima delle soppressioni leopoldine; ristabilita e unita, nel 1792, a quella dei Santi Cosimo e Damiano con il nome di Confraternita dei Santi Cosimo, Damiano e Barbara,⁶ allo scadere del XVIII secolo vendette il dipinto dedicato ai precedenti protettori alla Mensa. La tavola, come risulta dall'elenco dei pagamenti lucchesi, fu poi collocata nella mostra d'altare della cappella arcivescovile dal pittore lucchese Lorenzo Moni, pagato pochi scudi il 4 novembre 1796 «per comodatura del quadro dell'altare maggiore» (fig. 2).⁷

Nel *Libro dei Ricordi della Venerabile Compagnia di Santa Barbara*, il 16 giugno 1631, è riportata la donazione, da parte di Madonna Agniola, madre di Michele Agniolo d'Arezzo, di un quadro in cui erano dipinti «una santa Barbara e un san Rocho col cane».⁸ L'opera, che deve essere certamente identificata con quella che oggi orna l'altare marmoreo della cappella arcivescovile di Lucca, proveniva dunque dalla chiesa di Santa Barbara di Livorno, oggi non più esistente poiché rasa al suolo nel secondo Dopoguerra a seguito dei bombardamenti che l'avevano irrimediabilmente danneggiata.⁹

Nella succitata cronicetta, in cui è possibile ripercorrere i donativi e le principali tappe di costruzione della chiesa, nel 1631 è ricordata la realizzazione dell'altare in pietra¹⁰ che con ogni probabilità ospitava il nostro dipinto. Erano gli anni in cui a Livorno infuriava la peste e appare chiaro che i confratelli, per scongiurare il male, abbiano ritenuto opportuno rimettersi alla protezione dei santi titolari e dei santi taumaturghi tramite l'omaggio di una pala. Al termine dell'epidemia, nel 1633, a san Rocco, protettore degli appestati, fu altresì dedicata una cappella.¹¹

Nel registro superiore vediamo raffigurata la Madonna, seduta su una coltre voluminosa di nuvole, che assiste benignamente all'incoronazione di santa Barbara mentre sostiene con la destra il braccio benedicente del Bambino



1. Matteo Rosselli, *Altare della cappella arcivescovile*, Lucca, Palazzo arcivescovile.



(fig. 3). La patrona dei cannonieri, riconoscibile grazie agli attributi iconografici della torre e della piuma di pavone, appare totalmente avvinta dalla visione celeste (fig. 4). La sua figura, di vibrante e profondo fascino spirituale, risalta per la pudica compostezza e l'ingenuo candore che la condussero al martirio. Sul piano terreno, alle estremità della tela, sono rappresentati i santi Rocco e Antonio abate, accompagnati come di consueto dal cane e dal maiale visibili ai loro piedi e abitualmente invocati nei casi di epidemie e pestilenze. Alla destra di santa Barbara, contrassegnata dalla medesima piuma di pavone e da un piccolo crocifisso ligneo, è dipinta la compagna di martirio Giuliana; anche alle due sante di Nicomedia è solitamente richiesta l'intercessione contro le pestilenze e le malattie.¹² Dietro a san Rocco, infine, riccamente abbigliata con un ramo di palma nella mano destra, è raffigurata santa Giulia, patrona della città di Livorno.

La pala, indicata come appartenente alla «bottega toscana del secolo XVII»,¹³ per ragioni di natura squisitamente stilistica, deve essere senza dubbio ricondotta al catalogo del pittore fiorentino Matteo Rosselli. Il verbo rosselliano, qui soavemente espresso nel misticismo raffinato della Sacra Conversazione e nei volti melliflui dei cherubini, si manifesta anche nell'adesione alle nuove suggestioni coloristiche del linguaggio fiorentino, rinnovato sui modi correggeschi e baroccheschi nell'ultimo ventennio del XVI secolo dal Cigoli e da Gregorio Pagani.¹⁴ Proprio di quest'ultimo, come noto, il Rosselli fu «amatissimo discepolo».¹⁵ Per supportare l'attribuzione si propone il confronto, assai eloquente, con *La Vergine del rosario coi santi Domenico e Caterina* (1649) del Duomo di Pietrasanta (fig. 5). Si osservino in merito i brani della

Nella pagina accanto:

2. Matteo Rosselli, *L'incoronazione di santa Barbara al cospetto dei santi Rocco, Antonio Abate, Giulia e Giuliana*, Lucca, Palazzo arcivescovile.

3. Matteo Rosselli, *L'incoronazione di santa Barbara al cospetto dei santi Rocco, Antonio Abate, Giulia e Giuliana*, particolare della Madonna col Bambino, Lucca, Palazzo arcivescovile.

4. Matteo Rosselli, *L'incoronazione di santa Barbara al cospetto dei santi Rocco, Antonio Abate, Giulia e Giuliana*, particolare di santa Barbara, Lucca, Palazzo arcivescovile.



5. Matteo Rosselli, *La Vergine del rosario* coi santi Domenico e Caterina, Pietrasanta, Duomo di San Martino.



Madonna col Bambino dei registri superiori, e anche i volti rarefatti degli angioletti che emergono dalle profondità dei cieli dorati, immagini divine del tempo eterno. Per le stringenti analogie con la figura di santa Barbara, porto all'attenzione anche la *Santa Caterina regina D'Alessandria*,¹⁶ altra opera attribuita in via di stile al maestro fiorentino. La modella, come si potrà constatare, è la stessa per entrambi i dipinti: lo vediamo chiaramente nella corporatura sana e robusta, nei riccioli biondi che le incorniciano il volto

estatico e nelle sontuose vesti rosse e dorate in cui figura il medesimo motivo broccato.

Al Gabinetto dei Disegni del Louvre è conservato il modello preparatorio per la figura del san Rocco.¹⁷ Nel foglio (inv. 1555 *verso*) è disegnata la parte inferiore di una figura maschile in una posa classica, con la gamba destra flessa e leggermente rialzata da terra e la sinistra in tensione a sostenere il peso del corpo.¹⁸ Di quest'ultima grafica, e delle molte altre custodite nella collezione del Louvre, si è occupata Fiammetta Faini Guazzelli, pioniera nello studio di Matteo Rosselli, che ha proposto di datarla al 1614. Ella la ritiene vicina nello stile, e dunque nel tempo, al disegno con *Figura di giovane in costume* (foglio 1903 S del Gabinetto dei Disegni degli Uffizi) e a quello di uomo con brocca dell'*Ultima cena* (inv. 1566 del Gabinetto dei Disegni del Louvre) che, un po' come una quinta di teatro, come nel caso del nostro san Rocco, col suo contrappunto apre alla visione della scena.

La datazione offerta dal ricordo dei bombardieri colloca il dipinto in apertura del quarto decennio del Seicento, prima della *Visitazione* e della *Natività* (1631-1632) che furono eseguite dall'artista per la famiglia Bonsi nella chiesa dei Santi Michele e Gaetano di Firenze.¹⁹ L'opera, in sintonia con le molte altre di destinazione religiosa dei primi anni Trenta, presenta un linguaggio d'intonazione semplice e accostante, perfettamente in linea con la spiritualità fiorentina di matrice postridentina ma sempre arricchito dal vasto repertorio di amenità morbidamente fiorite di marca rosselliana. L'intensa e pacata religiosità che sprigiona dai volti degli angeli e dei santi, unitamente al loro magistrale inserimento nell'impianto compositivo, dota la pala di quel «certo accordo e quiete del tutto»²⁰ che il Lanzi indicava come tratto distintivo del Rosselli.

Di poco più tarda e di ambito lucchese è la *Natività di Maria* (1636) della chiesa di Santa Maria dei Servi.²¹ Anche in questo caso la pala, che presenta una narrazione ancor più intima e personale, risulta impreziosita dal raffinato ventaglio delle vesti e degli ornamenti, resi con cromie preziose e lucenti. Improntate a una maggiore solennità e maestosità dell'impianto, debitrice delle suggestioni barocche derivate dalla visione degli affreschi di Pietro da Cortona a Palazzo Pitti,²² sono invece *Maria dona l'abito ai sette fondatori* (1641) e la *Presentazione della Vergine al tempio* (1648), anch'esse conservate nella soprascritta chiesa.²³

Di rilevante importanza è infine la provenienza del dipinto dalla città labronica: essa ci consente di ricondurlo alla dispersa «tavola d'una Madonna con più santi per Livorno»²⁴ che è menzionata dal Baldinucci nella biografia artistica di Matteo Rosselli. Quest'ultima ha il pregio di essere particolarmente attendibile poiché fondata sui ricordi personali dello storiografo, che dell'artista fu amico e allievo, e sul «piccolo libretto»²⁵ di conti in cui il nostro tenne nota delle pitture realizzate «fino all'anno 1635».²⁶ Alla luce di ciò, appare ragionevole supporre che la pala d'altare oggi custodita nella cappella del Palazzo arcivescovile di Lucca, databile al 1631 grazie al summenzionato ricordo della Compagnia dei Cannonieri di Livorno, sia proprio la perduta tavola livornese che è rammentata nella *Vita*. Dall'area aretina in cui il Rosselli fu operosissimo, del resto, come emerso dalle fonti archivistiche, proveniva anche la misteriosa donatrice, «Madonna Agniola, madre di Michele Agniolo d'Arezzo».²⁷

APPENDICE DOCUMENTARIA

Avvertenza

Nella trascrizione si è ritenuto opportuno, ai fini di una maggiore chiarezza nella lettura, normalizzare la divisione delle parole, le maiuscole, gli accenti e la punteggiatura.

1: *Ricognizione, da parte della Mensa arcivescovile di Lucca, sull'acquisto della pala d'altare.*

«A dì 30 giugno [1819]. Scudi 525 per denari 70 lucchesi per valuta del quadro grande di facciata di buono autore, rappresentante la Madonna col Bambino, santa Barbera e san Rocco, che attualmente esiste all'altare della cappella arcivescovile nel Palazzo di Lucca, acquistato dal fu Romualdo Minucciani dalla Compagnia dei Cannonieri di Livorno e da esso venduto all'Arcivescovato in tempo che si adornava la suddetta nuova cappella, come furono acquistati gli altri quadri esistenti nella medesima Cappella, quali sono stati notati con gli altri mobili che servono per detto uso alla bacchetta di spese generali dal 1794 a tutto il 1798, da capitolo 280 a capitolo 286 al conto delle spese fatte per la cappella suddetta. Ma la valuta di esso quadro è stata omessa di notare sotto il suo tempo, come chiaramente risulta dallo spoglio stato fatto dallo scritturale della Mensa di tutti i mobili provisti per l'anzidetta Cappella, e levati da quel conto e posti al conto corrente dei mobili e lingi di proprietà dell'Arcivescovato come per sentimento in scritto del signor avvocato Pardi, il quale è stato di ciò interpellato e detto spoglio esiste nella filza delle ricevute dell'Arcivescovato dal primo luglio 1818 a tutto gli 30 giugno 1819 sotto numero 360. Ed avendo oggi consultato il legnaiolo Jacopo Gori, il quale trattò col Minucciani la compra di esso quadro commesso a ciò dall'Arcivescovato, ha deposto per la verità che detto quadro fu acquistato come sopra dal Minucciani dalla Compagnia dei Cannonieri di Livorno, e da esso venduto all'Arcivescovato per detta somma di denari 70. Qual partita non esiste né al conto delle spese fatte per la cappella come si è detto di sopra, né al conto dei mobili e lingi di proprietà dell'Arcivescovato, né a qualunque altro conto nonostante le più esatte diligenze fatte a tale effetto, e perciò per supplire a detta mancanza si puone oggi in debito al conto dei mobili e lingi alla bacchetta di spese generali sotto questo suddetto giorno».²⁸

2: *Estratto dalle cronache della Compagnia dei Cannonieri di Livorno in cui è citata la pala.*

«A dì 16 giugno 1631. Ricordo come la Madonna Agniola, madre di Michele Agniolo da Arezzo muratore, adonato alla nostra Compagnia di San Barbara un quadro con cornice nere dipintovi dentro una Santa Barbera e un San Rocho col cane».²⁹

Note

* Questo articolo è dedicato a Sandra Ubaldi e a Maria Berrettini. Desidero esprimere la mia gratitudine al professor Cristiano Giometti dell'Università degli Studi di Firenze per i confronti e i consigli su questi temi. Ringrazio sentitamente l'Archivio Storico Diocesano di Lucca e l'Archivio di Stato di Livorno per la professionalità e la squisita disponibilità con cui mi hanno agevolata nella ricerca. La mia riconoscenza va anche all'Ufficio per l'Arte Sacra e i Beni Culturali Ecclesiastici dell'Arcidiocesi di Lucca, la Curia arcivescovile di Lucca e la Collegiata di San Martino di Pietrasanta che mi hanno fornito le autorizzazioni necessarie alla pubblicazione del materiale iconografico. Ringrazio infine Lucio Ghilardi per gli scatti fotografici alla pala d'altare del Palazzo arcivescovile di Lucca. L'articolo è un estratto, approfondito e inte-

grato, della mia tesi di laurea *Il Palazzo arcivescovile di Lucca. Per una storia architettonica e degli apparati decorativi*, discussa nel 2019 presso l'Università degli Studi di Firenze.

¹ ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI LUCCA (d'ora in poi ASDLu), ARCHIVIO ARCIVESCOVILE DI LUCCA (d'ora in poi AAL), *Mensa arcivescovile*, 556, pp. 280-286.

² ASDLu, AAL, *Mensa arcivescovile*, 747, p. 178d.

³ V. Cappellini, *L'Archivio Arcivescovile di Lucca*, in M. Brunini, a cura di, *Un archivio, un palazzo, una città: l'Archivio Storico Diocesano di Lucca dal VII al XX secolo*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2019, p. 37.

⁴ ASDLu, AAL, *Mensa arcivescovile*, 747, p. 178d. La trascrizione è riportata nell'appendice documentaria.

⁵ G. Mazzi, *Chiesa e compagnia di Santa Barbara*, in *Memoria e forma nell'evolvere delle fun-*

zioni urbane. *L'isolato Pini-Torricelli a Livorno*, catalogo della mostra (Livorno, 28 marzo – 28 aprile 1998), Casa della Cultura, Livorno 1998, pp. 13-26.

⁶ *Ibi*, p. 17.

⁷ ASDLU, AAL, *Mensa arcivescovile*, 738, p. 326.

⁸ ARCHIVIO DI STATO DI LIVORNO (d'ora in poi ASLI), ARCHIVIO DELLA CONFRATERNITA DI SANTA BARBARA (d'ora in poi ACSB), 16, c. 37v. La trascrizione è riportata nell'appendice documentaria.

⁹ G. Piombanti, *Guida storica ed artistica della città e dei dintorni di Livorno*, Arnaldo Forni, Bologna 1981, pp. 227-233.

¹⁰ Mazzi, *Chiesa e compagnia di Santa Barbara* cit., p. 14.

¹¹ *Ibidem*.

¹² G. Vecellio Segate, M. Di Lorenzo, *Santa Barbara. Nella tradizione, della leggenda, nell'arte*, Tipografia Mura, Roma 1977, pp. 88-92.

¹³ Beweb. Portale dei beni culturali ecclesiastici, Bott. Toscana sec. XVII, *Santa Barbara e Santi*, 16 luglio 2015 <<https://www.beweb.chiesacattolica.it/UI/page.jsp?action=ricerca%2Frisultati&locale=it&ambito=CEIOA&liberadescri=Bott.+toscana+sec.+XVII%2C+Santa+Barbara+e+Santi&liberaluogo=Lucca&view=griglia&dominio=1>> (consultato il 27 febbraio 2023).

¹⁴ M. Gregori, *La pittura a Firenze nel Seicento*, in C. Bertelli et al., a cura di, *La pittura in Italia*, Electa, Milano 1989, vol. I, pp. 279-324.

¹⁵ F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua (1681-1728)*, Spes, Firenze 1974, vol. III, p. 50.

¹⁶ Farsetti Arte, *Auction n. 183 - I, Arredi e dipinti antichi provenienti da una prestigiosa collezione fiorentina e da una villa lucchese*, 20

aprile 2018 <<https://www.farsettiarte.it/uk/auction-0183-1/matteo-rosselli-attr-a-santa-caterina-regina-.asp>> (consultato il 2 ottobre 2022).

¹⁷ F. Faini Guazzelli, *I disegni di Matteo Rosselli al Louvre*, in «Antichità viva», a. VIII, 3, 1969, pp. 19-35.

¹⁸ *Ibi*, p. 22.

¹⁹ G. Pagliarulo, *La devozione della famiglia Bonisi e le commissioni per San Gaetano di Firenze*, in «Paragone», a. XXXIII, 387, 1982, pp. 13-32; E. Chini, *La chiesa e il convento dei Santi Michele e Gaetano*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1984, pp. 108-110.

²⁰ L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dell'abate Luigi Lanzi antiquario della R. Corte di Toscana (1795-1796)*, Guglielmo Piatti, Firenze 1834, vol. I, p. 201.

²¹ A. Ambrosini, a cura di, *La pittura a Lucca nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Lucca 1994-1995), Maria Pacini Fazzi, Lucca 1994, p. 94.

²² Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua (1681-1728)* cit., vol. IV, pp. 173-174.

²³ S. Prosperi Rondinò, *Disegni e 'pseudo disegni' a Düsseldorf*, in «Prospettiva», LVII-LX, 1989-1990, pp. 180, 182, n. 18; Ambrosini, *La pittura a Lucca nel primo Seicento* cit., pp. 94, 190, 192, n. 1.

²⁴ Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua (1681-1728)* cit., vol. IV, p. 161.

²⁵ *Ibi*, p. 155.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ ASLI, ACSB, 16, c. 37v.

²⁸ ASDLU, AAL, *Mensa arcivescovile*, 747, p. 178d.

²⁹ ASLI, ACSB, 16, c. 37v.

Summary

An altarpiece portraying L'incoronazione di santa Barbara davanti a san Rocco, sant'Antonio Abate, santa Giulia di Cartagine e santa Giuliana di Nicomedia is located in the chapel of the Palazzo Arcivescovile in Lucca, although it was originally found in the Chiesa di Santa Barbara in Livorno, which no longer exists. The work of art, which I attribute to Matteo Rosselli via a stylistic analysis, is identifiable with the lost «tavola d'una Madonna con più santi per Livorno» as reported by Baldinucci in Rosselli's biography, and as documented by the files in the Archivio Storico Diocesano in Lucca, as well as in the Archivio di Stato of Livorno.

The painting was donated to the Compagnia dei Cannonieri of Livorno in 1631 and was kept in the Chiesa di Santa Barbara until the last decade of the eighteenth century. In fact, between 1794 and 1798, the panel was sold to the Mensa Arcivescovile of Lucca. During those four years, the Archbishop of Lucca, Filippo Sardi, decided to build and adorn the new chapel of the Palazzo Arcivescovile. The reasons for the gunners discarding the panel depicting their patron saints can be understood by looking at the events that led to their dissolution: in 1780, the association was forced to give the church they had built in honour of their patron, Saint Barbara, in via Ferdinanda (today's via Grande) to the Confraternita della Misericordia. Subsequently, the latter was suppressed in 1785 by the Holy Roman Emperor and Archduke of Austria, Leopold II, and in 1792, it was refounded and merged with the Confraternita dei Santi Cosma e Damiano under the name of Confraternita dei Santi Cosma, Damiano e Barbara. Eventually, at the end of the eighteenth century, the newly formed confraternity sold the painting dedicated to their patron saints to the Mensa Arcivescovile of Lucca.

François-Xavier Fabre e il paesaggio dal vero nella Toscana di primo Ottocento. Un'inedita novità

Carolina Trupiano Kowalczyk

François-Xavier Fabre (Montpellier, 1766-1837) vive a Firenze il più lungo periodo della sua vita, tra l'Accademia a Roma e il ritorno in patria, per più di un trentennio. Qui, tra gli impegni mondani e ufficiali che il suo ruolo di ritrattista dell'aristocrazia cosmopolita dell'epoca gli imponeva, esegue numerose escursioni nelle campagne fiorentine e nei dintorni di Lucca, testimoniate da un ricco *corpus* di schizzi e disegni.¹ Si dedica alla realizzazione di vedute dal vero con nuovo e differente stimolo rispetto alla sua formazione di stampo classicista, sulla scia delle tendenze realiste promosse da Pierre-Henri de Valenciennes (Tolosa 1750 – Parigi 1819), che prevedeva la realizzazione dal vero direttamente su tela, e che aveva già sperimentato negli anni romani.²

Il dipinto che realizza attorno al 1810, *Paesaggio con le Terme di Massaciuccoli, vicino a Lucca*,³ si pone come assoluta e inedita novità nel panorama della sperimentazione del paesaggio francese agli albori del XIX secolo, fornendoci un'importante, e poco indagata, sfumatura della personalità di Fabre paesaggista. Inoltre, il riconoscimento dell'antico sito, forse la sola rappresentazione nota di Massaciuccoli, si configura come una preziosa testimonianza per gli studi storico-archeologici.⁴ La semplicità iconografica e la resa minuziosa, con la tecnica innovativa dei tocchi fitti e compatti tipici della creazione *en plein air*, restituita pur senza rinnegare lo stile neoclassico – che emerge nella perfetta resa dei piani e nella calibrata composizione classicista derivata dal suo modello, Gaspard Dughet (Roma 1615-1675), come nella

1. François-Xavier Fabre, *Paesaggio con le rovine delle Terme di Massaciuccoli, vicino a Lucca*, olio su tela, Vienna, Galerie Sanct Lucas.



sfumatura romantica del cielo che conferisce una quieta e pacata atmosfera al luogo – pone Fabre come indiscusso precursore nella tendenza del puro paesaggio ottocentesco.

Cenni sulla vita e formazione dell'artista

François-Xavier Pascal Fabre nasce il 1° aprile 1766 a Montpellier, da una famiglia laboriosa e unita: il padre Joseph è pittore d'insegne, la madre Catherine Flory ha umili origini contadine. Avviato molto presto allo studio del disegno e delle lettere nelle scuole sovvenzionate da un gruppo di collezionisti e filantropi, riceve la sua formazione nella provincia illuminata, elegante e colta di Montpellier. La sua aspirazione era, ovviamente, Parigi: può raggiungerla nel 1783, a soli diciassette anni, grazie al sostegno e alla generosità del tesoriere degli Stati del Languedoc, Philippe-Laurent de Joubert. Qui entra subito nell'*atelier* dell'artista più in voga della *ville lumière*, il colto classicista sostenitore dell'*Ancien Régime*, Jacques-Louis David, accanto a Drouais, Gérard, Gros, Girodet. Sono anni di crescita e assestamento dello stile per il giovane artista che, «infiammato dalla nobile passione della gloria»,⁵ vince il *Prix de Rome* al terzo tentativo e finalmente, il 10 dicembre 1787, può partire per Roma. Ambizione e tenacia sono alimentate dal suo carattere costante e studioso: esegue numerose copie da calchi e soggetti antichi, invia regolarmente il frutto del suo lavoro a Parigi, guadagnandosi le lodi di d'Angivillier, direttore dei *Bâtiments du roi*. Mostra la sua predilezione per la purezza di gusto classicista, componendo scene mitologiche o sacre ambientate in paesaggi dal sapore selvaggio e dalla vivida luminosità, spronato dal direttore dell'*Académie de France* Ménageot ad addentrarsi nella natura per coglierla dal vero, sulla scia dei suoi predecessori: Vleughels a inizio secolo e Natoire a metà.⁶ Egli ne tesse le lodi per «i suoi principi onorevoli e virtuosi»,⁷ ma la sua fedeltà all'*Ancien Régime* nella Roma percorsa dalle correnti rivoluzionarie lo costringe a partire per Firenze, nel 1793.⁸ L'ambiente sereno e intellettualmente libero della Toscana gli permette di entrare presto in contatto con l'aristocrazia cosmopolita che animava i salotti cittadini, tra cui quello di 'Casa Alfieri' sul Lungarno, dove Louise de Stolberg, contessa d'Albany, in seguito all'abbandono del tetto coniugale condiviso con l'erede al trono d'Inghilterra, Carlo-Edoardo Stuart, aveva instaurato un'appassionata relazione con il poeta e drammaturgo Vittorio Alfieri. Attraversato da uno spirito fortemente ancorato al gusto e alle tradizioni del XVIII secolo, il celebre salotto era animato dall'*élite* locale e cosmopolita del tempo: letterati, artisti, politici e uomini d'affari irlandesi, russi, polacchi, inglesi. Il giovane artista francese fu subito benignamente accolto. Alfieri, nel frontespizio delle sue *Tragedie*, si rivolge a questo «pittore di grande talento che ha lasciato Roma in seguito alle ultime sommosse», conferendogli il ruolo di promotore della sua immortalità: Fabre ne esegue numerosi ritratti, e in ognuno traspare la forte ed esuberante personalità del poeta.⁹ Presto l'artista diviene il perno del più celebre *menages à trois* della letteratura, oltre che il più amato ritrattista dei personaggi di spicco e ufficiali dell'epoca, tra cui ricordiamo i vividi e fieri ritratti della principessa Menschikov¹⁰ e del maresciallo Stanisław Małachowski.¹¹ Divenuto membro dell'Accademia fiorentina nel 1797, è un pittore di successo, colto e benestante al punto che avvia una sua personale collezione.

Fabre e il paesaggio dal vero

In questi anni, a cavallo tra i due secoli, l'artista si avvicina con sempre maggior interesse al genere del paesaggio. Desidera oltrepassare il limite per cui esso è mero sfondo di scene di carattere epico, per poterne rendere



2. François-Xavier Fabre, *Paysage des Bains de Lucques*, olio su carta applicata su tela, Montpellier, Musée Fabre © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole / photographie Frédéric Jaulmes - Reproduction interdite sans autorisation.

le sfumature cromatiche e atmosferiche che solo la raffigurazione dal vivo può ottenere. Viene influenzato da Valenciennes, il cui volume *Elémens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur le genre du Paysage*, pubblicato nel 1800, è parte della sua biblioteca: teorizzava il disegno a olio su carta preso *en plein air* in modo da catturare la qualità immateriale della luce e i valori atmosferici, anche tramite la semplificazione dell'abbozzo. La tecnica era già stata adoperata da David nel suo *atelier* parigino, delle cui teorie Fabre si era imbevuto, ed era promossa da Antoine-Laurent Castellan che, in seguito al viaggio in Turchia del 1796, aveva risalito l'Italia da Napoli a Firenze, dove aveva regalato al nostro artista un *Paysage à la rivière*¹² intriso di poesia bucolica. Valenciennes vuole catturare l'aspetto instabile della natura, per andare oltre la magniloquenza delle vedute rovinistiche romane sullo stile di Hubert Robert e Giambattista Piranesi, e studiare la realtà, con le sue forme geometriche, gli spazi, i contrasti, sotto la luce calda e penetrante del sud Italia, che immobilizza i monumenti. Questa tecnica, che consente una potenzialità espressiva notevole, oggetto delle sue lezioni come insegnante all'*École des Beaux-Arts* dal 1812, è la stessa usata da Fabre nel *Paysage des Bains de Lucques*.¹³

Il notevole bozzetto, condotto con sé a Montpellier e infine donato al Musée Fabre, realizzato su carta direttamente con la stesura del colore a olio, mostra pienamente il suo desiderio di studio e indagine della natura tramite la realizzazione pittorica dal vero. La tecnica aumenta lo spessore del mezzo pittorico, che può essere, più che steso, applicato a punta di pennello, in modo da sagomare gli elementi tramite minuscoli punti in superficie. I cespugli, in infinite gradazioni di verde, bruno, giallo, si distinguono perfettamente l'uno dall'altro per la resa minuziosa dei contorni delle foglioline, con i tocchi dorati che rendono il riflesso dei raggi del sole. La sabbia è spessa, quasi granulosa, a indicare l'uso materico del colore; un minuscolo ponticello di legno attraversa il ruscello, visto dall'alto, e se ne percepisce l'instabilità e la delicatezza. Fabre dipinge direttamente dal vero per cogliere tutte le variazioni cromatiche. Le colline, coperte di verde, di cui possiamo percepire il volume nell'alternanza della rigogliosa vegetazione, perdono di definizione, immerse nella foschia in lontananza; al centro si vede del fumo:

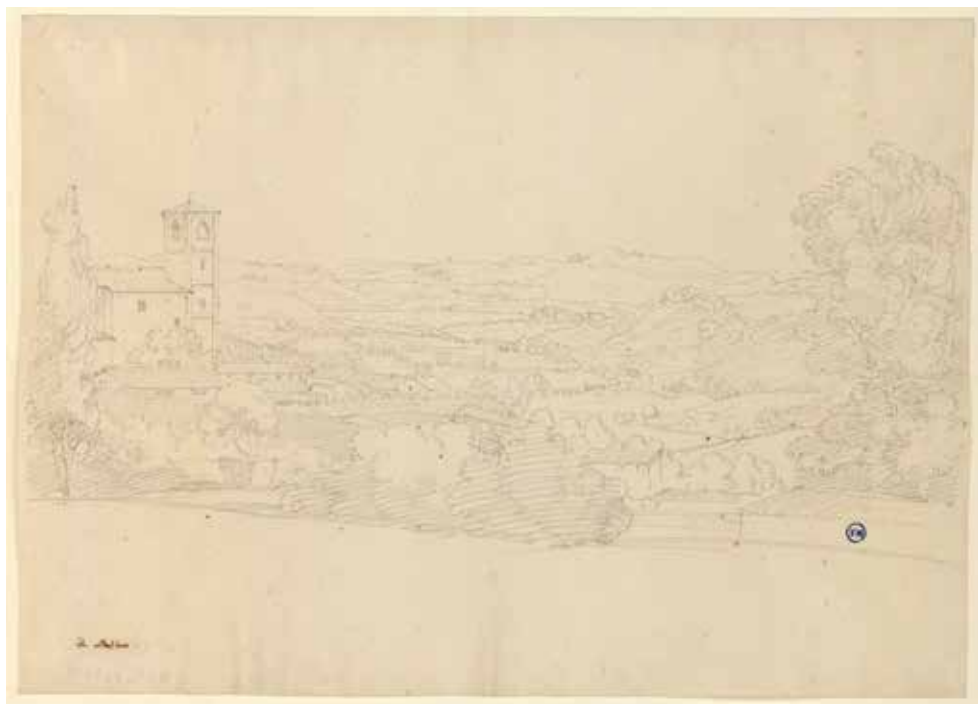
è un'evanescenza solforosa tipica della zona termale. L'artista, soprattutto a partire dai primi anni dell'Ottocento, frequenta molto le campagne toscane, e in particolare la zona della Lunigiana, dove poteva curare la gotta che lo affliggeva. La zona, cosparsa di casolari rustici tra le vallate dell'Appennino toscano, attraversata da fiumi e ricca di effetti atmosferici grazie alla particolare varietà del territorio, era perfetta per potersi esercitare nella resa del paesaggio dal vivo, lontano dagli impegni della città e dal suo lavoro di ritrattista.

Le Terme di Massaciuccoli

È in una di queste occasioni che l'artista si spinge a Massaciuccoli, a ovest di Lucca, dove sorgono le rovine romane di epoca augustea (VII-IV sec. a.C.), comprendenti la villa dei Venulei - facoltosa famiglia etrusca di Pisa - e luogo dell'*otium* sulla collina: un edificio mosaicato con la zona termale e stabili funzionali più in basso. Una serie di terrazzamenti permetteva il confluire dell'acqua e aumentava la scenografia del complesso monumentale. Fabre riesce qui a rendere la magniloquenza delle rovine, con le loro grandi arcate curvilinee e la possente struttura in pietra rossa, senza perdersi nella descrizione del loro stato rovinoso, dovuto al precoce abbandono, ma integrandole perfettamente nel paesaggio. Esse sono in parte inglobate dalla chiesa di San Lorenzo alle loro spalle, la cui prima costruzione risale all'IX secolo, ma che vediamo qui raffigurata prima dei restauri del 1871, che conferirono al complesso l'attuale rigoroso stile neoclassico. Si vedono anche gli edifici annessi, ora in parte demoliti e trasformati, e l'antistante terrazza affacciata sul paesaggio. Le colline digradano dolcemente verso la vallata, coperte da cespugli la cui morbidezza è tattile. L'artista ne tratta la materia come nel dipinto di Montpellier, in modo da costruire la vegetazione tramite fittissimi tocchi a punta di pennello, in una straordinaria varietà cromatica, con sfumature che virano dal verde smeraldo e brillante all'ottanio scuro e opaco, con le tonalità brunacee, l'ocra e il giallo, sparsi sulla tela come punti di luce che conferiscono dinamismo al paesaggio. Lo sfondo si sviluppa, scandito in rigorosi piani orizzontali, nei colori dell'azzurro e del rosa, che donano una placida e serena atmosfera di quiete, nel momento del tramonto; proprio al centro due evanescenze solforose vivacizzano l'orizzonte, tipiche della zona termale: un particolare dettaglio che caratterizza l'opera paesaggistica



3. François-Xavier Fabre, *Paesaggio con le rovine delle Terme di Massaciuccoli, vicino a Lucca*, dettaglio.



4. François-Xavier Fabre, *Paysage avec un clocher à gauche*, grafite, Montpellier, Musée Fabre © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole / photographie Frédéric Jaulmes - Reproduction interdite sans autorisation.

di Fabre. In fondo, s'intravede uno specchio d'acqua, quello che attualmente è il Lago di Massaciuccoli, anticamente formato dalle foci del Serchio, parte del Parco Naturale di Migliarino-San Rossore. L'artista sta dipingendo dal vivo secondo i moderni insegnamenti del 'paesaggio realistico', per questo non tralascia nessuno degli elementi caratteristici del paesaggio lucchese, indagando ogni pietra del luogo rovinoso, ogni mattone del convento, rivelando anche una certa rigidità nella resa architettonica che non gli era familiare, proprio come la ritroviamo nei disegni, in cui schizza gli edifici come fossero elementi geometrici.¹⁴ L'assenza di uno schizzo preparatorio rinforza l'ipotesi della realizzazione dal vivo, direttamente sulla tela, che le conferisce un'autentica e naturale ruvidezza. La recente pulitura e il restauro hanno rischiarato l'opera, che non aveva mai subito ritocchi, permettendo di studiare la tecnica pittorica, che appare di notevole qualità.¹⁵ È spasmodica l'accuratezza nella resa dei dettagli tra la vegetazione, come la staccionata in legno nel primo piano, traballante, identica al ponte del foglio dei Bagni di Lucca. La formazione classicista non è scomparsa ed emerge con forza attraverso la composizione scenografica che chiude la parte sinistra del dipinto con l'albero, dal tronco curvo e sottile, con le piccolissime foglie che si stagliano sul cielo terso, come nella tela *Dintorni di Firenze*,¹⁶ il cui modello è palesemente Dughet. Nel dipinto del maestro che ha in collezione, *Paysage idéalisé* del 1660 circa,¹⁷ troviamo la classica composizione con l'albero come quinta scenica, le rocce massicce e brune, la figura seduta a destra sul primo piano composto dai colori terrosi, il castello sulla collina, un roseo orizzonte. Un castello medievale in pietra grigia sorge anche sulla collina a sinistra del nostro *Paesaggio di Massaciuccoli*: non ritrovandolo nell'attuale territorio, potrebbe essere scomparso oppure potrebbe trattarsi di un inserimento a capriccio, colto da uno dei suoi schizzi della zona, come il *Paysage surmonté par un château fort*.¹⁸

Nel dipinto *Bord de rivière avec un jeune homme hélant une barque, d'après Dughet*,¹⁹ che Fabre realizza su modello del maestro intorno al 1798, ne ripete l'iconografia e lo stile limpido, a tratti affettato, che mostra una natura calma e idilliaca, perfetta ambientazione di scene mitologiche. Per tutta la sua carriera Fabre non abbandona i canoni del grande paesaggio francese del

5. Gaspard Dughet, *Paysage idéalisé*, olio su tela, Montpellier, Musée Fabre © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole / photographie Frédéric Jaulmes - Reproduction interdite sans autorisation.



Seicento, di matrice poussiniana, come sfondo per le sue scene di estrema intensità, classica ed erotica, come nella *Bacchante endormie*,²⁰ al punto che Hackert elogia le qualità dei suoi paesaggi dicendo che «potrebbero essere migliori se imitasse meno Poussin».²¹



6. François-Xavier Fabre, *Paesaggio con le rovine delle Terme di Massaciuccoli, vicino a Lucca*, dettaglio.

La sola prova della sua sperimentazione è la vasta produzione di disegni e schizzi eseguiti attorno al 1805-1810 in Toscana e durante il viaggio in Piemonte, con il lavoro di ricerca e minuziosa resa attraverso uno stile calligrafico, suggellandoci definitivamente il ritratto di François-Xavier Fabre paesaggista. Davanti alle montagne il nostro artista si posiziona su un'alta radura per descrivere l'ondulato andamento dei rilievi con linee lunghe e decise, spesso indicando con precisione la topografia dei luoghi, costruendo l'orizzonte tramite le cime frastagliate; rendendo i cespugli con piccoli movimenti circolari della matita e le ombre con sottili linee parallele; le case, invece, rigorose e schematiche, mostrano la sua ingenuità nel trattare l'architettura. Si palesa il suo interesse per gli alberi e i cespugli che studia con attenzione, nelle loro varie specie, in quanto assorbono differientemente le luce. Sono i suoi primi fogli in cui protagonista è la natura, il paesaggio che vede dalla carrozza o fermandosi sul sentiero, disegnando nel suo album, non più solo ambientazioni per scene classiche o sacre. Negli olii su cartone come la *Vue du Lac Léman, étude*,²² prepondera il suo desiderio di ricerca, nel meraviglioso susseguirsi di cime innevate stagliate sul cielo, mentre il primo piano è a macchie di colore, un non finito. Se qui egli mostra la sua aderenza alle teorie sul reale di Valenciennes, nella resa di una natura a tratti schematica ma intimamente vissuta, nel *Paesaggio di Massaciuccoli* come nel *Paesaggio dei Bagni di Lucca*, assai vicini come tecnica, misure ridotte ed epoca di realizzazione, va oltre, compiendo lo studio dal vero e in un secondo momento le rifiniture, al fine di una maggior definizione e realismo. Con François-Xavier Fabre ci troviamo costantemente davanti a una duplice e parallela tendenza, che non cessa mai di stupire. Negli stessi anni, esattamente per il Salone del 1808, firma il *Jugement de Pâris*²³ in cui le figure si riappropriano dello spazio e, perfette nelle loro proporzioni divine, tornano protagoniste.

Quando Alfieri muore nel 1804, Madame d'Albany scrive: «non si può aver conosciuto quell'uomo ammirevole senza piangerlo per sempre»²⁴ e Fabre è così turbato da non riuscire a lavorare più come prima. Il pittore aveva trovato in lui l'incarnazione dell'uomo fiero e intransigente, che aveva basato la sua esistenza sullo studio e realizzazione di opere di un'intensità vibrante e austera insieme, che solo nella storia classica trovava esempi di vigore così vicino al suo ideale morale. Fabre rimarrà accanto alla contessa d'Albany, più vecchia di lui di quattordici anni, fino alla morte di lei, avvenuta nel 1824 a Firenze. Sublimerà l'intimo rapporto con la coppia attraverso il lavoro di progettazione con Antonio Canova delle loro tombe monumentali nella chiesa di Santa Croce a Firenze. Solo dopo tornerà in Francia. A Montpellier fonda il suo museo, che diverrà scrigno della sua preziosa collezione di dipinti, busti e incisioni, della biblioteca composta da libri, manoscritti, lettere e documenti ereditati dall'amata coppia fiorentina. Tra questi i paesaggi hanno un ruolo preponderante, come il *Paysage avec la mort de Narcisse* (a suo tempo lasciato dalla contessa d'Albany agli Uffizi di Firenze ma recuperato prontamente dall'artista) e il *Paysage avec une moine* (acquistato dal museo nel 1995);²⁵ e il suo copioso nucleo di disegni e schizzi dal vivo, a grafite, penna o nero di seppia, importantissimi per lo studio dello sviluppo della grafica tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX. Troviamo opere dei suoi predecessori quali Gaspard Dughet, il suo modello, Jan van Bloemen detto L'Orizzonte²⁶ e Herman van Svanevelt, l'iniziatore del paesaggio ideale; numerosi splendidi saggi paesaggistici di Jacob-Philipp Hackert (Prenzlau 1737 – San Piero di Careggio 1807) che, più anziano di lui di quasi trent'anni, era già affermato narratore dei paesaggi d'Italia, avendo trovato la chiave del successo nell'unione del rigore tedesco con la precisione e limpidezza del gusto neoclassico e un certo sapore naïf delle figure, di sicura ispirazione per il francese di Montpellier. Tra le opere di Hackert nella sua collezione primeggiano per qualità il disegno monocromo *Veduta di Teano dal convento di Sant'Antonio*²⁷ e il dipinto raffigurante i regali cervi de *Il Parco dell'Ariccia, vicino ad Albano*, stagliato su un roseo orizzonte.²⁸ Fabre colleziona i raffinati disegni di Elisabetta Baldelli,²⁹ la serie di Vallombrosa del suo amico e coetaneo Louis Gauffier, paesaggi di Nicolas-Didier Boguet e Simon Denis, gli studi di edifici costruiti con la luce del compaesano Jérôme-René Demoulin, le sanguigne di Edme Bouchardon, conserva con cura il disegno preparatorio di Johann Tischbein per il ritratto di *Goethe dans la campagne romaine*.³⁰ Negli ultimi anni della sua vita lavorerà solo allo scopo di arricchire la sua collezione museale e di formare i giovani talenti, fino alla morte sopraggiunta nel 1837.

7. François-Xavier Fabre, *Paysage boisé*, grafite, Montpellier, Musée Fabre © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole / photographie Frédéric Jaulmes - Reproduction interdite sans autorisation.

8. François-Xavier Fabre, *Paysage surmonté par un château fort*, grafite, Montpellier, Musée Fabre © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole / photographie Frédéric Jaulmes - Reproduction interdite sans autorisation.



9. François-Xavier Fabre, *Vue du Lac Léman, étude*, olio su cartone, Montpellier, Musée Fabre © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole / photographie Frédéric Jaulmes - Reproduction interdite sans autorisation.

10. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe dans la campagne romaine*, grafite, penna e inchiostro bruno, Montpellier, Musée Fabre © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole / photographie Frédéric Jaulmes - Reproduction interdite sans autorisation.



Note

¹ Il folto nucleo di disegni, insieme ai fogli accademici, preparatori e alla sua personale collezione, fu lasciato in legato dall'artista alla sua città natale; sono tuttora conservati presso il Musée Fabre di Montpellier.

² M. Hilaire, *Italiam! Italiam!* in L. Pellicer, M. Hilaire, a cura di, *François-Xavier Fabre (1766-1837) da Firenze a Montpellier*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, 2008), Somogy, Parigi 2008, pp. 49-63; e M. Hilaire, *Fabre paysagiste ou Poussin redivivus* in *Le paysage, entre art et nature*, sous la direction de J.-N. Bret et Y. Escande, PUR, Rennes 2017, pp. 91-107.

³ F.-X. Fabre, *Paesaggio con le Terme di Massaciuccoli, vicino Lucca*, 1810 circa, olio su tela, cm 38×69,5, Vienna, Galerie Sanct Lucas.

⁴ Ringrazio vivamente Alberto Fontana per avermi aiutato nel riconoscimento del sito.

⁵ L. Pellicer, *L'uomo e i suoi segreti* in Pellicer, Hilaire, *François-Xavier Fabre (1766-1837) da Firenze a Montpellier* cit., p. 22.

⁶ Caratteristica comune dei direttori dell'Accademia di Francia, sensibili e attenti alla formazione dei propri allievi, è lo sprone ad andare a 'disegnare dal vero', tra le rovine di Roma e le floride campagne di Tivoli. Nicolas Vleughels (1668-1737) inaugura questa

tendenza soprattutto in vista della copia e riproduzione dei reperti archeologici in via di scoperta; Charles-Joseph Natoire (1700-1777) la sublima incentivando i giovani *pensionnaires* ad addentrarsi nella natura per coglierne le reali sfumature: loda in modo particolare Hubert Robert e Jean-Honoré Fragonard (A. de Montaignon, J. Guiffrey, *Correspondance des directeurs de L'Académie de France à Rome* (1666-1793), Jean Schemit, Paris 1887-1912, vol. VIII-XI [1898]).

⁷ *Cronologia* (Gli anni a Roma 1787-1793) in Pellicer, Hilaire, *Francois-Xavier Fabre* (1766-1837) *da Firenze a Montpellier* cit., pp. 430-431.

⁸ M. Piron, *Francois-Xavier Fabre* in A. Ottani Cavina, E. Calbi, a cura di, *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, Electa, Milano 2005, pp. 188-191.

⁹ Al Musée Fabre sono conservati ben cinque ritratti di Alfieri (si veda Pellicer, Hilaire, *Francois-Xavier Fabre* (1766-1837) *da Firenze a Montpellier* cit., cat. nn. 48, 67, 69, 70, 114); a Palazzo Sorbello di Perugia un piccolo ritratto ovale fu regalato dal poeta stesso al marchese Sorbello, cui era legato da un rapporto di amicizia e filiazione culturale.

¹⁰ F.-X. Fabre, *Ritratto della principessa Menschikoff née Katarina Nikolaievna Galitzine*, olio su tela, cm 94×75, Helsinki, Museo Nazionale di Finlandia (inv. 26069); si veda Pellicer, Hilaire, *Francois-Xavier Fabre* (1766-1837) *da Firenze a Montpellier* cit., pp. 154-155, cat. 51.

¹¹ F.-X. Fabre, *Ritratto del maresciallo Stanislas Malachowski*, olio su tela, cm 92×72, Cracovia, Museo Nazionale (inv. XII A-578); si veda Pellicer, Hilaire, *Francois-Xavier Fabre* (1766-1837) *da Firenze a Montpellier* cit., pp. 158-159, cat. 53.

¹² A.-L. Castellan, *Paysage à la rivière*, 1798, olio su tavola, cm 30,5×40, Montpellier, Musée Fabre (inv. 825.1.28).

¹³ F.-X. Fabre, *Paysage des Bains de Lucques*, 1811-1812 circa, olio su carta applicata su tela, mm 266×350, Montpellier, Musée Fabre (inv. 825.1-69).

¹⁴ F.-X. Fabre, *Paysage avec un clocher à gauche*, grafite, mm 290×410, Montpellier, Musée Fabre (inv. 837.1.507).

¹⁵ Il restauro, eseguito nel maggio 2022 da Robert Wald, ha rivelato le eccellenti condizioni dell'opera, che dall'esame a raggi ultravioletti risulta non aver mai subito precedenti ritocchi. Il *condition report* ha stabilito che il dipinto appare di notevole qualità tecnica e stilistica, è stabile da un punto di vista meccanico e ricco da un punto di vista cromatico. Si è proceduto con la pulizia dai depositi superficiali, il ripristino delle zone che avevano subito una perdita di colore, e i ritocchi in aree localizzate. L'intervento ha ravvivato la luminosità e gamma cromatica della tela, ripristinando l'originale saturazione. La tela originale è stata

rivestita da una seconda tela di rinforzo, che non ha prodotto interferenze con la superficie. L'analisi del dipinto prima e dopo il restauro, da parte di chi scrive, ha permesso di determinare e confermare l'attribuzione.

¹⁶ F.-X. Fabre, *Dintorni di Firenze*, olio su tela, cm 71×91, Montauban, Musée Ingres (MI.885.9).

¹⁷ G. Dughet, *Paysage idéalisé*, olio su tela, cm 55×66, Montpellier, Musée Fabre (inv. 825.1.99).

¹⁸ F.-X. Fabre, *Paysage surmonté par un château fort*, grafite, Montpellier, Musée Fabre (inv. 837.1.525).

¹⁹ F.-X. Fabre, *Bord de rivière avec un jeune homme hélant une barque, d'après Dughet*, olio su tela, Montpellier, Musée Fabre (inv. 825.1.109).

²⁰ F.-X. Fabre, *Enfant dérobant le vin d'une bacchante endormie*, olio su tela, cm 19×26, Montpellier, Musée Fabre (inv. 825.1.75).

²¹ *Goethe Sammlische Werke*, J.G. Cotta'scher Verlag, Stuttgart, 1860, T.V. p. 285.

²² F.-X. Fabre, *Vue du Lac Léman, étude*, olio su cartone, cm 38,3×43, Montpellier, Musée Fabre (inv. 837.1.132).

²³ F.-X. Fabre, *Jugement de Pâris*, olio su tela, cm 118×166,5, Richmond, Virginia, The Virginia Museum of Fine Arts (inv. 76-36).

²⁴ *Lettres inédites de la comtesse d'Albany à ses amis de Sienne, Deuxième série* (1802-1809), mises en ordre et publiées par L.-G. Pélissier, Imprimerie et librairie Édouard Privat, Toulouse 1912, p. 125.

²⁵ F.-X. Fabre, *La morte di Narcisse*, 1814, olio su tela, cm 119×168 e *Paysage avec un moine*, 1804 circa, olio su tavola, cm 27,5×22,5 (Montpellier, Musée Fabre, inv. 825.1.59 e inv. 95.5.1). Si veda M. Hilaire, *Fabre et le paysage* in M. Hilaire, L. Pellicier, *Francois-Xavier Fabre peintre et collectionneur*, L'Estampille-L'Objet d'art, Montpellier 2000.

²⁶ Si tratta di Jan Frans van Bloemen, detto L'Orizzonte nella Schildersbent, la comunità di artisti olandesi attivi a Roma. Una delle sue opere conservate nel museo è il *Paysage au château*, 1710 circa, olio su tela, cm 100×66,5, Montpellier, Musée Fabre (inv. 825.1.8).

²⁷ J.-P. Hackert, *Veduta di Teano dal convento di Sant'Antonio*, 1793, grafite, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, mm 580×810, Montpellier, Musée Fabre (inv. 825.1.261).

²⁸ J.-P. Hackert, *Il Parco dell'Ariccia, vicino ad Albano*, 1804, Montpellier, Musée Fabre.

²⁹ Quattro i disegni dell'artista nella sua collezione (Montpellier, Musée Fabre, inv. 837.1.964-98).

³⁰ J.H.W. Tischbein, *Goethe dans la campagne romaine*, 1787, grafite, penna e inchiostro bruno, mm 216×297, Montpellier, Musée Fabre (inv. 837.1.991).

Summary

The painting that François-Xavier Fabre (Montpellier, 1766-1837) executed around 1810, Paesaggio con le Terme di Massaciuccoli, vicino a Lucca, stands as an absolute and unprecedented novelty in the panorama of French landscape experimentation at the beginning of the nineteenth century, providing us with an important, and little investigated, nuance of Fabre's personality as a landscape artist. The recognition of the ancient site, perhaps the only known representation of Massaciuccoli, stands as a precious testimony for historical-archaeological studies. This essay investigates, through a close comparison with the sketches that the artist made from life in Tuscany and Piedmont, the painting's innovative and meticulous technique, achieved with dense and compact touches typical of en plein air creations, in the wake of the realist tendencies promoted by Pierre-Henri de Valenciennes. Fabre, without rejecting neoclassical style, which emerges in the perfect rendition of the plans and in the balanced classical composition derived from Gaspard Dughet, stands as an undisputed precursor in the trend of nineteenth-century landscape painting.

Collaboratori:

Andrei Bliznukov [a. b.]
 Paolo Bolpagni [p. b.]
 Antonino Caleca [a. c.]
 Marco Collareta [m. c.]
 Gianni Contessi [g. c.]
 Annamaria Ducci [a. d.]
 Chiara Guerzi [c. g.]
 Edoardo Villata [e. v.]

Margherita Orsero, *L'âge d'or del Camposanto di Pisa. Pittura e committenza nella prima metà del Trecento*, Viella, Roma 2022, pp. 184, € 35,00.

Dal 1974, quando il libro *Buffalmacco e il Trionfo della morte* di Luciano Bellosi impose una riconsiderazione di un largo tratto della storia della pittura italiana, inserendo inaspettatamente un protagonista nuovo in un momento già affollato di personalità eminenti (la Toscana prima della peste nera del 1348), molto cammino si è fatto anche nell'analisi del Camposanto di Pisa, il monumento che ci ha conservato la più ampia testimonianza dell'opera di quel pittore.

Il saggio della Orsero, circa mezzo secolo dopo, tenta un bilancio di quanto oramai si è venuto acquisendo riguardo agli interventi che in Camposanto si sono susseguiti nel secondo quarto del Trecento, a opera di Francesco Traini, Bonamico Buffalmacco, Stefano da Firenze, Taddeo Gaddi, un periodo che forse non a torto vien definito *âge d'or*, ma che certo va considerato come collegato alla ricca e vivace storia, anche culturale, della città, di cui ci restano ampie testimonianze anche figurative, almeno fin dal pieno secolo XI, se non altro a partire dal Duomo e dagli altri monumenti che come il Camposanto gli si affollano intorno; certo, da un lato la disfatta della Meloria, nel 1284, e il tracollo demografico ed economico che ne seguì, e dall'altro il nuovo tracollo demografico prodotto dalla moria della peste nera del 1348 marcano due momenti di interruzione di questa situazione, ma solo la dominazione fiorentina, nel 1406 metterà per sempre fine all'autonomia e alla prosperità della città.

Dopo un efficace riassunto delle fasi cruciali della complesso percorso esegetico, l'autrice addita i 'quesiti irrisolti': da una parte lamenta la mancanza di un rilievo dell'edificio che sia completamente soddisfacente; e in verità l'elaborato di Massimo Carmassi (1993), se fornisce una pianta sufficientemente precisa, si limita a presentare alcuni dei prospetti degli alzati, mentre in un complesso falsamente omogeneo sarebbe necessario fornire i rilievi di ambedue le cortine di ogni parete sia delle murature perimetrali che del loggiato interno, a documento di una vicenda costruttiva plurisecolare complessa e intricata.

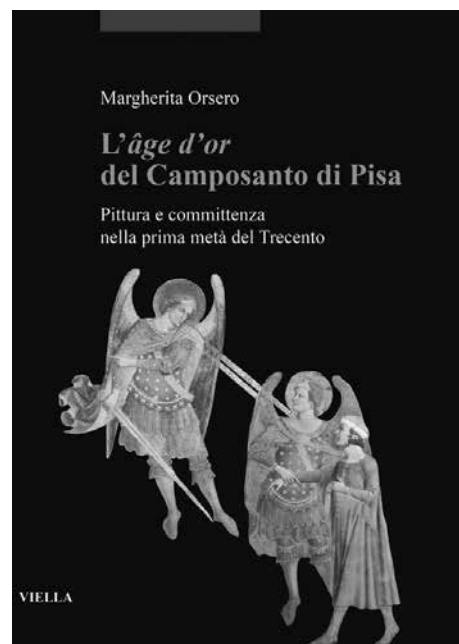
Ancora più essenziale per la comprensione del monumento sarebbe poi individuare, come richiede la Orsero, un eventuale piano generale che nel corso dei secoli committenti e frescantì avrebbero rispettato nel decorarne le pareti.

La sezione seguente del saggio cerca di delineare almeno in parte questo piano: dopo aver accennato alla questione di una 'eclesia di Campo Santo' che non si identificerebbe completamente con il Camposanto in via di realizzazione dal 1277-1278, l'autrice attribuisce agli Operai dell'Opera

di Santa Maria (cioè a autorevoli personaggi laici nominati dal Comune di Pisa come amministratori della Cattedrale) Giovanni Rosso (in carica dal 1319 al 1332) e Giovanni Scorcialupi (1332-1337) l' 'invenzione' del Camposanto quale poi si sviluppò, cimitero ma anche luogo di culto *sui generis*, dotato di un ciclo di affreschi, e pone l'accento sull'intervento nell'impresa di Fazio *junior* della Gherardesca, come membro della famiglia dominante in Pisa, e in fine 'signore' della città. Come sigillo di questo coinvolgimento, sarebbe lui (e non, come già proposto, l'Operaio Giovanni Scorcialupi) il personaggio laico presentato da san Michele alla benevolenza di Cristo giudice nel *Giudizio Finale* dipinto da Buffalmacco.

A mio avviso, una tale identificazione trova riscontro nell'aspetto giovanile dell'effigiato, ma contrasta con i paralleli, pur citati, con Enrico Scrovegni nel *Giudizio Finale* della Cappella Scrovegni in Padova, e con il Pietro (che sia l'Arciprete di Cattedrale o l'Operaio dell'Opera di San Giovanni) del gruppo di statue di Giovanni Pisano per la lunetta del portale principale del Battistero pisano, o addirittura con il Giovanni Rossi, Operaio predecessore dello Squarcialupi, effigiato nel gruppo attribuibile a Lupo di Francesco posto sopra l'ingresso orientale proprio del Camposanto.

D'altra parte, mi sembra che del Camposanto si interessasse sì il Comune che ne sceglieva, certo su base anche di contiguità 'politica', l'Operaio, ma che ben più forti siano i legami con i tanti personaggi rilevanti (dall'arcivescovo Federico Visconti, citato nell'epigrafe di fondazione, al domenicano Domenico Cavalca, all'eremita Giovanni soldato, per non citare che alcuni dei casi più evidenti e clamorosi) che ne connettono le vicende all'ambiente della devozione e della cultura. Basti pensare ai molteplici e precoci riferimenti negli affreschi di Buffal-



macco all'*Inferno* di Dante, di cui in quegli anni il carmelitano Pietro da Pisa stava redigendo un commento. E resta finora insoluto il quesito sull'identità di chi abbia redatto il testo delle numerose iscrizioni, metriche e prosastiche, latine e volgari, inserite tra quelle immagini.

La parte più stimolante e nuova del saggio consiste però nell'attenzione rivolta agli aspetti 'materiali' delle pitture in questione, rilevati sia in ciò che ne resta dopo l'incendio del 1943, sia nelle varie fotografie che le hanno ritratte nel corso dei tempi, comprese quelle realizzate dopo la catastrofe.

Per esempio vengono pubblicate le testine entro rombi tracciate sul muro in prossimità della Crocifissione al di sotto del canicchio su cui Buffalmacco dipinse il *Trionfo della morte*, in parte individuate in fotografie scattate dopo l'incendio e in parte tuttora esistenti (su un frammento di intonaco recentemente staccato dalla parete) e si propone di considerarle un avvio per un intervento di Francesco di Traino in quella zona; la proposta è indubbiamente interessante, ma va considerato che proprio immediatamente al di sotto si trova l'abbozzo del disegno degli elmetti degli armigeri che Francesco inserirà poi nell'affresco attiguo: a dimostrazione che fino a quel lembo di parete si estendevano le impalcature su cui l'artista allora operava, sicché le testine sono anch'esse prove per le cornici dell'opera in corso di esecuzione; e che quelle zone fossero allora accessibili lo prova, nella zona lasciata libera tra testine ed elmetti, lo scarabocchio di un pene tracciato a sinopia, tipico sfregio della «muraglia quaderno della canaglia».

Più interessante ancora è quanto riguarda però l'*Assunta* di Stefano da Firenze, opera su cui è difficile parlare perché, come hanno sostanzialmente dimostrato proprio le accuratissime indagini della Orsero, totalmente distrutta dall'incendio del 1944: esaminando sia le campagne fotografiche antecedenti il disastro che lo stato attuale dei luoghi la studiosa si è resa conto che la perdita totale dell'opera si deve al fatto che essa era dipinta su un complicato supporto che sporgeva, di non più di una spanna, dal resto della parete; gli strati di malta su cui furono stesi sinopia e affresco erano sostenuti non solo da un graticcio di canne (come tutti gli affreschi di Buffalmacco), ma al di sotto di esso anche da un tavolo saldamente inserito nel muro; e il fuoco dell'incendio, che stava distruggendo il legno del sottostante portone di ingresso, attaccò anche tavola e canicchio, salvando solo parti marginali del cielo di fondo, aggiunte da Zaccaria Rondinosi nel 1664 o poco prima, a risarcimento dei danni dovuti all'asportazione del 'ciborio' dipinto e dorato di cui, nel 1418, il pittore Battista di Gerio aveva contornato l'immagine.

La singolarità dell'esecuzione dell'opera suggerisce alla Orsero di confrontarla con

i gonfaloni, le insegne processionali di confraternita che proprio verso il 1340 si cominciava a produrre in Pisa, dando inizio a una consuetudine che si diffuse rapidamente; io penso piuttosto che il singolare formato, come di una facciata a quattro spioventi, che si ottiene escludendo gli angeli laterali in alto, dovuti alle integrazioni del Rondinosi, rimanda a quello analogo del *Trionfo di san Tommaso* di Lippo Memmi, dipinto per la chiesa pisana di Santa Caterina, dove è ancora conservato, in occasione e poco dopo la canonizzazione del Santo, che avvenne nel 1323.

La giusta ricerca dell'asse di simmetria dell'immagine, che non coincide con quello della porta sottostante, non porta a risultati convincenti, per la imprecisione del montaggio fotografico su cui vien tentata. Esso invece è dato dalla mezzeria della distanza delle due capriate di tetto tra cui era dipinto l'affresco, come rivelato, per esempio, dalla vecchia fotografia riprodotta alla tavola 50; immagine da cui è desumibile anche un'altra singolarità dell'*Assunta* rispetto agli altri dipinti di Camposanto: la sua cuspidale oltrepassava i limiti superiori delle fasce che incorniciano gli altri affreschi, e avrebbe 'bucato' il tetto, se non fosse stata difesa da una specie di abbaino a due falde predisposto all'uopo, come si può verificare nelle fotografie anteriori all'incendio che ritraggono il monumento dall'alto, e anche dalle tracce che tuttora sono rimaste sul retro dell'edicola che all'esterno sovrasta il portale.

Vanno anche prese in considerazione le due colonne tortili sontuosamente decorate 'alla cosmatesca' dipinte sugli stipiti del portale sotto l'affresco e tuttora conservate in parete: siamo in una zona in cui hanno operato Buffalmacco, Stefano, Andrea di Boniuto e Antonio Veneziano, e quindi il problema attributivo non è di facile soluzione; propenderei tuttavia per collegarle proprio all'opera di Stefano.

Quanto alla iconografia dell'*Assunta*, continuo a ritenere che essa si ispiri a una macchina teatrale, consistente in una mandorla includente un sedile con la Madonna, sovrastata da un altro scomparto abitato includente il Cristo, contornati l'una e l'altro da corone di angeli: il tutto sospeso a una corda, che permetteva di issarlo in alto, per esempio dal pavimento della Cattedrale fino alla cupola. Esiste ancora (e fino al recente riordino era esposto nel Museo dell'Opera della Primaziale) un'immagine della Madonna Assunta consistente in un dipinto su tela scontornata montato su telaio di legno, opera dei fratelli Francesco e Giuseppe Melani; essa nel 1705, anno di pubblicazione (in Roma) del *Theatrum Basilicae Pisanae* di Giuseppe Martini, ivi appare riprodotta, pendente dalla cupola della Cattedrale per la festa dell'*Assunta*, a dimostrare il permanere dopo tanto tempo di una simile tradizione; e l'esistenza di analoghe

raffigurazioni, coeve o precedenti, come l'affresco dell'*Assunta* sull'arco trionfale della giottesca Cappella Tosinighi-Spinelli in Santa Croce di Firenze, o l'*Assunta* a coronamento della vetrata absidale di Duccio di Boninsegna nella Cattedrale di Siena, dimostra la diffusione di tali congegni, che fossero predisposti per attori ben assicurati da corde (come più tardi le macchine delle sacre rappresentazioni brunelleschiane) o per fantocci.

Probabilmente anche il *Trionfo di san Tommaso* di Lippo Memmi, cui, come proponevo, è collegabile l'*Assunta*, si ispira anch'esso a una macchina teatrale.

Tra le novità del saggio c'è anche la pubblicazione di un'immagine dell'affresco (ora anch'esso strappato dalla parete) che sovrastava la tomba del beato Giovanni soldato, poi celato da un intervento di Antonio Veneziano e riaffiorato dopo lo strappo nel dopoguerra: i molti quesiti che pongono l'inclusione di questa sepoltura nel sodo murario di Camposanto, e il rispetto di una vasta zona di parete sopra di essa, non dipinta da Buffalmacco nel comporre tutto intorno le *Storie degli anacoreti*, si arricchiscono così di un ulteriore elemento da prendere in esame.

A conclusione del volume viene presentato un utile riepilogo di dati documentari, in parte anche nuovi, su alcuni degli artisti e degli Operai presi in considerazione, a dimostrazione di quanto sarebbe utile pubblicare (magari in forma elettronica) una raccolta sistematica di tutte le testimonianze riguardanti l'Opera della Primaziale pisana, questa istituzione che da quasi un millennio prende cura di un nucleo di insigni monumenti, significativi anche al di là del loro valore storico-artistico.

Meno utile mi pare, per come è stata redatta, la 'striscia del tempo' che viene presentata più oltre: proprio per la molteplicità degli elementi che entrano in gioco nell'analisi di un periodo non lunghissimo di affrescatura del Camposanto appare infatti poco chiara la ragione di inclusioni ed esclusioni.

Nel complesso, con le sue novità e con le sue proposte, il saggio dà un vivace impulso alle ricerche su un contesto che, anche per il susseguirsi di nuove acquisizioni, piccole o grandi, è ancora ben lontano dall'aver assunto una configurazione completamente soddisfacente.

[a. c.]

Max Seidel, Serena Calamai, *Ambrogio Lorenzetti. I capolavori delle Gallerie degli Uffizi*, Giunti, Firenze 2022, pp. 367, € 45,00.

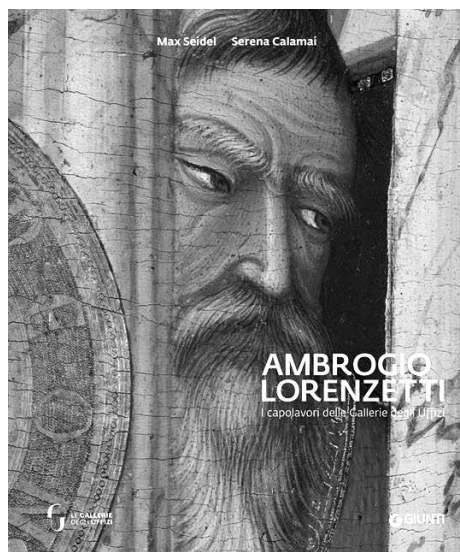
Si può scrivere qualcosa d'interessante su un'opera d'arte di cui si conoscono con certezza l'autore, la data di esecuzione, la destinazione originaria e le altre informazioni che una buona scheda di catalogo raccoglie nella propria intestazione? Si può dire

qualcosa di nuovo rispetto alla bibliografia che quella stessa scheda raccoglie con ambizione di completezza in calce al testo e sempre più spesso oggi sostituisce con selettive note di commento e/o rinvio erudito a piè di pagina? Chi avesse ancora dei dubbi al riguardo non ha che da inoltrarsi nella lettura di questo libro, nel quale la *Presentazione di Cristo al Tempio*, dipinta nel 1342 da Ambrogio Lorenzetti per il Duomo di Siena, è sottoposta da Max Seidel e Serena Calamai a un'indagine multidirezionale che la restituisce agli interessati arricchita di mille interrogativi nuovi e di altrettante nuove risposte.

L'opera, si sa, appartiene al novero delle opere degli Uffizi che non possono lasciare il museo e come tale costituiva una dolorosa assenza alla mostra che tra il 2017 e il 2018 Siena ha dedicato al grande maestro che l'aveva dipinta. I due autori del volume, che alla mostra senese contribuirono in prima persona, hanno speso anni nello studio di quella tavola celeberrima. Il risultato delle loro fatiche è questo splendido libro che, nato come monografia su di un singolo monumento d'arte, finisce col riconsiderare con grande originalità l'intera produzione di Ambrogio Lorenzetti negli anni in cui il genio creativo dell'artista conosce uno sviluppo fenomenale prima che la morte ne interrompa il rapido corso.

Con solido pragmatismo, il discorso parte dai documenti di pagamento relativi alla *Presentazione di Cristo al Tempio*. Attentamente letti, tali documenti forniscono validi indizi per ricostruire la posizione economico-sociale di Ambrogio, fedelmente riflessa del resto dalla collocazione della bottega dell'artista entro lo spazio urbano di Siena. La vicinanza alle botteghe dei legnaioli e degli orefici risulta particolarmente significativa al riguardo e trova un proficuo utilizzo nelle tappe successive dell'indagine, che affrontano lo stato di conservazione della tavola e le tecniche pittoriche in essa impiegate. Ciò che abbiamo sotto gli occhi oggi non coincide infatti con l'opera licenziata a suo tempo dal pittore per il Duomo di Siena, ma è quella stessa opera adattata all'attuale funzione di quadro da galleria. Ricostruito con la consulenza di esperti restauratori l'aspetto originario del dipinto, questo viene finalmente preso in esame nella sua straordinaria impostazione spaziale, nelle sue meditatissime scelte iconografiche, nella coerente gestualità dei suoi attori e fin nella sapiente orchestrazione luministica. E poiché quanto più il discorso va a fondo nell'analisi visiva, tanto più emerge il contributo personale dell'artista, i richiami ad altri capi d'opera di Ambrogio s'infittiscono fino a sboccare in vere e proprie micro-monografie aggiuntive su dipinti già discussi nella mostra senese di cui sopra, quali le *Storie di san Nicola* degli stessi Uffizi e l'*Annunciazione* della Pinacoteca Nazionale di Siena.

Il logico concatenamento delle principali tematiche affrontate conferisce una evidente solidità strutturale al volume che veniamo illustrando. Non meno importante per l'apprezzamento dello stesso è tuttavia un carattere apparentemente opposto del libro, vale a dire il sapiente innesto di un'ampia cernita di argomenti, diciamo così, secondari entro quella solida griglia di base. Il confronto con gli antichi maestri, l'attenzione per ciò che avveniva contemporaneamente in città nell'ambito sia dell'architettura che dell'oreficeria, l'interesse quasi professionale per discipline scientifiche intrinsecamente visive come la



cartografia e la cosmologia sono oggetto di approfondimenti specifici, che illuminano di luce nuova quel 'grande ingegno' per cui Ambrogio Lorenzetti è famoso sin dai tempi del suo grande ammiratore Lorenzo Ghiberti. Un esempio particolarmente illuminante del modo di procedere di Max Seidel e Serena Calamai è offerto dal tema, difficilissimo, del rapporto di Ambrogio Lorenzetti con la componente ebraica della società senese del suo tempo. Lo spunto è offerto dal fazzoletto intrecciato alla cintura, che identifica uno dei personaggi minori delle *Storie di san Nicola* come un giovane sposo ebreo. Intorno a questo dettaglio apparentemente insignificante s'addensa tutta una serie di dati di carattere economico, politico e culturale che mostrano come egualmente i fratelli maggiori dei cristiani costituissero anche in Italia una presenza ineludibile negli anni in cui Nicola di Lira li attaccava duramente nei suoi scritti anti giudaici e nello stesso tempo ne studiava attentamente i costumi nel suo commento biblico. Significativo allora che nella *Presentazione di Cristo al Tempio* non solo il sommo sacerdote indossa vesti simili a quelle illustrate dal dotto francescano in margine all'Esodo, ma la stessa immagine di Mosè reca le tavole della legge scritte con cinque comandamenti ciascuna, secondo l'uso

ebraico, invece che con tre la prima e sette la seconda, secondo l'uso cristiano. Sull'onda di questa osservazione, è legittimo domandarsi allora se la posa degli angeli che nello stesso dipinto reggono il clipeo col busto di Dio vada davvero rapportata alla grande vetrata di Duccio o non dipenda piuttosto da un prototipo 'bizantino' sul tipo del grande mosaico di San Frediano a Lucca, adottato da Ambrogio Lorenzetti per alludere all'Antico Testamento come farà nel secolo successivo la grande pittura fiamminga con l'inserimento altrimenti inspiegabile di forme romaniche.

La forza di un libro sta anche nella sua capacità di mettere in moto il cervello del lettore. Tale capacità è fortissima nel libro di cui s'è cercato di dare un'idea. Concorre a ciò in misura non banale la forma espositiva scelta dai due autori, la quale sembra imparentarsi più col libero e divagante andamento del discorso familiare che con la rigidità compassata di certi scritti accademici. L'argomentazione è tutta contenuta nel testo e le note raramente includono qualcosa che vada al di là del mero rinvio bibliografico. La lettura risulta scorrevole e anche certe trascuratezze contribuiscono a conferire vivacità al dettato (la parola «rabin», tuttavia, non può essere un buon sinonimo per 'sommo sacerdote'!). Il libro è destinato principalmente agli studiosi, ma per le qualità di forma e contenuto di cui s'è detto è accessibile anche agli studenti, i quali troveranno in esso un esempio magistrale di quella ricerca storico-artistica a trecentosessanta gradi di cui proprio il mondo iper-specializzato dell'università attuale sembra aver particolare bisogno. Siamo grati alle Gallerie degli Uffizi per aver accolto il volume nella selezionatissima schiera delle loro pubblicazioni scientifiche e all'editore Giunti per la cura straordinaria con cui ha saputo tener insieme il testo, le immagini strepitose delle opere in esso indagate e i supporti grafici che legano con l'evidenza di uno schema mnemonico il mondo delle cose a quello delle parole. [m. c.]

Tarots enluminés. Chefs-d'œuvre de la renaissance italienne, sous la direction de Thierry Depaulis, catalogue de l'exposition (Issy-les-Moulineaux, Musée Français de la Carte à Jouer, 15 décembre 2021 – 13 mars 2022), Lienart éditions, Paris 2021, pp. 168, € 20,00.

Nel contesto dell'oramai abbondante bibliografia specialistica dedicata alle carte da gioco, ovvero ai tarocchi specificatamente («un jeu de cartes particulier», p. 12) tra Medioevo e Rinascimento, il catalogo che si viene a recensire e che accompagnava la mostra del Musée Français de la Carte à Jouer di Issy-les-Moulineaux (nei pressi di Parigi) è destinato a diventare uno strumento di prima e concreta utilità e un punto di

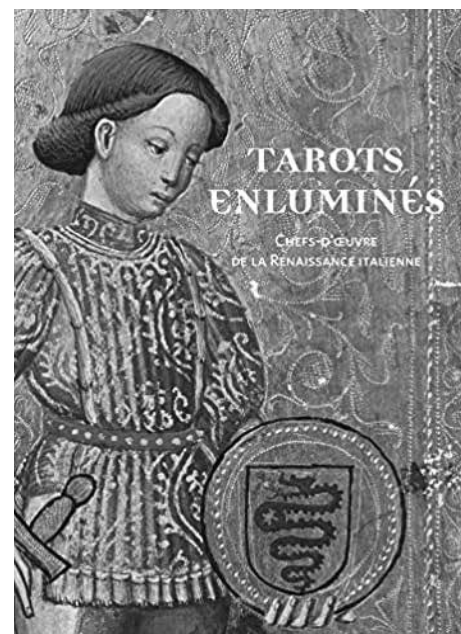
riferimento per gli studi, per varie ragioni. Si segnala infatti per la coerenza e lucidità con cui vengono approcciati i temi (anche quelli più tecnici relativi alle particolarità del gioco), ma anche perché la scelta degli stessi riflette capacità di sintesi e volontà di addentrarsi con equilibrio negli aspetti cruciali dell'argomento; in particolare rispetto alla paternità d'esecuzione delle diverse serie, ovvero nel contesto delle non poche *querelles* di natura filologico-attributiva che riguardano gli esemplari superstiti, visto che, come non mai, quanto sopravvissuto è centrifugo rispetto ai dati documentari e infinitamente parziale rispetto alla portata e diffusione originarie del fenomeno. Fenomeno di fatto polarizzato, benché non solamente, attorno ai tre poli di Milano, Firenze e Ferrara, sia dal punto di vista dei dati materiali (manufatti sopravvissuti) che delle attestazioni letterario-documentarie coeve; e sono questi i tre nuclei attorno ai quali si focalizza la pubblicazione. Malgrado la grande bellezza e importanza degli esemplari milanesi e le diverse puntualizzazioni venute dall'occasione espositiva di cui si dirà a breve, è tra Firenze e Ferrara che invero si 'sta giocando' negli ultimi anni il *match* della sistematizzazione di quanto pervenuto. Ciò secondo un riordinamento che, ad oggi, ha fatto sempre più scolorire la possibilità di identificazione non solo dei molti artisti specializzati in tale produzione attestati dai documenti, ma anche quella di ricollegare al centro emiliano quanto a noi pervenuto, con il risultato che la produzione autoctona locale continua a essere quanto mai sfuggente, malgrado diversi siano i manufatti collegabili all'ambito ferrarese, ovvero concepiti per membri della locale corte ma imputabili a botteghe di altri centri culturali; e, si ripete, benché le fonti locali siano prodighe nel circoscrivere il mondo ferrarese quale centro di avanguardia per ricezione e produzione di tali manufatti di lusso estremo, come si rimarca dai tempi del pionieristico studio di Giuseppe Campori del 1874 (*Le carte da Gioco dipinte per gli Estensi nel secolo XV*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province modenesi e parmensi», VII, 1987, pp. 123-132). Tale ridistribuzione su Firenze è stata avviata grazie agli studi relativi ai tarocchi *Rothschild* (cat. 19-20), per i quali è andata affermandosi un'ascrizione a un artista prossimo a Giovanni dal Ponte e una datazione tra il 1435-1440. Del resto anche le fonti ferraresi testimoniano di acquisti di carte da gioco a Firenze almeno dal 1423, quando si ha la registrazione di un dovuto a Giovanni Bianchini per un «uno paro de carte da VIII imperadori messe d'oro fino che elo fé vegnere da Fiorenza per Madonna Marchexana» (G. Ortalli, *The Prince and the playng cards. The Este family and the role of courts at the time of the Kartenspiel-Invasio*, in «Ludica», 2, 1996, p. 180; la citazione si muta da A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in*

età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte I dal 1341 al 1471, Ferrara, 1993, doc. 279i), ovvero per l'allora seconda moglie del marchese Nicolò III, Parisina Malatesta.

Certo è che tale ridistribuzione dei dati rende non facile la restituzione della situazione alla corte estense, e sarà forse questo il motivo cui imputare la minore estensione della sezione dedicata a Ferrara all'interno del catalogo: una pubblicazione che, non secondariamente, emerge anche per le belle riproduzioni e per un impianto grafico pulito di grande equilibrio ed eleganza formale, a cura dell'editore parigino Lienart.

Dopo una lunga e articolata introduzione critica inerente le ragioni dell'esposizione e le varie problematiche connesse all'argomento, ma soprattutto circa lo stato degli studi, a firma del curatore Thierry Depaulis, segue, ad opera dello stesso Depaulis, un *focus* volto a definire tempi e momenti storico-politici e geografici di un fenomeno che riguarda principalmente l'Italia del XV secolo (*L'Italie au XV^e siècle. Situation politique et vie artistique*). Perché appunto quello della circolazione dei tarocchi dipinti, con apice attorno agli anni Cinquanta, è fenomeno peculiare e sintomatico della situazione culturale rinascimentale, in particolare dell'amore e del gusto per l'oggetto prezioso e raffinato proprio del sistema di corte. Confezionati da botteghe specializzate attive su un determinato territorio o dai grandi artisti attivi per la corte, i tarocchi sono un gioco di carte particolare, le cui origini sfumano nella storia del Medioevo occidentale, ma la cui diffusione fu fulminea tra le corti del Nord Italia.

L'esposizione, secondo quanto dichiarato dal curatore, muoveva infatti dall'ambizione di riunire «pour la première fois, ces superbes cartes peintes sur fond d'or, dignes pour la plupart du grand courant artistiques que l'on appelle Renaissance et qui trouve en Italie son premier foyer». Solo, quindi, tarocchi dipinti – vere e proprie miniature su carta o, in altre parole, oggetti d'arte che non si stenta a guardare come veri e propri dipinti mobili in piccolo – che per l'appunto costituiscono l'acme di una produzione abbondantissima, cessata attorno al 1500 circa, dopo un primo periodo in cui le sorti della fabbricazione si intrecciano con quelle della storia della stampa *in fieri*; anche se, evidentemente, la fine della produzione di mazzi di lusso dipinti non significò la conclusione della storia del gioco dei tarocchi, ma, anzi, ne avviò da subito (ossia ben prima della metà del XV secolo circa) una parallela. Questa produzione, non meno complessa e affascinante dal punto di vista della storia culturale delle carte da gioco e di quella storico-artistica, si segnala per una fattura e una esecuzione più andanti, più adatte a tutti, ma soprattutto per l'inevitabile carattere seriale, visto l'impiego della tecnica xilografica.



Questa vicenda è stata toccata solo in parte dalla mostra con l'ausilio di alcuni numeri di catalogo (cat. 1; 2; 3; 4; 21; 28a-b; 30), per l'appunto nell'idea di rilevare complessità ed estensione del fenomeno anche al di là degli ambiti italiano e francese. A Ferrara, per esempio, «proprio la diffusione di carte stampate come quelle che proponeva il Mantovano toglieva spazio all'attività di cartai-pittori quali don Messore» (Gherardo Ortalli, *Giovanni Cagnolo e don Messore: un laboratorio per la fabbricazione dei tarocchi alla corte di Borso d'Este*, in «Ludica», 2, 1996, p. 166).

La mostra è stata perciò un'occasione rara per vedere riunite le serie lombarde *Visconti di Modrone* (cat. 7), *Brambilla* (cat. 8), *Colleoni* (cat. 9a-b), così come il superbo esemplare con il *Carro* del Musée Français de la Carte à Jouer (cat. 13) e dei due esemplari connessi del Muzeum Narodowe di Varsavia (cat. 14), mentre della quarta carta della serie – con la *Dama di denari* (cat. 15) ora in collezione privata – si è presentata la sola riproduzione; infine le due carte con i fanti di spade e denari del Museum August Kestner di Hannover (cat. 17). Quindi alcune delle serie prodotte in ambito fiorentino: i cosiddetti tarocchi *Rothschild* (cat. 19) e l'esemplare collegato con il *Cavaliere di spade* del Museo di Bassano del Grappa (cat. 20), restaurato per l'occasione espositiva a cura del museo ospitante; ma anche i cosiddetti tarocchi di Alessandro Sforza del Museo Civico del Castello Ursino (Catania) (cat. 22) e i due pezzi connessi con l'*Imperatrice* e il *Due di bastoni* (cat. 23) recentemente scoperti nella Galleria Regionale della Sicilia (Palermo, Palazzo Abatellis), quindi i ben noti tarocchi di Carlo VI (cat. 25), due carte di collezione privata, rispettivamente con il *Fante di spade* e il *Fante di bastoni* (cat. 26), testimoni rari di una produzione in tono minore, ma soprattutto le sedici carte *Este-*

Aragona della Beinecke Rare Book and Manuscript Library dell'Università di Yale (New Haven) (cat. 29). Al netto di questo elenco non è difficile comprendere quanto l'ambito ferrarese risulti fortemente ridimensionato circa la possibilità di riconnettere alle locali e documentate botteghe alcuni dei manufatti superstiti (diverso e molto *in fieri* è, come noto, il discorso relativo alle serie a stampa), ma anche quanto la produzione lombarda sembri sovrastare per qualità d'esecuzione la restante parte di quanto pervenuto. Una produzione che, come supposto da Depaulis (p. 117), dovette iniziare con il celebre mazzo (proto-tarocco milanese) – oggi disperso e ricordato da Antonio Marcello – dipinto forse già attorno al 1418 da Michelino da Besozzo su commissione di Filippo Maria Visconti, in un momento ancora iniziale della storia del gioco. Argomento questo circostanziato dal saggio di Ross Caldwell – *Le traité de la déification des seize héros. Un «proto-tarot» milanais et son auteur* – che si addentra nel contesto del trattato di Marziano da Tortona, avente nel Ms. 8745 (1) della Bibliothèque nationale de France, non presente in mostra per motivi di conservazione (secondo quanto dichiarato nella relativa scheda: cat. 5), l'esemplare più noto, benché non il solo secondo quanto hanno definito le diverse ricerche condotte in passato dello studioso.

La committenza illustre e/o il possesso dei mazzi si palesa non solo attraverso la fattura e la qualità dei pezzi, ma anche per la presenza di emblemi e insegne del proprietario, posti sia sul fronte che sul verso delle carte. Esemplare è in questo senso il caso dei tarocchi *Visconti di Modrone* e *Brambilla* che riportano immagini del ducato d'oro di Milano coniato al tempo di Filippo Maria Visconti, o quello dei cosiddetti tarocchi *Este-Aragona*, dove su alcune delle sedici carte residuali del mazzo, creato forse in occasione delle nozze del 1473 tra Ercole I d'Este e Eleonora d'Aragona, compaiono le armi degli sposi. Proprio un'attenta analisi e rilettura delle divise presenti sui tarocchi *Visconti di Modrone* ha indotto Roberta Delmoro (*Entre Filippo Maria Visconti et Francesco Sforza: trois célèbres tarots ducaux*) ad anticipare la loro datazione all'inizio del 1440, propendendo quindi per la mano di Andrea Bembo in luogo di quella del fratello minore Bonifacio, cui comunemente si attribuiva la realizzazione. Alla stessa Delmoro si devono diverse condivisibili puntualizzazioni inerenti la lettura stilistica della serie, così come un bell'affresco della corte milanese di metà secolo in relazione al gioco e alla vita di corte (*Milan s'amuse. Fresques ludiques et cartes à jouer peintes au milieu du XV^e siècle*). Rispetto alle precisazioni piace menzionare quella relativa ai numeri di catalogo 13-15 restituite a un artista lombardo tra il 1441 e il 1444, il Maestro del carro d'Issy, in luogo della precedente ascrizione all'ambito ferrarese. L'attribuzione

lombarda – suggerita anche dalla presenza dall'emblema del morso o 'moraglia' sul *Carrovaliere di denari* di Varsavia (in uso alla corte milanese dai tempi di Francesco Sforza) riconosciuto dalla stessa Delmoro (Charlotte Guinois, cat. 13, p. 80) – ha indotto la studiosa a suggerire confronti con il Maestro dei Giochi Borromeo (*alias* Giovanni Zenoni da Vaprio) che apparirebbe al suo meglio nell'esemplare *name-piece* e che parrebbe essere stato a capo di un nutrito *atelier*. Le altre tre carte della serie (le due di Varsavia e quella di collezione privata) appaiono infatti di fattura leggermente più corvina e nient'affatto sovrapponibile a quella della carta eponima, contraddistinta da una qualità altissima e da un ben diverso virtuosismo pittorico, tanto che non sembra difficile prospettare o una situazione di bottega, con almeno altre due mani attive, o addirittura l'esistenza di due serie strettamente connesse per fattura e decorazione (anche dei versi): l'una coincidente con la serie prototipo, avente nella carta d'Issy la sola superstite, e l'altra derivata a stretto giro d'anni, magari nel contesto della stessa bottega, oggi rappresentata dalle tre residuali carte. Del resto, la decorazione dei retro dei pezzi superstiti, quindi la stretta interconnessione delle decorazioni, difficilmente potranno trovare ragioni fuori da uno stesso contesto di produzione. Importanti sono poi le precisazioni d'ordine tecnico derivate da alcune ricerche scientifiche e dal restauro intrapreso, per l'occasione, sulla carta con il *Carro*, rispettivamente dalle restauratrici Élisabeth Martin e Cinzia Pasquali, riportate dalla citata scheda di catalogo (cat. 13).

Ad Ada Labriola si deve l'affondo in direzione di Firenze, dapprima con un saggio intitolato *L'illustration des triomphes de Pétrarque dans l'enluminure florentine du XV^e siècle*, quindi con un secondo testo più specifico: *Les tarots peints à Florence au XV^e siècle*. Come poc'anzi detto, al centro toscano si tende a ricondurre la gran parte dei manufatti precedentemente creduti di ambito estense, secondo circostanze che sembrano descrivere la piazza di Firenze quale centro privilegiato per la produzione di tarocchi dipinti da parte dei *naibai* (p. 115). In particolare, secondo le precisazioni di Labriola, andrà ravvisato nell'*entourage* dello Scheggia l'autore dei tarocchi di Alessandro Sforza e dei due pezzi di Palazzo Abatellis, che per l'appunto seguendo Emilia Maggio (cui si deve un capitolo di approfondimento relativo a tale serie *Le tarot d'Alessandro Sforza*) è serie a sua volta comparabile – «par l'iconographie, le style, la technique et le format» (p. 129) – a quella ben più famosa detta di Carlo VI, conservata alla Bibliothèque nationale de France (cat. 25). Mazzo quest'ultimo che Labriola avvicina alla bottega di Apollonio di Giovanni e Marco del Buono, mentre rimane indefinito l'autore dei ben famosi tarocchi *Este-Aragona* (cat. 29), che la stessa studiosa

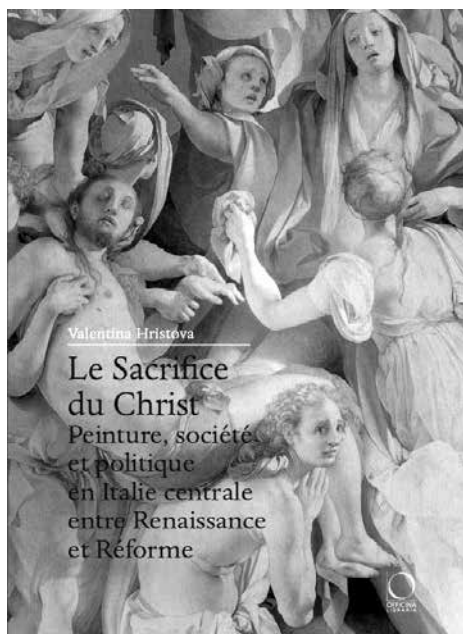
vede come artista dalle consonanze stilistiche prossime alle opere dei fratelli Antonio e Pietro del Pollaiuolo.

Non è certo possibile ripercorre le tante precisazioni venute anche dalle schede di catalogo (in tutto trentadue), comprese quelle delle opere di confronto, ma di certo grazie a questa pubblicazione è oggi più facile approcciare un argomento di assoluto e non facile specialismo, come appunto quello dei tarocchi dipinti del Rinascimento. [c. g.]

Valentina Hristova, *Le Sacrifice du Christ. Peinture, société et politique en Italie centrale entre Renaissance et Réforme*, Officina Libraria, Roma 2021, pp. 422, € 39,00.

Il cosiddetto Credo degli Apostoli sintetizza in poche, stringatissime frasi quanto il Nuovo Testamento ricorda circa le ultime fasi della vita terrena di Cristo: «patì sotto Ponzio Pilato; fu crocifisso; morì e fu sepolto; discese agli inferi; il terzo giorno resuscitò secondo le Scritture; salì al cielo...». Si deve al crescente interesse per l'aspetto umano del Figlio di Dio se col secondo millennio dell'Era cristiana nasce nella liturgia, nella devozione, nel teatro sacro e nelle arti figurative tutta una serie di episodi secondari che vanno a riempire il breve lasso di tempo tra la Deposizione del corpo di Cristo dalla croce e il suo Seppellimento nel sepolcro messo a disposizione da Giuseppe d'Arimatea. Per quanto riguarda la produzione pittorica, la vicenda ha inizio in ambito bizantino con l'introduzione del Compianto sul Cristo morto, logica applicazione alla persona unica di Gesù di un rito funebre di carattere universale che la tradizione ellenica conosce da sempre col nome di *Threnos*. Il motivo viene poi accolto in ambito occidentale, dove la sua originaria intenzione narrativa prende col tempo una piega decisamente iconica e s'impone il tema della Pietà, intesa come l'immagine di Maria che sostiene e mostra il corpo morto del Figlio. L'enorme diffusione che questo specifico soggetto iconografico conosce dal Trecento in avanti non deve far dimenticare altre, seppur minori tematiche cui dà luogo la curiosità devota intorno alla salma del Redentore. Si pensi al trasporto della stessa dal luogo della morte a quello della sepoltura o, passando ancora una volta da una prospettiva narrativo-dinamica a una statico-contemplativa, alla sua pietosa Ostensione prima del seppellimento.

I vasti e diramati sviluppi che abbiamo brevemente riassunto sono stati indagati dagli storici soprattutto in rapporto all'arte dell'Europa settentrionale tra Medioevo e prima Età moderna. Per quanto riguarda l'Italia dello stesso periodo avevamo molti contributi specifici, ma non una sintesi che potesse reggere il confronto con le grandi opere di Émile Mâle sulla Francia e dei suoi emuli sulla Germania e i Paesi Bassi.



Il vuoto è ora colmato dal bel libro di Valentina Hristova che qui si presenta, nel quale il destino del corpo di Cristo tra la morte del venerdì santo e la sua Resurrezione la domenica di Pasqua è seguito nei più eminenti risultati artistici cui dà luogo nei primi decenni del Cinquecento in Italia centrale. Il titolo del volume allinea pittura, società e politica come luoghi privilegiati ma in qualche misura convergenti da cui trarre il fenomeno. Basta questo per allertare il lettore che il tradizionale approccio iconografico è sostituito in esso da un approccio più moderno, che sull'onda di una casistica eccezionalmente ben documentata si sforza di dare il suo a ciascuno degli attori storici implicati. Il risultato è un resoconto circostanziato, ricco di nomi, luoghi, date, di quello che s'impone a tutti gli effetti come l'immaginario sacro prevalente nella cosiddetta Età d'Oro dell'arte italiana, tra Rinascimento dell'antichità e spinte interne ed esterne di riforma religiosa.

La prima parte del libro affronta il forte clima d'attesa che si respira a Firenze come a Roma tra la morte di Lorenzo il Magnifico e la conclusione del quinto Concilio Lateranense (1492-1517). La suddivisione in tre distinti capitoli che si riscontra in questa specie di *ouverture* marca anche le successive due parti del testo, dedicate rispettivamente ai decenni dello scontro più acerbo tra il papato e la rivolta protestante (1517-1542) e alle prime fasi del cattolico 'ritorno all'ordine' (1542 - metà degli anni Sessanta del secolo). Lo schema numerologico tre volte ternario che ne deriva contribuisce senz'altro a conferire un certo ordine alla complessa materia trattata, ma sembra alle volte fare aggio sui connotati strenuamente individuali che i fatti storici possiedono soprattutto nel contesto spazio-temporale preso in esame. Si tratta tuttavia di episodi circoscritti, che non compromettono la te-

nuta complessiva del racconto e la solidità del giudizio sulle singole situazioni indagate. L'affidabilità dell'indagine è tanto più encomiabile ove si pensi anche solo alle dimensioni delle personalità artistiche con cui l'autrice s'è dovuta confrontare. Ghirlandaio e Botticelli, Michelangelo e Raffaello, fra' Bartolomeo e Andrea del Sarto, Pontormo e Rosso, Perin del Vaga e Daniele da Volterra, il Salviati e il Bronzino: tutti o quasi tutti i grandi maestri della pittura centro-italiana del periodo hanno prodotto opere significative sul tema del Sacrificio di Cristo e un'immensa letteratura si è venuta accumulando col tempo intorno a quei capolavori celeberrimi. Se si aggiunge l'inusuale attenzione per personalità minori quali Iacopo del Sellaio o il Puligo, l'impressione che si ricava dalle dense pagine del volume e dalle selezionatissime tavole che lo illustrano è quella di un lavoro serio e approfondito.

Per dominare la gran massa dei materiali raccolti, Valentina Hristova parte di norma dalle richieste della committenza e/o dalle aspettative del pubblico, come doveroso quando il discorso artistico si svolge in un contesto sociale straordinariamente esigente come quello delle grandi città italiane al culmine dello sviluppo rinascimentale. Debita attenzione è tuttavia da lei riservata anche al contributo specifico dei pittori, alla loro cultura in gara con quella degli scultori e degli architetti, attenta alle tradizioni locali e nello stesso tempo aperta agli stimoli che venivano da fuori, come dimostrano da un lato il *revival* donatelliano promosso dal rimontaggio dei pulpiti di San Lorenzo in occasione del soggiorno fiorentino di papa Leone X, dall'altro il potente innesto di iconografie nordiche operato, prima e dopo quell'evento epocale, dalla strepitosa diffusione delle incisioni düreriane. Si tratta di questioni ben note agli storici dell'arte sin dal tempo del Vasari, ma riprese ora con una consapevolezza critica impensabile senza la piena assimilazione di un articolato dibattito storiografico e delle sue più diverse, spesso conflittuali esternazioni. Non a caso la bibliografia finale occupa ben quaranta pagine del libro, stampate su due colonne che contano in media una decina di titoli ciascuna. Come è ormai la regola presso i giovani studiosi, anche in questo caso la preferenza va ai contributi più recenti e per ciò stesso fornisce un utilissimo specchio della situazione attuale degli studi. Meno viva l'attenzione nei confronti dei padri fondatori della disciplina. Il libro non menziona né le mirabili lezioni di Antal sulla pittura fiorentina tra classicismo e manierismo, né il fondamentale articolo di Saxl sui sacrifici pagani nell'arte rinascimentale italiana, né la singolare monografia di Zeri su Scipione Pulzone da Gaeta, e del grande Jedin utilizza solo l'aureo libretto su riforma cattolica e/o Controriforma. Il lettore che in un passato lontano s'è for-

mato su quei capisaldi della ricerca storico-artistica ne registra tuttavia la presenza vivificante quasi in ogni pagina e supera l'iniziale spiazzamento per la mancata citazione con la gratificante constatazione di una fecondità scientifica operosa al di là di ogni esplicito richiamo bibliografico. [m. c.]

Riccardo Gandolfi, *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio. «Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte»*, prefazione di Alessandro Zuccari, Leo S. Olshki, Firenze 2021, pp. XII + 390, € 48,00.

Esiste una curiosa sproporzione tra l'opinione che di sé ebbe e l'immagine che di sé volle lasciare il romano Gaspare Celio (1571-1640), di pittore, poeta, matematico, ingegnere civile e militare – o se si vuole di artista, scienziato e intellettuale – e la sfortuna sia critica sia materiale, con la scomparsa anche recente di molte sue opere, che ne accompagna la figura ai nostri giorni.

Celio, allievo di Nicolò Circignani (con il quale collaborò ai lavori nella chiesa del Gesù nel 1584-1587), rappresenta un tipico rappresentante della pittura romana di fine Cinquecento, accanto a Giuseppe Valeriano e Scipione Pulzone, insieme al quale decorò la Cappella degli Angeli ancora nella chiesa madre dei Gesuiti nell'ultimo decennio – ma si trattò di un'impresa sfortunata.

La consuetudine con la Compagnia di Gesù, certo non casuale, lo vide all'opera anche nella Cappella della Passione della stessa chiesa romana, insieme a Valeriano (1596-1597); altre opere a Roma si ricordano a Santa Maria in via Lata, perduta, e poi, a partire dal 1607, nel Palazzo Apostolico e al Quirinale, nonché per committenti esuberanti e curiosi quali i Mattei (va ricordato che pochi anni dopo Asdrubale Mattei commissionò alcuni capolavori a Serodine). In mezzo, proprio al volgere del secolo, Celio aveva avuto importanti esperienze a Parma, presso i Farnese, per completare gli affreschi lasciati incompiuti da Agostino Carracci nel Palazzo del Giardino (ma subendo, secondo il malevolo biografo contemporaneo Giovanni Baglione, uno smacco umiliante, al punto che i suoi affreschi furono subito distrutti), e a Mantova, dove dipinse una crocifissione con san Francesco in San Francesco a Bozzolon presso Mantova, eseguita per Giulio Cesare Gonzaga (1604-1605). Si tratta di esperienze che lo misero in contatto diretto con le opere di Correggio, Parmigianino e Giulio Romano, ampliando notevolmente gli orizzonti della sua cultura figurativa. Nel 1609 il pittore è eletto principe dell'Accademia di San Luca, e si apre a soggetti più variati, ivi comprese le scene di battaglia, e allo studio dei modelli antichi. Il resto della carriera di Celio, che nel 1613 ottiene anche il cavalierato, forse sottraendolo a Orazio Borgianni col quale aveva instaurato un rapporto di collaborazione, è

tutto svolto a Roma: ivi compresa la basilica di San Pietro, per la quale esegue pale già scomparse alla fine del Seicento.

La prima parte del saggio introduttivo di Gandolfi ci presenta il più aggiornato profilo di Celio pittore; si prosegue con un breve esame della sua attività letteraria, finora limitata a una *Memoria* pubblicata nel 1638, in cui sono elencate alcune delle principali opere d'arte presenti a Roma. Ma è soltanto la premessa alla presentazione della vera *trouvaille* di questo libro: il ritrovamento presso la biblioteca dello Stonyhurst College, in Inghilterra, del manoscritto delle *Vite degli artisti*, un testo di Celio menzionato da un paio di fonti contemporanee ma considerato perduto. Lo stesso autore attribuiva molta importanza a questo lavoro, iniziato nel 1614 e rivisto e aumentato fino alla vigilia della morte. Nell'edizione critica che segue, e che costituisce la parte più rilevante, anche quantitativamente, del volume, emerge bene la doppia competenza di Gandolfi, storico dell'arte e archivista, quindi a suo agio sia con la lettura del testo e la sua edizione, sia con il contenuto, di cui sono enucleate con chiarezza le linee portanti. L'osservazione non è peregrina, in quanto non è infrequente per uno storico dell'arte confrontarsi con testi antichi, e talvolta diventare editore, spesso non senza impacci e imbarazzi.

All'acume filologico del curatore si deve anche la constatazione che Celio possedeva soltanto il primo volume dell'edizione torrentiniana delle *Vite* vasariane; e che per le vite degli artisti moderni, da Leonardo in poi, si servì della Giuntina.

Celio si propone molteplici finalità. Il pretesto è quello di sopperire alla scarsità di copie disponibili sul mercato del testo di Vasari, realizzandone un compendio. In realtà si tratta di una critica nemmeno troppo velata al toscocentrismo dell'aretino, ribaltato

nell'idea del primato di Roma: che peraltro non si limita al tono polemico, ma entra anche in interessanti ancorché discutibili discussioni storiche, come il primato di Pietro Cavallini su Giotto. In più c'è anche l'aspetto di aggiornamento, con l'aggiunta di notizie non presenti in Vasari, ottenute sia di prima mano, grazie ai viaggi e alle frequentazioni di altri artisti, sia di biografie di artisti a lui coevi, in cui le fonti principali diventano il già citato Baglione, Giulio Mancini e Giovan Pietro Bellori.

Né vanno sottovalutati alcuni caratteri propriamente critici del pensiero di Celio, fieramente 'passatista' e legato alla tradizione, qui opportunamente sottolineati: dalla sfiducia nel restauro (ovviamente secondo la consuetudine di rifacimento del tempo: «ritocco, che vuol dire guasto») alla pratica di quella che poi sarebbe stata chiamata *connoisseurship*: nell'individuare il ruolo di Giulio Romano nelle Logge Vaticane, Celio scrive che «il fare lo dimostra», che è tutto sommato una bella definizione.

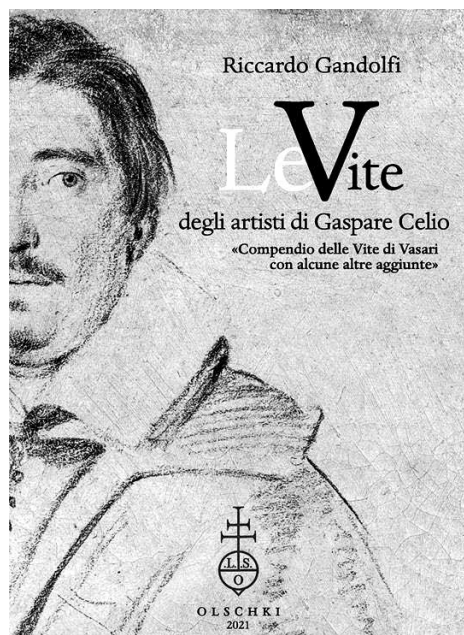
Si può in definitiva accogliere questo sobrio volume, lontano da toni trionfalistici o da sovraesposizioni mediatiche (capita infatti di leggere deprimenti interviste a studiosi più o meno giovani che si pavoneggiano annunciando la pubblicazione di documenti *top secret* [sic], che poi non vedono la luce o magari risultano assai meno sconvolgenti di quanto strillano), come un vero e sostanzioso progresso di conoscenze sul pensiero artistico nella Roma della prima metà del Seicento. Il dibattito della Roma del tempo, tra tardomanierismo (talvolta, come nel caso di Celio, con interessanti venature 'storiciste'), classicismo carraccesco e poi reniano – destinato a diventare la linea vincente – e realismo caravaggesco, si arricchisce di una nuova voce, così come la storia ricezione del testo vasariano risulta più ricca. Tanto più che Celio, per ribadire il primato di Roma, lo insegue all'indietro fino alla fine del XIII secolo, manifestando un non scontato interesse per l'arte medievale che va oltre la mera antiquaria. [e. v.]

Низвергнутые троны российского престола – *Subverted Thrones of the Russian Crown*, Автор идеи и координатор проекта Н.В. Углева, Москва, Государственный Исторический Музей, 2018 // *Troni sovvertiti della corona russa*, autore del concetto e coordinatore scientifico del progetto Natalia Ugleva, Edizione del Museo Statale di Storia, Mosca 2018, pp. 340.

Già il titolo di questo imponente volume indica nel complesso il carattere dell'argomento che si estende ben al di là della storia dell'arte del mobile. A tale proposito vale la pena di notare che nonostante il titolo del libro venga tradotto in inglese sulla copertina, questo risulta ben riduttivo rispetto al contenuto e al significato della

versione russa del medesimo. Ovviamente non si tratta di un difetto di traduzione, visto che la metafora è stata resa in inglese nell'unico modo possibile, però 'thrones' e 'crown' stanno su uno stesso piano della gerarchia semantica, mentre la parola russa «престол», che viene resa in inglese come 'crown', appartiene all'ambito sacro e significa quello che in greco viene definito «Αγία Τράπεζα», cioè mensa dell'altare o, in senso più lato, la potenza, il potere di Dio. In questo senso i sovvertiti troni terreni dovevano stare sul secondo gradino dell'immaginaria scala dei valori simbolici, alludendo, ovviamente, al carattere sacro del potere terreno e al suo procedere dalla fonte divina. E il trono come oggetto d'arte in quest'ottica acquista un valore non solo di un emblema politico ma anche, e prima di questo, di un carico simbolo sacrale.

Il volume qui recensito dà conto dei risultati di un articolato progetto di ricerca e di ricognizione dei troni dei monarchi russi da Pietro Il Grande a Nicola II, svolto sotto la direzione di Natalia Ugleva. Si tratta del primo catalogo di questi manufatti mai intrapreso. Natalia Ugleva, coordinatrice e ideatrice del progetto e del volume, è una delle curatrici del Museo Statale di Storia di Mosca (detto più spesso in modo abbreviato Museo Storico), dove la curatrice è responsabile del settore mobili e manufatti in legno che conta migliaia di pezzi di fattura russa, occidentale e orientale, appartenenti alle epoche più svariate. Delle numerose precedenti pubblicazioni della studiosa ricordiamo qui *I mobili di Heinrich Gams nella collezione del Museo Storico*, Edizione del Museo Statale di Storia, Mosca 2016 (Углева Н.В., Гамбова мебель в собрании Исторического музея. – М.: Исторический музей, 2016) che presentava tutti i pezzi della bottega di questo importante allievo di David Roentgen attivo in Russia appartenenti al museo moscovita. Il volume di cui parliamo in questa sede offre invece i risultati del censimento di tutti i troni dei monarchi russi attualmente esistenti e, nei saggi introduttivi, anche una notevole panoramica dei troni andati perduti dopo la rivoluzione del 1917, ma documentati da fotografie d'archivio. Il lavoro vede coinvolti undici musei russi che conservano i cinquantaquattro manufatti censiti. Tra questi musei troviamo alcuni nomi ovvi e famosi, in quanto ex residenze imperiali di San Pietroburgo e dintorni – Ermitage, Pavlovsk, Peterhof, Gatchina, Zarskoie Selo – e altri invece decisamente meno noti. Tra questi ultimi ci sono ad esempio il Museo Statale di Storia di Mosca, che ha guidato questo progetto scientifico, il Museo Centrale della Marina di San Pietroburgo, il Museo d'Arte e di Storia di Kostroma, il Museo d'Arte e di Storia di Rybinsk, il Museo regionale di Storia Locale di Krasnoyarsk e infine il Museo regionale di Belle Arti di Omsk.



Il volume è composto da due parti costituite dai saggi introduttivi e dal catalogo dei singoli manufatti con schede dettagliate. Tutto il testo è in russo, ad eccezione di un – purtroppo molto breve – riassunto in lingua inglese dell'intero progetto e delle testate delle schede con i titoli e tutti i dati oggettivi delle opere catalogate, fatto che permette a chi non ha conoscenza della lingua russa di orientarsi, seppur a grandi linee, nella ricca mole del materiale raccolto. Nel catalogo risultano omessi i troni sopravvissuti spettanti all'epoca precedente a quella di Pietro Il Grande, tutti attualmente conservati presso il Museo dell'Armeria del Cremlino. Di quest'ultimi però viene dato un dettagliato rendiconto nel saggio introduttivo della stessa Ugleva, dove si traccia la genesi formale e semantica dei troni dei monarchi russi, genesi che viene fatta risalire al mondo biblico e a quello romano imperiale, in linea con la prima dottrina ideologica russa 'Mosca – terza Roma' (a proposito di questo concetto ideologico e ai suoi risvolti nel settore artistico mi permetto di rimandare al mio saggio *La fortuna russa di Giulio Romano*, in *Giulio Romano: pittore, architetto, artista universale. Studi e ricerche*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova / Roma, 14-19 ottobre 2019), a cura di P. Assmann, S. L'Ocaso, M.C. Loi, F. Moschini. A. Russo, M. Zurla, «Quaderni degli Atti», Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2021, pp. 145-152, in particolare a pp. 145-146 e 151) tant'è che in questo senso non è assolutamente fuori luogo il riferimento della studiosa alla Cattedra di Massimino di Ravenna.

Il volume comprende un secondo saggio dell'Ugleva – uno con un'introduzione generale al progetto, mentre i testi degli altri autori prendono in esame gli aspetti più particolari relativi all'argomento. Nel saggio di Oksana Molchanova viene vagliato il cosiddetto *Doppio trono* (Mosca, Museo dell'Armeria), eseguito in argento e impiegato nel momento in cui il giovane Pietro condivideva il regno con il fratello Ivan, manufatto noto per la presenza di un piccolo sportellino nello schienale a uso del suggeritore. Della stessa studiosa poi è il saggio successivo dedicato ad altri manufatti molto particolari: le cosiddette 'poltrone' che seguono la tipologia di sedia curule, e perciò pieghevoli, fatte in acciaio per la figlia di Pietro Il Grande, l'imperatrice Elisabetta, di cui recano i monogrammi. Questi particolari troni sono stati eseguiti dai famosi artigiani della città di Tula (immortalati nella commovente figura del geniale e infelice protagonista del racconto di Nikolai Leskov *Il fabbro-mancino*), specializzati nelle più raffinate tecniche di lavorazione di ferro e acciaio, compresa la cosiddetta 'sfaccettatura diamantina'. I saggi successivi parlano della storia dei troni presenti in alcuni palazzi e sedi di rappresentanza e prendono in esame non solo i singoli manufatti ma anche il loro

legame con i contesti decorativi più ampi: *I troni nel Palazzo d'Inverno* di N. Guseva; *"Secondo la grandezza della nostra imperiale dignità..."*. *Storia della decorazione del posto del trono nel Grande Palazzo di Peterhof* di O. Kisilitsyna; *Dei troni del Grande Palazzo di Pavlovsk* di N. Kulina; *Dei troni della Sala di Sant'Andrea del Grande Palazzo del Cremlino* di I. Bott; *I posti del trono negli edifici del Senato (San Pietroburgo)*. XVIII – inizio del XIX secolo di O. Fedoseeva; *I troni perduti del palazzo di Gatchina* di S. Astakhovskaya. Nell'appendice in coda viene pubblicato un documento inedito che contiene ragionamenti intorno alle linee guida per la costruzione dei troni nelle sale di Sant'Andrea nel Palazzo del Cremlino e in quella di San Giorgio nel Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo nella metà dell'Ottocento. Il documento contiene una succinta ricostruzione storica dell'evoluzione della decorazione del 'posto dello zar' come si evince dalle fonti scritte antiche e in base ai manufatti sopravvissuti.

La parte principale del lavoro è composta da schede di ciascun trono sopravvissuto, accompagnate da illustrazioni, frutto di un'apposita campagna fotografica eseguita con grande cura e intelligenza visiva allo scopo di documentare tutti i particolari degni di nota di ciascun oggetto. Per ogni manufatto viene tracciata la provenienza e gli spostamenti, spesso numerosi, tra un palazzo e l'altro prima della rivoluzione del 1917 e tra un museo e l'altro successivamente al cambio di regime.

Nelle schede viene scrupolosamente indicato lo stato conservativo e dunque rilevate le eventuali integrazioni, la presenza o assenza del rivestimento tessile originale, del rifacimento antico o del restauro già museale. Tutto questo rende l'opera estremamente utile per chi si interessa di storia del mobile, anche perché la maggior parte di questi troni ha datazioni molto precise anche laddove

non è dato di conoscere il nome del maestro responsabile della loro esecuzione.

È naturalmente impossibile soffermarsi su tutti i pezzi ma, giusto per dare l'idea del pregio del materiale descritto e per invogliare il lettore, indico alcuni casi che ritengo più curiosi ma non per questo più importanti rispetto agli altri. Le schede non hanno numerazione: ciò si suppone sia dovuto al fatto che diversi troni sono composti da due pezzi – trono stesso e relativo sgabellino poggiapiedi – a volte non eseguiti dallo stesso ebanista e in alcuni casi una scheda unica giustamente parla di due o tre troni concepiti in forma di *set* e dunque la numerazione delle schede avrebbe dato un'idea completamente falsata della consistenza del nucleo delle opere in esame (è uno di quei casi in cui uno non vale uno). Dunque apre la sequenza (pp. 114-119) la cosiddetta *Poltrona dell'Ammiragliato* di Pietro Il Grande conservata al Museo Centrale della Marina di San Pietroburgo, realizzata all'inizio del Settecento con una diretta partecipazione dello zar alla sua ideazione. L'opera segna bene il sobrio gusto pietrino orientato alla cultura materiale della Germania protestante e soprattutto dell'Olanda, molto diverso rispetto alla marcata sontuosità dei troni successivi. In questo senso spiccano nel gruppo per la magnificenza barocca il trono con sgabello dell'imperatrice Anna proveniente dal Palazzo d'Inverno e tutt'ora all'Ermitage, opera di Nicholas Clausen di Londra, datata 1731 (pp. 142-149) e, ancora di più, il trono dell'imperatrice Elisabetta il cui disegno è attribuito a Francesco Bartolomeo Rastrelli, che ora si trova nella collezione dell'Armeria del Cremlino (pp. 158-161). Del tutto particolare è il caso del molto più sobrio trono di Caterina II proveniente dalla cattedrale della Trasfigurazione della città di Rybinsk sul medio Volga, ora conservato nel locale museo di arte e storia (pp. 170-173). Il trono è stato eseguito probabilmente da maestranze del posto nel 1767 e doveva servire durante una breve visita dell'imperatrice alla città nel corso del suo lungo viaggio, lungo il Volga, fino a Kazan'. I mercanti della città vollero fare dono alla zarina di questo trono ma lei declinò l'offerta suggerendo ai cittadini di lasciarlo per sempre, come ricordo, nella chiesa cittadina esattamente nel posto dove lei aveva assistito alla liturgia il giorno della sua visita e così è stato fatto. Quando nell'Ottocento la vecchia chiesa venne demolita, il trono fu spostato nella nuova cattedrale e, dopo la rivoluzione, finì nel museo locale dove tuttora si trova. Diversi troni risalgono al breve regno dello sfortunato figlio di Caterina, Paolo I. Tra questi spicca, sia per la finezza della fattura che per il suo significato storico, il trono di Paolo I Grande Maestro dell'Ordine di Malta (pp. 186-189) ora all'Ermitage dove arrivò dopo vari passaggi dalla Cappella cattolica – detta anche Cappella Maltese per distinguerla dalla cappella ortodossa presente



nello stesso edificio – del Palazzo Voronzov di San Pietroburgo. Sia la cappella che tutto il suo arredo sono stati progettati da Giacomo Quarenghi e il trono è stato intagliato su suo disegno a San Pietroburgo da Telesforo Bonaveri, attivo nell'allora capitale russa a partire dal 1784. All'epoca di Alessandro I risalgono due importanti monumenti inediti, recuperati nei depositi del Museo Statale di Storia da Natalia Ugleva e presentati in questa sede per la prima volta. Si tratta di un monumentale trono di lavorazione russa (pp. 218-221) il cui progetto la studiosa attribuisce a Vincenzo Brenna, grande decoratore neoclassico di origine italiana attivo a San Pietroburgo, e un trono di forma molto particolare, con uno schienale semicircolare (pp. 222-225). Quest'ultimo viene datato dalla studiosa agli anni Dieci dell'Ottocento e il suo progetto viene convincentemente riferito a August de Montferrand, indicando anche una molto curiosa analogia con il ben noto trono di Napoleone eseguito su progetti di Charles Percier e Pierre Fontaine del 1804 proveniente da Palazzo di Tuileries e ora conservato al Louvre. I troni relativi ai regni di Nicola I, Alessandro II e Alessandro III danno una ricca panoramica del mobile eclettico in cui elementi barocchi si mescolavano con quelli medievali e del repertorio dell'arte russa antica (intesa prima della svolta europeista di Pietro II Grande a cavallo tra il Seicento e il Settecento). Molto ricco e variegato è il panorama che si evince osservando i troni dell'ultimo regno, quello di Nicola II. Si passa dalle opere di gusto neo-barocco a quelle ispirate al classicismo di Caterina II (si potrebbe dire a cavallo tra l'ultimo Luigi XV e il Luigi XVI in termini occidentali), a rivisitazioni dei troni in gusto pseudo-russo di Konstantin Thon di pochi decenni precedenti e a quelle molto più originali dei troni Cinque- e Seicenteschi delle raccolte storiche del Cremlino. Molto sorprendente è un *set* di tre troni (uno per lo zar Nicola II, il secondo per la moglie Alexandra e il terzo per l'erede al trono, Alexey) fatti nel 1913, per il terzo centenario della Casa Romanov in occasione della visita della famiglia imperiale a Kostroma, città di provenienza della dinastia. I tre troni in stile 'popolare', con legno a vista e decorazioni che ricordano intagli dei mobili contadini tradizionali recuperati con molto estro in una stilistica alla *arts & crafts*, presentavano aspetti analoghi a quanto avveniva in quel periodo in Russia nella produzione delle celebri botteghe di Abramzevo e Talashkino, ed erano manufatti che dovevano sottolineare la radice popolare del potere monarchico, e l'unità del regnante con i suoi sudditi. Assolutamente sorprendente è il pezzo che chiude la sequenza: il trono in legno dipinto di nero e lamina d'argento (pp. 324-329), opera del maestro che ha apposto la sua sigla «ЯФ» e di cui non conosciamo il nome, eseguito intorno al 1908 per la moglie di Nicola II, l'imperatrice Alexandra Fedorovna. L'esuberan-

te misto del moderno (Liberty) con l'antico (bizzantineggiante e orientalista) potrebbe ricordare certe soluzioni proposte da Carlo Bugatti senza ovviamente che ci fosse un diretto rapporto stilistico con il trono di Alexandra che si conserva ora in Siberia, nel ricco Museo regionale di Belle Arti di Omsk, ben noto per una serie delle opere di Mikhail Vrubel (il catalogo della sua recente mostra monografica sarà recensito nel numero 17-18 di questa rivista da chi scrive). Sfortunatamente risulta tuttora disperso il *pendant*, regalato a Nicola II, e dopo la rivoluzione consegnato alla 'Camera di commercio Russo-Orientale' e, dunque, si potrebbe sperare sopravvissuto in qualche collezione privata, appunto, in Oriente.

Come si è detto sopra, nel volume sono rappresentati i troni dei regnanti a partire da Pietro II Grande che promuove una svolta culturale in chiave filo-occidentale. Tale scelta culturale si riflette inevitabilmente in ogni aspetto di cultura materiale russa e non ne fanno eccezione gli oggetti che possono essere ubicati in cima alla piramide gerarchica per via della forte carica semantica legata alla rappresentazione del potere. È molto curioso in questo senso osservare come le forme dei troni seguirono solo ed esclusivamente le mode europee per circa un secolo, mentre solo a partire dal regno di Nicola I si evidenziò una forte svolta in senso contrario, e più precisamente si assistette al recupero di forme tradizionali russe (o a volte credute erroneamente tali). La causa di tale cambio di marcia è da attribuirsi alla guerra contro Napoleone, che portò a uno scontro diretto con quella che si voleva posizionare come potenza dominante del momento e che pretendeva anche all'egemonia culturale. La ragione più profonda di questa svolta è un tema a parte e ci allontana troppo dal nostro argomento (per un approfondimento in tal senso sembra opportuno rimandare il lettore a Dostoevsky, e in particolare indicare il suo celebre *Discorso su Pushkin*). Questa reazione va spiegata come una forma particolare nazionale russa di quella tendenza avversa a tutto quello che era francese che culmina nella fioritura del Romanticismo in Inghilterra e nelle terre germaniche, o in altre parole, come la forma nazionale con cui il Romanticismo si presenta in Russia. Dunque con Nicola I la parabola stilistica che si riflette nelle fogge dei troni russi inverte la rotta e comincia a guardare indietro, molto indietro, verso esempi sopravvissuti dell'epoca che precede la svolta di Pietro II Grande e più concretamente, nel nostro caso, verso i troni più antichi descritti nel saggio introduttivo. La forte carica anti-occidentale si smussa, in apparenza, verso la fine dell'Ottocento e trova nel periodo di Nicola II un momento di sincretismo e pluralità eclettica dei linguaggi molto felice, spesso parlati contemporaneamente dallo stesso autore. Basti osservare in questo senso i filoni paralleli che si ispiravano all'ore-

ficeria russa antica e a quella occidentale, rinascimentale e barocca, nell'opera della ditta Fabergé, oppure nel convivere nel repertorio dei Balletti Russi di Diaghilev delle produzioni, ugualmente brillanti, che travevano spunto dal grande secolo francese (come il *Padiglione d'Armide*) oppure dall'arte popolare della 'Russia profonda' (come si vede in *Petrouchka*). La bella sequenza di troni presentata nel volume copre circa duecento anni di storia e arte russe e rispecchia con grande efficacia non solo l'oscillazione di gusti e stili, ma anche i cambiamenti ben più profondi nella mentalità e nel modo di essere della Russia e dei suoi sovrani. [a. b.]

Maurizio Fagiolo dell'Arco. Critico militante 1964-1980, a cura di Fabio Belloni, Officina Libreria, Roma 2022, pp. 464, € 38,00.

È un libro per certi versi singolare questo curato da Fabio Belloni (Ferrara, 1960), giovane, brillante, preparato e per ora non imperversante storico dell'arte contemporanea, allievo a Udine di Flavio Fergonzi e ormai professore associato all'Università di Torino. Si tratta di un incrocio fra un'antologia di scritti di Maurizio Fagiolo dell'Arco e una monografia sul cruciale storico dell'arte e «critico militante», i cui scritti, scelti dal curatore, si collocano entro il periodo che va dal 1964 al 1980. Anni, a loro modo, comunque, decisivi, nei quali giungono a maturazione non solo nodi politici e ideologici, ma prendono inoltre forma modalità 'altre' di intendere il 'fare arte' e, inevitabilmente, di praticare la critica. Complice, peraltro, anche un ricambio generazionale. Roma, Milano, Torino e, meno, Bologna e Venezia, sono i luoghi che contribuiscono a configurare una geografia capace di definire le declinazioni italiane del nuovo corso. Ora è pur vero che la critica d'arte si esercita al cospetto delle opere degli artisti o comunque tenendo conto di esse... Ed è non meno vero, come ci è stato insegnato, che la critica delle arti, in genere, è l'unica storia o, per dire meglio, storiografia praticabile a ridosso o al cospetto degli eventi costituiti, appunto, dalle opere. Che poi la storia dell'arte non possa essere disgiunta dalla storia della critica parrà argomento non accessorio.

Fabio Belloni da studioso accorto qual è e soprattutto da sagace ricostruttore di vicende di passati relativamente recenti (cose dell'ultimo mezzo secolo, a un dipresso) si avvale di una scrittura chiara e di un argomentare incalzante; prima o poi doveva affrontare la figura di Maurizio Fagiolo, l'allievo brillante di Giulio Carlo Argan che del maestro condivideva soltanto l'interesse per l'Età barocca, di cui fu studioso accreditato (Domenichino, Bernini, apparati, feste e via così). Anche perché figlio del poeta romano o romanesco Mario dell'Arco, consulente di Gadda e Pasolini e poi mai-

rito della collega Elisa Debenedetti, figlia di Giacomo, Maurizio Fagiolo dell'Arco è stato precocemente inquadrabile, a futura memoria, nell'ambito di quei protagonisti di una critica d'arte non estranea a più o meno intense frequentazioni letterarie. Magari in grado di generare o semplicemente favorire conseguenti applicazioni nella scrittura. Non è il caso qui di stabilire parentele improprie, ma è quasi noto che se l'esercizio critico e quello storiografico hanno a che fare, in sé, con la pratica artistica, la critica storiografica si colloca, almeno secondo Benedetto Croce, sotto le insegne dell'arte. Ciò che qui si osa rammentare, concedendo al pur grande, sebbene qua e là datato, pensatore 'napoletano' nato nel 1866, un'autorevolezza e un magistero, in più di un caso, duraturo. Ove poi pratiche di critica e storiografia possano contare su evidenti qualità di scrittura, di stile insomma, in grado di corroborare ed esemplificare tesi e/o poetiche oppure fatti e circostanze, magari da intrecciare, troveranno inoltre conferma gli assunti bene e originalmente delineati a suo tempo da Hayden White nel suo pregevole studio *Retorica e Storia* (1978), in verità *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, 1973.

Queste precisazioni non sembrano eccessive al cospetto di una ricca antologia di testi di critica militante di Maurizio Fagiolo, arricchita da tutti i necessari apparati e da puntuali osservazioni in nota che l'indomito curatore Fabio Belloni ha dispiegato, confermando la sua propensione per quegli scandagli storiografici di una contemporaneità che per ora può contare su una sedimentazione temporale relativa: è dunque del mondo del secondo Novecento a costituire l'orizzonte di studio di Belloni, com'è confermato, per esempio, dal suo precedente libro capillare sulla militanza artistica in Italia fra 1968 e 1972, che trae origine dalla tesi di dottorato discussa presso l'Università di Udine, e che si fregia del Premio intitolato a Erminia Bretschneider per la Storia dell'Arte (2012). E come è altresì confermato dal volume dedicato a *Un'idea di pittura. Astrazione analitica in Italia 1972-1976* (con Vania Gransinigh, Udine, 2015), anch'esso testimonianza di una ormai comprovata attitudine alla configurazione di una sorta di archeologia della contemporaneità. Ciò che, in qualche modo, avvicina – a distanza di decenni e secondo approcci e linguaggi molto diversi, è ovvio – gli interessi di Belloni a quelli di Fagiolo.

Se Maurizio Fagiolo agiva come critico in presa diretta sulla 'sua' contemporaneità e frequentava gli artisti di cui al suo noto *Rapporto 60* (1966), un libro, per molti versi, sperimentale, anche nella concezione grafico-editoriale, non privo di un facile smalto trasmesso da una scrittura in cui, come ebbe a dire qualcuno, talvolta la parola precedeva il pensiero, ebbene se all'epoca Fagiolo poteva 'militare' con i suoi eroi, cui faceva visi-

ta negli studi e nelle gallerie, Belloni, invece, affascinato dalle vicende di un passato relativamente recente, procede alla ricerca del tempo che, per ovvie ragioni generazionali, non ha potuto vivere direttamente. Il che pare un'ottima condizione per fare ricerca, senza altri interessi che non siano quelli della giusta sistemazione storiografica.

Naturalmente Maurizio Fagiolo non poteva essere assunto come un'entità a sé stante, come una figura autonoma. Il fatto è che l'esordio precoce del giovane Fagiolo avviene nel momento in cui ha luogo un cambio della guardia generazionale. Nella fattispecie, esso vede prendere forma un modo diverso di concepire la critica d'arte e vede altresì emergere alcune figure decisamente nuove e molto diverse fra loro, ben presto protagoniste, a Roma e a Genova, della critica italiana: Maurizio Fagiolo dell'Arco, appunto, e Germano Celant. A costoro, ma in



chiave ancora diversa, a Torino, si affianca, in modalità di controcanto, Paolo Fossati. Si aggiunga poi una battitrice libera come Carla Lonzi. È la generazione dell'immediato Anteguerra che giunge a maturazione nei primi anni Sessanta. Il retroterra culturale dei quattro è molto rispettabile: Argan, Eugenio Battisti, D'Arco Silvio Avalle e, in fine, Roberto Longhi.

Risale al 1954 l'assunzione del venticinquenne Fagiolo quale responsabile della critica d'arte dello storico quotidiano socialista «Avanti!», che fra 1960 e 1963 si era avvalso di saltuarie collaborazioni dello stesso Argan. Ma il dettaglio è irrilevante e non vuole essere tendenzioso e stabilire nessi comunque possibili o invece inesistenti. Anche perché sarebbe toccato a Marisa Volpi precedere Fagiolo chiamato da Nello Ponente, del resto, allievo, come Argan, di Lionello Venturi, morto nel 1961. Ciò che si

vuole indicare, semmai, è la non marginalità di un organo di partito – quello socialista, ad evidenza – all'epoca della direzione di Giovanni Pieraccini, fra l'altro collezionista d'arte in proprio e promotore di varie iniziative culturali.

Senza rinunciare a qualificarsi come studioso di storia dell'arte, grazie all'ampiezza dell'incarico e al proprio talento, Fagiolo si lancia con passione nella militanza critica che Belloni bene ricostruisce. Veicolo ineludibile dell'esercizio recensorio la stampa quotidiana e nella fattispecie l'organo sostenitore del recente indirizzo politico e governativo di centro-sinistra. L'anticonformismo di Fagiolo conferisce alle pagine deputate e forse all'intero giornale uno smalto memorando.

Apertura e impegno, non che scrittura vivace saranno gli strumenti mediante i quali Maurizio Fagiolo saprà commentare e forse persino indirizzare il lavoro dei più significativi artisti romani (da Dorazio a Perilli, da Ceroli a Pascali, da Tano Festa a Mario Schifano) e non solo: Adami, Aricò, Alvia-ni, Pistoletto per non dire dei maestri della generazione del Dieci, Scialoja, Turcato, Vedova, Burri e addirittura di quella di inizio secolo, Capogrossi, Colla, Calderara, Fontana. Di questi e di altri si sarebbe trovata ampia traccia in quel singolare atlante del contemporaneo intitolato *Rapporto 60* che censiva e raccontava parte rilevante della produzione artistica italiana, anche con minime escursioni in territori meno familiari all'autore.

Il sistema delle gallerie, a Roma, all'epoca era forse più sviluppato di quello milanese almeno per quanto attiene ai linguaggi più attuali e lo stesso vale per quello della critica, l'attività dei cui protagonisti, frequentemente più anziani di Fagiolo, sarebbe durata fino ad anni relativamente recenti e talvolta con inevitabili, reciproche, distonie. Del resto presenti così a Milano come a Torino. Ma Roma si sarebbe inoltre qualificata non solo in senso accademico, come sede di una vera e propria scuola di critica e storiografia. 'Scuola romana', dunque, così per gli artisti, come per i loro commentatori.

Fagiolo, nel tempo successivo al suo esordio, ma non troppo in là, farà proprie alcune posizioni contestative, anche di grave portata, rinunciando, già in possesso dell'abilitazione alla libera docenza, alla cattedra universitaria, denunciando direttamente al ministro della Pubblica Istruzione dell'epoca (1977), Franco Maria Malfatti (governo Andreotti), il sostanziale degrado dell'istituzione universitaria che, in tempi a noi assai prossimi, sarebbe anche peggiorato. Più o meno nello stesso torno di anni Fagiolo avrebbe optato per l'insegnamento nelle accademie di belle arti. Lo storico dell'arte romano rifiuterà, inoltre, di iscriversi all'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte (AICA) propostagli dalla presidente della sezione italiana, Palma Bucarelli.

Tutto questo contribuisce a distanziare vieppiù l'allievo dalle posizioni del maestro Argan, già in civile distonia sul fronte delle opzioni del «migliore e del più caro dei miei allievi». Da de Chirico a Balla, Futurismo in genere e Dadaismo, questi gli affondi del Fagiolo studioso, storico di quella particolare avanguardia – storica, appunto – notoriamente estranea agli interessi di Argan. E si tace del diverso e certo molto consapevole modo di muoversi nel mondo del grande intellettuale torinese. Forse per qualche fatale contrappasso frequenterà intensamente Torino contando in un'assegnazione didattica presso quell'Accademia Albertina. Dovrà accontentarsi di praticare artisti e gallerie d'arte e di curare mostre per la rinnovata Galleria d'Arte Moderna e una bella collana per le edizioni Martano. Fabio Belloni, nella sua veloce e incalzante e molto attenta disamina, non di meno proietta sull'esaustivo *corpus* antologico e sulla bibliografia generale che danno conto dell'ampiezza degli interessi e dunque dei contributi critici di Fagiolo (fra l'altro, *Rapporto 60* vi è integralmente riprodotto) non trascura alcun aspetto della biografia dell'*enfant prodige* romano e opportunamente si sofferma sulla sua cruciale esperienza torinese. Alla quale probabilmente il pupillo di Argan, come quasi tutti i suoi allievi poco arganiano (sarebbero stati Manfredo Tafuri e Filiberto Menna i veri arganiani e, probabilmente, non troppo arganiano sarebbe stato Maurizio Calvesi, altri essendo gli interessi del maestro, a esclusione di quel tanto – non poco – di civiltà barocca che il torinese romanizzato e il romano accademicamente non torinesizzato Fagiolo avevano bene studiato). Ma Torino, appunto, l'altra capitale storica e adesso polo d'attrazione decisivo sul fronte delle più interessanti avventure dell'arte contemporanea, supportate oltre che dalla vivace, recentemente ricostruita Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, da un tessuto di impegnate e lungimiranti gallerie d'arte private e da un discreto numero di artisti degni di attenzione. Quanto alla critica, in buona sostanza, Luigi Carluccio e il giovane Paolo Fossati si sarebbero suddivisi i compiti 'sulla piazza'. Ma nella capitale subalpina non sarebbero mancate le incursioni di Germano Celant, mentre di lì a poco la torinese Mirella Bandini, in posizione meno centrale, si sarebbe ritagliata una parte decorosa in commedia. Il mancato radicamento in terra piemontese non impedirà un pendolarismo editorialmente produttivo del giovane studioso romano che, via Paolo Fossati, nel 1985 approderà alla fondamentale antologia di scritti di Giorgio de Chirico intitolata *Il meccanismo del pensiero* editata da Einaudi. E chissà che, per chi crede a poco scientifiche coincidenze, non possa ritenersi segnalabile il fatto che a Torino sia nato (1924) e vissuto almeno fino al 1950 il 'genovese'

Eugenio Battisti, maestro di Celant e direttore di quella rivista «Marcatré» che ospitò almeno un contributo importante di Fagiolo, intitolato *Per una figurazione novissima*. L'aggettivo, nota giustamente Fabio Belloni, inquadrando dettagliatamente il contesto fra pittura e poesia, ma anche letteratura, rinvia agli accadimenti dell'avanguardia letteraria ovvero al Gruppo 63, del resto familiare a Fagiolo, sempre attento e ricettivo nei confronti della cultura del suo tempo. Ciò anche per differenziare i propri apporti da quelli dei non pochi colleghi che facevano di Roma la città più affollata di cultori professionali della contemporaneità, spesso di ottimo livello.

Fabio Belloni maneggia il suo personaggio contemporaneamente con distacco e sobria partecipazione. Capisce bene di avere a che fare con una figura del tutto anomala, ricca di entusiasmi e passione ma parimenti dotata di spirito critico, nel nome di una decenza etica, prima ancora che culturale: e, come s'è visto, capace di rifiuti e motivate diserzioni da quello che un bel po' di anni dopo si sarebbe definito «sistema dell'arte». All'epoca già il suo interesse per Balla e de Chirico e persino per Gregorio Sciltian era una mezza anomalia nel contesto italiano e non si poteva pensare che l'intelligenza di Maurizio Fagiolo dell'Arco avesse preso abbagli. E forse persino in una virtuale *Wunderkammer* dell'armeno si sarebbe potuto individuare qualche antefatto di ermetiche messe in scena – enigmatiche vetrine – di qualche prezioso, tardo allestitore del nostro tempo, abile regista dei propri artifici.

A lettura ultimata: fa bene Fabio Belloni ad aggirarsi lungo i confini che separano la storia dell'arte contemporanea dalla storia della critica coeva, evitando, nei limiti del possibile, di dialogare, avrebbe ammonito Adolf Loos, con la menzogna che ci cammina al fianco. [g. c.]

Massimo Maiorino, *La pianta dal fiore giallo. Beuys a Napoli*, con introduzione di Stefania Zuliani e una nota finale di Angelo Trimarco, Artem, Napoli 2023, pp. 72, € 10,00.

Joseph Beuys, nato a Krefeld (Nordreno-Vestfalia) nel 1921 e scomparso a Düsseldorf nel 1986, è stato uno degli artisti più originali della seconda metà del Novecento. La sua ricerca fonde la vicenda esistenziale con la quintessenza del fare estetico. Nel 1940 deve abbandonare gli studi di medicina, perché arruolato nell'aviazione tedesca come pilota di caccia. Nel 1943 è ferito gravemente durante una missione, precipitando con il proprio aereo Stuka JU-87 in una zona desolata della Crimea. Beuys, quasi assiderato, riesce a salvarsi perché trovato da un gruppo di nomadi tartari, che lo curano ricoprendolo di grasso e avvolgendolo nel feltro. Questa esperienza

lascerà una profonda traccia nella sua vita e produzione, che si esplicherà in una poetica basata sulla 'riappacificazione' con la natura e sul recupero delle relazioni umane. Alla fine della guerra deciderà di dedicarsi all'arte, dapprima iscrivendosi alla Staatliche Kunstakademie di Düsseldorf, poi partecipando al movimento Fluxus all'inizio degli anni Sessanta, e infine proseguendo il proprio percorso come in un viaggio solitario. Importanti furono i suoi contatti con l'Italia, in particolare con il Meridione (già nel 1943, soldato della Wehrmacht di stanza a Foggia, era rimasto affascinato da quel «Sud solare»). Così ricorderà il gallerista Lucio Amelio nel 1991 (e la citazione è riportata da Maiorino a pagina 19 nel libro qui oggetto di recensione): «Conobbi Beuys nel settembre del 1971 a Heidelberg. Sentii che quel modesto cappello di feltro grigio copriva la testa di un uomo fantastico. Gli suggerii subito di venire a Capri per discutere la possibilità di una mostra a Napoli». Fu l'avvio di un rapporto significativo, fruttuoso, forse determinante. E grazie ad Amelio, divenuto «amico prima ancora che gallerista», scrive Stefania Zuliani nel testo introduttivo del volumetto, attorno a Joseph Beuys si sviluppò, nella città partenopea, «un'avventura artistica e antropologica plurale», e «le sue laiche liturgie, pedagogiche e salvifiche, sono state il punto d'incontro e di confronto di generazioni diverse di intellettuali e protagonisti della cultura», da Achille Bonito Oliva ad Angelo Trimarco, da Lia Rumma a Michele Bonuomo e all'onnipresente Germano Celant dall'infallibile fiuto (ma non dimenticando, per il *côté* abruzzese, Buby Durini e Lucrezia De Domizio Durini).



Massimo Maiorino, nei sei capitoli che compongono il libro – *À rebours* (2021/1971), *Un incontro socratico*, *'Arena': lo spazio dell'arte e della critica*, *Il barone tedesco e l'amico americano*, *Sismografie* e *Palazzo Regale*, dal titolo dell'omonima mostra-installazione realizzata da Beuys nel 1985 al Museo di Capodimonte –, ripercorre e analizza con buon acume critico questo quindicennio di assidua presenza, fitta attività e dialogo continuo con la città, che contribuì a creare un *humus* da cui scaturirono esperienze che a lungo hanno vivificato la cultura locale. A ragione l'autore centra l'attenzione sul «decennio lungo dei Settanta», che segna «per Napoli il definitivo ingresso nella cartografia artistica internazionale attraverso le proposte delle gallerie private ed il lento schiudersi delle istituzioni cittadine all'arte del presente», grazie anche al coraggio lungimirante e alla mentalità insolitamente aperta di figure del mondo delle soprintendenze, come Raffaello Causa e Nicola Spinosa.

Dunque Joseph Beuys aveva accolto l'invito di Lucio Amelio (1931-1994), e, un mese dopo il promesso incontro fra i due a Capri, il 13 novembre 1971 inaugurò la prima propria mostra italiana nello spazio della Modern Art Agency, gestito dall'esuberante gallerista al Parco Margherita (poi si sarebbe trasferito in piazza dei Martiri, nel quartiere Chiaia), in un anno che aveva visto alternarsi esposizioni di Andy Warhol, Jannis Kounellis, Jim Dine, Cy Twombly e Alberto Burri.

La ragione del titolo del libro di Maiorino è svelata all'inizio del primo capitolo, là dove è riportato un suggestivo racconto-testimonianza di Amelio, che narra, probabilmente alternando realtà e immaginazione, di una gita quasi iniziatica in compagnia dell'artista tedesco: «Seduto accanto a me fantasticava di una pianta con un fiore giallo che cresceva a Paestum. Gli chiesi se fosse già stato a Paestum e se avesse mai visto quel fiore. Mi rispose di no ed aggiunse: "Eppure so che lì cresce la pianta dal fiore giallo". Arrivammo. Beuys senza neanche scendere dall'auto, allungò la mano e raccolse proprio quel fiore di cui mi aveva parlato». È un episodio rivelatorio non soltanto dell'estro di Amelio, ma soprattutto dello spirito di questo singolare e inclassificabile personaggio, nella cui maniera di vivere c'era qualcosa di così radicale che verrebbe da credergli *in toto*, e di ritenere ch'egli abbia davvero fatto coincidere completamente l'arte con la vita. In tal senso, ponendo al centro del proprio lavoro l'uomo e la sua energia creativa, Beuys si è occupato anche di politica, di economia, di agricoltura, di ecologia e dell'insieme di quei problemi che coinvolgono ogni giorno ciascun individuo, sperimentando modelli di equilibrata relazione con la natura, e cercando di svelarne, attraverso opere 'tradizionali', azioni, *performances*, installazioni

e *happenings*, le energie invisibili, scoperte con atteggiamento quasi sciamanico, e al contempo caratterizzato da delicata cura e da una volontà di salvaguardia amorevole delle diverse forme della vita presenti su questo pianeta. Tema quanto mai attuale, cui però Maiorino non indulge troppo – e ciò gli va a merito, ché sarebbe stato facile e un po' scontato. La trattazione è anzi scandita con speditezza sapida e incisiva, magari con alcune ellissi di troppo (del resto la bibliografia è vastissima, e l'obiettivo non era di comporre un'erudita e puntigliosa ricostruzione filologica), ma con efficace sintesi e pregevole e raffinata scrittura.

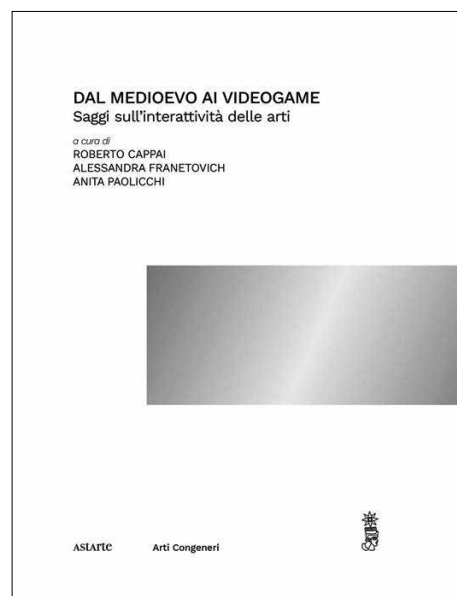
Il lavoro di Joseph Beuys con e per Napoli è già stato indagato (si pensi, in special modo, all'episodio dell'incontro espositivo con Andy Warhol nel 1980) e, come rammenta lo stesso Maiorino, il 2021 in particolare, anno dell'anniversario dei cent'anni dalla nascita dell'artista, ha visto susseguirsi sul tema mostre (nella Casa-Archivio Morra e al Museo MADRE, con *Utopia Distopia: il mito del progresso partendo dal Sud*) e una breve rassegna cinematografica, curata dalla gallerista Laura Trisorio in collaborazione con il Goethe-Institut. L'elemento di novità costituito da quest'agile volume ha il proprio 'valore aggiunto' nell'affondo critico, nel piglio originale e nella padronanza delle fonti. Talvolta con qualche eccesso, forse, di orgoglio meridionalista, ma in generale con equilibrio e indubitabile competenza. Da lodare la bibliografia, intelligentemente ordinata, e l'utilissimo indice dei cognomi (se poi i nomi fossero stati per esteso, anziché soltanto con l'iniziale puntata, sarebbe stato ancora meglio). [p. b.]

Dal medioevo ai videogame. Saggi sull'interattività delle arti, a cura di Roberto Cappai, Alessandra Franetovich, Anita Paolicchi, collana «Arti congeneri», AstArte edizioni, Pisa 2021, 271 pp., € 35,00.

«Nell'ambito dell'informatica e della comunicazione, particolare tipo di relazione che si stabilisce tra i media digitali e i loro utenti, che sottolinea il ruolo di partecipazione attiva offerto dal *medium* ed esercitato dall'utente all'interno di un processo di trasferimento di informazioni mediato dal computer. È una delle caratteristiche attribuite ai nuovi media, insieme alla multimedialità, all'ipertestualità e all'elaborazione dell'informazione in formato digitale». Questa la definizione di «interattività» proposta dal *Lessico del XXI Secolo* di Treccani, voce in cui si specifica, peraltro, la natura multiforme e polisemica del termine, adattabile ai diversi contesti comunicativi. Precisando che la definizione suddetta risale al 2012, e che in soli dieci anni la tecnologia ha apportato cambiamenti enormi nel campo della cibernetica e della VR, è opportuno

ribadire che un elemento resta costante nel concetto di interattività: quello della azione decisiva esercitata dall'utente – o fruitore, o soggetto esperienziale – sull'esperienza estetica stessa. Come spiegava nell'ormai lontano 1999 Jens Frederik Jensen, l'interattività indica «la misura della potenziale capacità di un *medium* di lasciare che l'utente eserciti un'influenza sul contenuto e/o sulla forma della comunicazione mediata». Nel campo artistico – prendendo questo termine nel senso più ampio possibile – il tema è quello, ancora attualissimo, fissato sessant'anni fa da *Opera aperta* di Umberto Eco, ma già presente negli anni Cinquanta (gli anni della *information theory*), in particolare con alcuni movimenti e fenomeni artistici (*performance*, *happening*, Fluxus, arte cinetica) che privilegiavano la processualità rispetto all'opera, e dunque il coinvolgimento diretto del pubblico. La questione è stata ovviamente amplificata dall'irrompere delle nuove tecnologie, dando origine a una serie di teorie e interventi in ambito estetico-antropologico che si sono incrementati a partire dagli anni Novanta del Novecento; e tuttavia non si può dimenticare che i postulati percettivi (ad esempio quello della 'compensazione' da parte del fruitore) erano già stati ben scaverati da un saggio seminale come *Arte e illusione* di E.H. Gombrich. Ma come ben chiaramente emerge dal libro che qui si presenta, questo tema ha una storia molto più antica. Lo ricorda subito nella *Prefazione* Sandra Lischi, dando enfasi all'assunto di base del volume, ovvero che «la cosiddetta interattività non sia un fenomeno da attribuire solo all'epoca digitale o alle esperienze artistiche novecentesche ma si presenti in diverse forme e in diversi contesti nella storia dell'arte o delle arti».

Il volume nasce da una serie di giornate di studio organizzate dalle Università di Pisa e di Firenze tra 2017 e 2019, il che spiega



l'ampio ventaglio tematico su cui si dispongono i saggi. Molti di questi, a dire il vero, riguardano più l'interazione, il coinvolgimento, piuttosto che la interattività vera e propria, eterogeneità che avrebbe forse meritato più articolate pagine di chiarimento da parte dei curatori. Come si è visto, infatti, l'interattività prevede un chiaro intervento di modificazione attiva esercitata dal fruitore, il suo concorso nella definizione dell'opera, mentre il coinvolgimento, concentrandosi sull'aspetto della fruizione, influisce sull'efficacia del 'messaggio' (semantico o formale), ma non altera l'opera in sé. La questione è in parte affrontata, sotto il profilo estetico, nel lungo saggio di Davide Dal Sasso, in cui si toccano anche gli aspetti della virtualità e della immersività. Ma è sfogliando questo volume, così ricco e sfaccettato, che il lettore può ben rendersi conto della grande complessità concettuale in cui si declina la relazione opera/fruitore. Andrea De Marchi dedica un saggio ai percorsi interattivi negli spazi sacri di XIV e XV secolo, con particolare riferimento ai cicli dipinti, «concepiti per una funzione dinamica e peripatetica». Data l'importanza assegnata nel Medioevo alla 'visione' come atto non solo percettivo, ma anche conoscitivo e anagogico, è chiaro come il coinvolgimento dello sguardo – se non del corpo in senso ampio – sia centrale per la corretta lettura di un ciclo di storie sacre. De Marchi porta esempi eloquenti di come la narrazione dipinta sia stata interessata da una precisa progettualità, tesa ad assegnare un 'ordine' di lettura alle storie, in riferimento alla liturgia, alla tipologia dei fedeli (laici, clero regolare, monaci), agli spazi architettonici, nei loro aspetti fisici (*in primis* l'illuminazione) e simbolici; lo stesso dicasi per le opere 'iconiche', come le croci dipinte o i crocifissi lignei, la cui collocazione veniva decisa in funzione del punto di vista più efficace a stimolare una contemplazione devozionale. Analoga prospettiva antropologica sottende l'interazione che si instaura, nel tardo Medioevo, tra il fedele e gli oggetti di suppellettile liturgica; è il caso dei reliquiari, e in particolare dei cosiddetti 'reliquiari a braccio', che proprio per riprodurre la parte anatomica più 'interattiva', individuano il loro potere di *agency* nella capacità di riprodurre meccanicamente i gesti dei santi di cui accolgono la reliquia, ad esempio mimando la mano benedicente (saggio di Anita Paolicchi). Una stessa calcolata dinamica immagine/spettatore

permane in epoca moderna e in un contesto culturale profondamente diverso, come mostra il caso dell'affresco con *Assedio di Costantinopoli* nel monastero di Moldovita in Romania, di cui Alice I. Sullivan propone una nuova lettura. Così come una precisa efficacia 'performativa', funzionale alla nuova liturgia tridentina, rivelano alcune raffigurazioni tardocinquecentesche del *Cristo morto*, cariche di dettagli simbolici coinvolgenti rimandanti all'Eucarestia (saggio di Antonella Capitanio). Molti possono essere i dispositivi capaci di attivare o amplificare l'interazione nel processo artistico. Uno dei più impiegati è la sinestesia, che vuole coinvolgere più canali percettivi del fruitore. È quanto avviene, negli anni Sessanta del secolo scorso, con le esperienze italiane di Arte Programmata, che vede protagonisti il più importante semiologo nazionale, Umberto Eco, e l'azienda informatica allora all'avanguardia, la Olivetti. Il saggio di Livia de Pinto ripercorre bene questa esperienza fondativa (cui parteciparono artisti del calibro di Bruno Munari ed Enzo Mari), di cui si esplorano anche gli esiti negli anni Novanta, che vedono un «rinnovato interesse per il corpo e la sensorialità», anche collettiva, «in una comunicazione aperta, totalizzante e partecipativa». Il fenomeno investe anche la scena artistica sovietica, come illustrato dal saggio di Alessandra Franetovich dedicato al Concettualismo di Mosca tra 1979 e 1983: breve ma intensa esperienza artistica non ufficiale ma 'sovversiva', e dunque privata del pubblico esterno, per cui gli artisti stessi devono, gioco-forza, «divenire osservatori del proprio lavoro artistico»; ben si coglie questo aspetto autoreferenziale nell'esperienza delle 'cartellette' MANI 2 (1981), ad esempio nei variati 'autoritratti' fotografici di un giovane Vadim Zakharov. Il corpo è centrale, ovviamente, nell'arte della scena. Quel teatro che negli anni Settanta si rinnova drasticamente con l'esperienza esaltante, «democratica e antifascista», del Festival internazionale del Teatro in piazza di Santarcangelo di Romagna, la cui storia e il cui carattere precipuo (la connessione imprescindibile tra drammaturgia, azione scenica, sperimentazione e pratica politica, ma soprattutto il ruolo del pubblico come protagonista attivo) sono illustrati da Benedetta Pratelli. All'ambito performativo rimanda anche il saggio di Giulia Sarno dedicato all'interazione tra gestualità espressiva e suono nel progetto *The Table of Earth*

di David Moss, concepito nel 2010 per il centro fondato da Luciano Berio (Tempo Reale): «un dispositivo complesso che, incorporando oggetti, sensori e microfoni, produce suono», il cui valore è chiarito da Moss nella lunga intervista posta in calce al saggio. Come spiega il *vocalist* americano, l'arte è una «magia» che ammalia lo spettatore, il quale deve assistere stupefatto, «diventando parte della formula magica», per poi uscire dal teatro «diverso da ciò che era prima».

Scontata era la presenza, nel volume, di due saggi dedicati al *videogame*, oggetto ontologicamente giocato sulla interattività. Alla sua preistoria nell'Italia degli anni Ottanta si dedica Riccardo Fassone, mentre Roberto Cappai esplora gli esiti polisensoriali a impatto corporeo che il videogioco adotta negli anni Duemila. Un intenso saggio di Nicoletta Leonardi presenta alcuni esperimenti fotografici di Guido Guidi dei primissimi anni Ottanta. Qui siamo dinanzi a una forma di interazione indiretta, dettata dal formato circolare a contorni sfumati di alcune prove (un '*tòpos*' nella produzione del maestro), vedute d'interni spoglie dinanzi alle quali si ha «la sensazione di essere stati catapultati dentro la macchina fotografica»; quando invece Guidi adotta il *fish eye*, non è l'osservatore a essere 'catturato', bensì è la presenza «fantasmatica» dello stesso Guidi che si 'immerge' nel paesaggio rappresentato.

Dalla magia parte anche l'ultimo saggio, che Maria Baruffetti dedica agli spazi dei «restauri a vista» specificamente approntati in museo ormai da qualche anno: «cantieri aperti e permeabili», che sottolineano paradigmaticamente l'evoluzione del concetto di museo. Questo infatti, trova la propria ragion d'essere non tanto negli oggetti collezionati, quanto nel visitatore, attore primo di una rete di percorsi spaziali e di conoscenza che richiedono un alto grado di consapevolezza: non a caso l'autrice richiama a un precoce avvertimento di Ragghianti sul rischio di «assecondare la pigrizia e la passività del pubblico». Interagendo col pubblico al di là dello schermo trasparente che delimita quell'«acquario» negli spazi museali, spiegando il proprio lavoro, il restauratore, abbandonato il *cliché* di «taumaturgo» che con miracoli alchemici riporta in vita un'opera d'arte, può dunque concretamente definirsi nella propria professionalità tecnica. Dall'interazione magica a quella didattica. [a.d.]

Cronache d'altri tempi: l'“educazione artistica”, una recensione e un rimprovero

Antonino Caleca

Pisa, primavera 1971: stava terminando quell'anno accademico (1970-1971) e si stava facendo un bilancio degli insegnamenti che, a titolo sperimentale, noi (Clara Baracchini ed io), come gli altri afferenti all'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere e Filosofia, avevamo fino allora impartito; non era stato un anno di *routine*; il Sessantotto, la presa di coscienza del dovere di riflettere sul proprio *status* da parte di gruppi di studenti universitari era cominciato, a Pisa, con le occupazioni di singole facoltà e della Sapienza del febbraio 1964 e del marzo 1965, ed era culminato nell'occupazione di Sapienza del febbraio 1967 durante la quale erano state elaborate le 'Tesi di Sapienza'.

Carlo Ludovico Ragghianti aveva guidato l'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere e Filosofia fin dal suo arrivo come docente di ruolo nel 1948-1949 e ne aveva fin dall'inizio mutato l'organizzazione didattica, come spiega nelle pagine introduttive del libro *Dall'università alla scuola* (Edizioni di Comunità, Milano 1961), redatto insieme a Giuliana Nannicini Canale; un suo profetico intervento del 16 gennaio 1964 su «La Nazione» testimonia della sollecita e vigilante attenzione con cui seguiva i comportamenti degli studenti nell'università italiana, e in particolare nella 'sua' università pisana, e si deve in gran parte al suo stimolo una revisione assai radicale dei regolamenti didattici della 'sua' facoltà (almeno rispetto alla situazione precedente, e alla pasticciata applicazione delle 'innovazioni' successive) che dette agli studenti per qualche anno, a partire dal 1968-1969 e fino alla fine del secolo trascorso, la possibilità di laurearsi nel campo umanistico dopo un percorso incentrato su una singola determinata disciplina, senza eccessivo aggravio di esami fuorvianti.

Eugenio Luporini era stato, dal 1951 assistente e poi aiuto, nonché insostituibile collaboratore di Ragghianti nell'istituto pisano, dove aveva anche a lungo insegnato; vinto il concorso per professore ordinario nel 1964, dopo un triennio di docenza presso l'Università di Genova rientrava nell'anno accademico 1968-1969 nella sede pisana; con questo arrivo iniziarono non poche traversie per l'Istituto di Storia dell'Arte: dopo un inizio abbastanza tranquillo, Ragghianti, che ormai sapeva di non godere più del consenso di molti membri del Consiglio dell'organismo (Luporini gli espresse forti critiche anche per lettera), dette le dimissioni da direttore nel febbraio 1969, e solo dopo complesse vicende si giunse all'elezione di un sostituto: nel dicembre 1969 Roberto Paolo Ciardi e nel novembre 1971 Piero Pierotti.

Ragghianti nel frattempo, nell'ottobre 1968, aveva pubblicato il volume *Università in prima linea* (Vallecchi, Firenze): in esso, dopo un'analisi della storia dell'università italiana dall'Unità d'Italia alle proposte allora presentate dal ministro della Pubblica Istruzione Luigi Gui, egli illustra una sua proposta di legge in proposito e dà ragione, oltre che del funzionamento dell'Istituto di Storia dell'Arte pisano, anche della recente riorganizzazione degli studi nella Facoltà pisana di Lettere e Filosofia.

Ma proprio i contrasti interni nella gestione dell'Istituto di Storia dell'Arte, e un contemporaneo aggravamento delle condizioni di salute sue, e nel 1971 anche della moglie Licia Collobi, provocavano da un lato una riduzione del suo contributo all'organizzazione e all'attività didattica di quell'organismo

pisano, e dall'altro, anche sulla base di più o meno spontanee richieste degli studenti, una riorganizzazione dei corsi anche al di fuori dei consueti insegnamenti.

Come era consuetudine per i laureati di Ragghianti, dal 1965-1966 conducevo (gratis), come parecchi altri colleghi, le esercitazioni per un gruppo di studenti che frequentavano il suo corso di Storia dell'Arte Medievale e Moderna, e anche Clara Baracchini, che si laureò nell'autunno 1968, iniziò a condurre un analogo gruppo nell'anno accademico successivo; nel frattempo, dopo aver fruito di una borsa di studio presso l'Università ero stato assunto nell'agosto 1969 come ispettore presso la locale Soprintendenza; Clara invece era assistente di Maurizio Calvesi presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara e poi dottoranda presso la Scuola Normale Superiore di Pisa.

Nel partecipare al rinnovamento della didattica che nell'anno accademico 1970-1971 si cercava di realizzare nell'Istituto di Storia dell'Arte pisano Clara ed io ci offrimmo (sempre gratis) di condurre il 'gruppo di studio sulla Metodologia dell'insegnamento delle attività figurative nella Scuola dell'obbligo', che tra l'altro elaborò un documento¹ che era in sostanza una recensione dei tre volumi de *L'immagine* (corso di educazione artistica, La Nuova Italia, Firenze 1970) il testo che Maurizio Calvesi, lo storico dell'arte che Clara aveva incontrato a Carrara, aveva preparato insieme a Pino Parini, docente di Educazione Artistica nelle scuole medie, perché fosse impiegato per l'insegnamento di quella materia.

Clara ed io pensammo che l'elaborato potesse essere utilizzato come recensione in un prossimo numero della «Critica d'Arte» e perciò lo consegnammo a Ragghianti, credo a mano a Pisa; non tardò una risposta² che, nella sua critica, certo benevola, ma anche sferzante, fa vedere (ed è per questo che mi è parso opportuno far conoscere l'episodio) quale fosse l'educazione alla visualità che il nostro maestro auspicava.

Il testo di Calvesi e Parini parte dal presupposto di una realtà da cui attingere gli elementi per costruire un prodotto figurativo, che può financo «esprimere uno stato d'animo».

Era questa (e mi pare, detto tra parentesi, sia ancora) un'assai diffusa concezione apparentemente innocua della realtà, e in particolare della figuralità (o visualità) contro cui Ragghianti si era espresso fin dal saggio liminare della sua attività critica, quel *Rinascimento, Naturalismo ed altri equivoci concetti*, pubblicato sì nel 1946 in *Commenti di Critica d'Arte* (Laterza, Bari, pp. 179-191), ma risalente al 1933-1934;³ in quelle pagine occasione per la riflessione è un passo dei *Florentine painters* di Bernhard Berenson, in cui si attribuisce a Paolo Uccello la «riproduzione delle cose come sono».

Ragghianti nella sua lettera ci ricordava che l'educazione visiva non deve essere dunque un modo più o meno colto e gentile di percezione del visuale, ma un *dressage* alla costruzione di un proprio linguaggio visivo (che sbocchi all'esterno o sia soltanto un possesso interno della mente) tale da assicurare una reale padronanza di questo campo, analogamente a quanto avviene o può avvenire nel campo auditivo (nel mondo dei linguaggi verbali, della musica, dei rumori): le cose «come (anche visualmente) sono» appartengono alla landa inesplorabile della cosa in sé.

È quindi solo dal riconoscimento della visualità (artistica o meno) come linguaggio che può avere origine un metodo che miri al consolidamento della padronanza di questo campo del nostro vivere, capire ed agire.

La lettera di Ragghianti era per noi, alla fin fine, una reprimenda, ma anche un invito a cercare percorsi didattici adeguati a una concezione meno arcaica del nostro mestiere.

Anche dopo l'ultima riforma della scuola media ci sembra che l'insegnamento dell'educazione artistica non sia migliorato di molto, non solo per le ambiguità del testo ministeriale, ma anche per la mancanza di nuovi metodi didattici. Questa materia infatti rimane ancora schiava di pregiudizi diffusi. I normali testi per la scuola media non tendono a porre l'educazione artistica sullo stesso piano di quella linguistico-letteraria e scientifico-tecnica (situazione che accomuna l'educazione artistica all'educazione musicale) ma si limitano a illustrare le più svariate e nuove tecniche esecutive senza per altro affiancare all'esercizio pratico il momento dell'educazione all'osservare, considerato come una attività intellettuale accessoria.

Tale situazione ha spinto uno studioso di arti figurative e un operatore della scuola, sensibili al problema, ad introdurre sistemi e metodi nuovi e per molti aspetti positivi. Intendiamo riferirci a Maurizio Calvesi e Pino Parini, autori di "L'immagine", corso di educazione artistica per la scuola media, edito da La Nuova Italia e presentato nell'aprile del 1970.

La veste editoriale nuova e di nitida chiarezza grafica non è più quella del tradizionale album da disegno, ma quella di un libro di grande formato. La copertina bianca con composizioni di moduli colorati anticipa la novità di impostazione del testo. All'interno, come in una rivista di grafica, si alternano materiali illustrativi di vario tipo: riproduzioni di opere d'arte antiche e moderne, immagini fotografiche, produzioni di allievi e disegni didattici eseguiti appositamente da operatori grafici. In calce ai primi due volumi si trova una serie di sussidi didattici, sagome da ritagliare per l'esercitazione pratica, sempre strettamente connessa allo studio teorico. Il testo, stringato ed essenziale, non ha valore di semplice didascalia, ma collega le immagini in un discorso metodologico serrato e senza dispersione.

Il Calvesi, in una brevissima premessa, dà ragione degli scopi essenziali perseguiti nel testo: «due Insegnamenti di fondo, leggere le opere d'arte e esercitarsi a produrre» che portino a «affrancare l'occhio, cioè la mente, dagli stereotipi che lo condizionano». È particolarmente degno di nota che in tale opera Calvesi e Parini si siano valse dalla collaborazione del pedagogo Gastone Tassinari e di alcuni ricercatori del Centro di Cibernetica dell'Università Statale di Milano diretto dal Silvio Ceccato. Questi proponimenti, secondo una linea di sviluppo unitaria, vengono applicati gradualmente nei tre volumi.

Il primo volume si apre con una fotografia della piazzetta di San Marco a Venezia confrontata con dipinti o stampe di autori diversi e delle epoche più disparate. Con ciò gli autori mirano a dimostrare l'esistenza di molteplici possibilità di percezione di una stessa realtà: i primi tre capitoli sviluppano questo concetto, prendendo in esame ora un albero, ora un paesaggio, ora un complesso di linee e di punti. Partendo dalla linea, si introduce, nei capitoli successivi, lo "schema polivalente", cioè un insieme di tracciati lineari, da utilizzare per ricavarne, attraverso diversi itinerari percettivi, varie composizioni definite astratte che verranno successivamente arricchite con il colore (del cui uso e delle cui combinazioni si era già trattato in un apposito capitolo). Lo stesso processo viene applicato anche alla scultura: si passa gradualmente dalle osservazioni di linee e forme nello spazio (ad esemplificazione vengono portate le "macchine inutili" di Munari e i *mobiles* di Calder) alla realizzazione di forme polivalenti da utilizzarsi per creare bassorilievi, forme mobili o sculture geometriche più complesse. Nell'ultimo capitolo si accenna alle rappresentazioni fantastiche o immaginarie, che vengono nettamente distinte da quelle a soggetto concreto.

Nel secondo volume gli autori non affrontano nuovi argomenti, ma tornano su quelli precedentemente trattati. Per spiegare al ragazzo "come vedere la bellezza delle cose", lo si induce a osservare un oggetto distinguendone le caratteristiche essenziali per l'uso pratico da quelle estetiche. Tale procedimento viene applicato dapprima ad oggetti di industria design e ad architetture, poi a quadri o sculture. Si passa in seguito a considerare la linea o il colore secondo andamenti lineari definiti "dolce e sinuoso, sbrigliato e incalzante, tortuoso e serrato". Tali andamenti saranno utilizzati dal ragazzo con il solito metodo dello schema polivalente, per la costruzione di sagome che lo aiuteranno nelle sue composizioni, arricchite poi dal colore. Si definisce poi, con l'aiuto anche di paralleli con la musica e la poesia, il concetto di ritmo,

dato dalla ripetizione regolare di uno o più elementi (colonnato greco, S. Apollinare Nuovo). I ragazzi applicheranno tale concetto per creare, attraverso la ripetizione di un elemento modulare dato, varie movimentate composizioni. Con moduli prettamente geometrici (tratto curvilineo, parabolico, ecc.) saranno programmate altre ricerche compositive secondo “schemi operativi” basati sulle nozioni di ordine e disordine, simmetria e asimmetria, ecc., ricavate dalla osservazione di forme naturali. Si esaminano poi composizioni artistiche con figure in stasi o in movimento e si cerca di riprodurne gli effetti attraverso composizioni con manichini. Si accenna in seguito brevemente alle tecniche usate in tutti i tempi per riprodurre il movimento, dalle sequenze dei papiri egiziani, al cinema, ai fumetti di Schultz. Si accenna infine per la prima volta al concetto di prospettiva, “vera e propria scienza di rappresentare lo spazio”, della quale si esaminano gli elementi fondamentali, ricavandoli, nel loro sviluppo storico, dall’esame di opere di pittura, scultura e architettura.

Nel terzo volume, sulla base di esempi di artisti antichi e moderni, il ragazzo viene invitato a “inventare le forme della natura”, costruendo fiori, farfalle, pesci con elementi grafici scelti liberamente, ma combinati in modo da mantenere la riconoscibilità dell’oggetto rappresentato: di esso deve cioè essere colta e mantenuta la “struttura costitutiva”, che viene così a essere scoperta dal ragazzo nel corso del processo di rappresentazione degli oggetti, siano essi piante, animali o figure umane. Viene poi esaminato, come contrapposto e complementare rispetto alla loro struttura, il trasformarsi degli oggetti a motivo della luce e dell’ombra. Si introduce a questo punto la teoria dell’ombra propria e dell’ombra portata, e vengono adottati esempi di molteplici usi della luce e dell’ombra, nei loro rapporti con il colore, in artisti diversi. A conclusione delle analisi di opere d’arte si osserva il Martirio di S. Matteo del Caravaggio, del quale si propongono otto “schemi di lettura” secondo diversi percorsi percettivi. Lo studio delle immagini create dalla luce e dall’ombra, le situazioni antiche e recenti, quali il fotocontatto, la fotografia, le ombre cinesi e il cinematografo, con le quali si ottengono “immagini di luce”. Si riprende poi la trattazione delle rappresentazioni fantastiche, sempre contrapposte a quelle che traggono origine dall’osservazione del reale, e si distinguono tra esse le categorie di magico, paradossale, comico e grottesco. Si continua poi l’esemplificazione dell’uso di molteplici percorsi percettivi, applicandoli alla struttura di una città e dei suoi monumenti. Successivamente viene insegnato a leggere la stratificazione storica di un complesso urbano, introducendo in tal modo la riflessione sulla degradazione del paesaggio urbano e sulla funzione dell’*environmental design*. Il volume termina con un’illustrazione di opere delle ultime correnti artistiche, delle quali vengono sottolineate le reazioni con i caratteri della moderna civiltà. Anche gli allievi vengono sollecitati ad eseguire opere di analoga impostazione.

Da questa esposizione del contenuto, si può desumere l’articolazione del discorso che portano avanti Calvesi e Parini. Secondo loro la funzione dell’artista è il «saper vedere ed osservare, cioè cogliere quegli elementi della realtà, linee, forme, colori, che si prestino ad esprimere il suo stato d’animo e comunicarlo agli altri» (vol. I, cap. II). Chi disegna o dipinge si trova dunque di fronte alla natura, con la quale peraltro può istituire un rapporto di volta in volta diverso. L’artista infatti può esprimersi sia interpretando le forme della natura, sia prescindendone e impiegando invece forme astratte, sia componendole in modo arbitrario o fantastico. Si hanno così rispettivamente l’arte realistica, l’arte astratta e l’arte fantastica.

Ci troviamo quindi in presenza di una partizione per generi, affine alla partizione dei vari generi letterari, ciascuno dei quali, secondo alcune tendenze critiche, richiederebbe l’obbedienza a norme definitive e l’uso di un particolare livello linguistico. Questa tripartizione fondamentale, integrata da interne suddivisioni, dalla considerazione delle diverse tecniche operative e dall’interesse per fenomeni artistici non chiaramente inquadrabili nello schema di base (*industrial design*, architettura, strutture urbane) porta alla creazione di una larga frammentazione nel campo dei fenomeni artistici. In tal modo si vengono a distinguere molti tipi di linguaggi o modalità operative, e l’attività didattica consiste di volta in volta nello studio e nell’esercizio di ciascuno di essi. Si fornisce così all’allievo una larga ed articolata gamma di capacità linguistiche estratta dall’acquisizione di un altrettanto larga e articolata esperienza di visione. E questo è un risultato fondamentale. Tuttavia a noi sembra che l’impostazione classificatoria e precettistica dell’opera porti chi se ne serve a considerare come esigenze di tutti i tempi quelle che sono state realizzazioni di tempi e di individui determinati.

Il singolo artista scompare nel genere, le problematiche concrete diventano astratte classificazioni. Da ciò il carattere di ambiguità che sembra dominare l'intera opera, la quale costituisce sì un deciso passo avanti rispetto alla arretrata e pedante normativa che è consueta nella generalità dei testi scolastici di educazione artistica, ma non giunge ancora a quell'ideale di acquisizione progressiva del linguaggio, della "tecnica" artistica, attraverso la sua constatazione nel vivo tessuto delle opere d'arte realizzate che è stato da tempo e a più riprese auspicato dal Lombardo Radice e dal Ragghianti. La impostazione metodologica del volume secondo un indirizzo assai attento ai risultati delle teorie della *Gestaltpsychologie* porta l'autore a insistere sulla identificazione dei percorsi ottico percettivi piuttosto che su quella dei veri e propri itinerari di lettura (temine pur usato dal Calvesi ma non certo e almeno non sempre per significare una lettura obbediente alle prescrizioni dell'artista). Non si vuole qui fare una critica dall'esterno ad un'opera, ma invece rilevare quanto di essa resta valido anche per chi segue principi diversi.

Documento n. 2

Firenze, 29 giugno 1971.

Cara Baracchini,

prima di entrare in fase di silentium ti rimando con le mie osservazioni la recensione sedicente collegiale al volume scolastico del Calvesi. Essa è una parafrasi del libro, per quel che posso giudicare (essendo decisamente scoraggiato dalla medesima a dedicargli un tempo di esame) fedele. Cercherò di dire a te ed al Caleca col quale hai collaborato perché a mio avviso recensioni di questo genere non sono il tipo d'interventi desiderabile, né per la materia scottante, né per la rivista.

La premessa ovviamente mi trova consenziente. È vero che non ho finito di pubblicare, essendomelo scordato, gli altri capitoli dell'esame dell'educazione artistica nella scuola italiana, ma egualmente essi, con le prove precedenti, restano i soli ad aver puntualizzato situazioni di carenza e di inadeguatezza, e prospettive di nuova esperienza. Ciò per dire che le proposte contenute nel libro Calvesi-Patini [sic] non incontrano se non di rado, o lateralmente o distortamente, una problematica che resta senza risposta.

Ritengo che il ricorso "snobistico" degli autori a forme d'arte recenti od attuali (peraltro assoggettate a pesanti pregiudiziali), a quelle forme cioè più rare od assenti dagli altri manuali, abbia condizionato il vostro esame, con una predisposizione ottimistica che solo in ipotesi appare giustificata dal testo. Se si dà di Munari o di Calder un'interpretazione estetizzante o psicofisica, non è che si guadagni molto rispetto al piano ordinario d'interpretazione delle opere d'arte; tra l'altro ancora (evidentemente) presunte indistinte nella loro qualità. I ricorsi alla pedagogia e alla cibernetica sono egualmente forme di snobismo assai futili, se si tien conto degli schemi inadempienti coi quali la psicologia dell'infanzia cerca di spiegare l'arte, la produzione in termini visivi, e se si tien conto dei criteri [...] del centro di cibernetica dell'ineffabile Ceccato (che io ammiro sinceramente, perché è riuscito a [...] costruire un meccanismo pressoché analfabetico ch'egli chiama "modello della mente", cioè macchina che rispecchia il suo concetto elementare del prodursi, nientemeno, e del funzionare del pensiero!).

Dalla vostra relazione, ricavo che Calvesi-Patini [sic] non si discostano in sostanza – ovviamente con "soavi licor" antologizzati da forme più moderne di critica – dalla concezione accademica di realismo (osservazione del vero, riproduzione dello stesso, classificazioni inerenti), e sia pure verniciato di Gestaltpsychologie (che parola da soggezione!). Ho segnato sul vostro testo, a latere, i punti nei quali questa corpulenza del criterio naturalistico-contenutistico si manifesta con più evidente acrisia, ma anche spesso con banalità ripetitoria. Ancora si serve il "cogliere gli elementi della realtà che si prestino ad esprimere uno stato d'animo": pare liscio, ma provate a dialettizzare questo discorso a pera!

Questo si apparenta all'"inventare le forme della natura", come vedo s'induce a vantaggio dei giovinetti ansiosi, avviati a costruire fiori, insetti, pesci con elementi veristici, ma combinati, dice, liberamente. Che questo si chiami in modo piuttosto pomposo e velleitario "struttura costitutiva" degli oggetti, non muta il carattere dell'esperienza consigliata.

Come succede nelle famiglie, in casa conserviamo disegni e acquarelli delle nonne,

materna e paterna. La prima studiava da giovinetta in un istituto per adolescenti di Trieste, che seguiva un sistema austriaco, la seconda pure da giovinetta studiava a Lucca nel convento delle Zitine, cioè delle suore di Santa Zita vergine lucchese e patrona delle serve (allora). Ebbene, ambedue erano tirate su studiando musica e canto, corale e no, lettere (con cautela di letture), far di conti, e infine, per la coronante elevazione dello spirito, il disegno e l'acquarello. Prima la riproduzione della realtà, in stasi o in movimento, poi la luce e l'ombra, infine la prospettiva, il ritmo, la simmetria, la proporzione, l'ordine, il bello ideale, il ritratto, il sentimento e gli affetti, le magie e seduzioni del colore sui sensi. Fase ultima e suprema di questa esperienza, la invenzione o combinazione di fantasia, cioè composizione di animali, o simili, oggetti, o simili, vegetali, o simili, in combinazioni che veramente potrebbero dirsi "oniriche", di libero corso dell'immaginativa combinatoria. Queste carte un po' impallidite e ingiallite le guardiamo oggi con una certa emozione gozzaniana. Ma vedi un po' come siamo fuori strada. Sono, invece, "strutture costitutive" di antefatto o sostrato esistenziale; e chissà quali altri significati potremo estrarre da questi disegni e acquarelli di tenero ozio, nell'attesa della maggiore età e del consueto matrimonio, sottoponendoli a un'analisi freudiana! Che non facciamo per non turbare l'immagine, sia pure nostalgica e crepuscolare, di quelle gioventù serbate nell'ovatta dei conservatori per giovinette o dei conventi.

Ora naturalmente sono il primo ad intendere che la nuova visione dell'espressione figurativa dovrà attendere chissà quanto per poter sostituire l'odierna didattica; considerando che tale visione non riesce ad operare ancora nelle menti che si dovrebbero ritenere meglio disposte o capaci di accoglierla. Ma non mi pare che un lavoro sia pure (come voi dite) accurato e scrupoloso, ma ancora su basi del tutto convenzionali e parimente devianti, possa essere approvato, e sia pure comparativamente, cioè in confronto di altri peggiori. Nel lavoro di cultura non si possono portare criteri di convenienza propri dei concorsi universitari, con la relatività dei giudizi.

C'è nel vostro rendiconto l'assenza del "puntare i piedi", cioè del voler rendersi conto dell'intrinseca validità delle proposte. È questo esame, cioè un'analisi aggressiva dei metodi e delle loro giustificazioni (parlo al plurale in ordine all'evidente eclettismo combinatorio del testo), che consiglio di fare, anzitutto per se stessi, cioè per darsi chiarimenti, e conseguentemente per gli altri ai quali si partecipino.

Ho l'impressione che abbiate mancato un'occasione; aggiungo però che la possibilità o il potenziale di analisi critica esisteva, e quindi poteva o meglio doveva essere assunto, sondato, svolto.

Ne riparleremo al mio ritorno a Pisa; frattanto sono lieto di riscontrare la vivezza dei vostri interessi, che è sempre un punto di partenza necessario, senza il quale nessun processo di revisione o di perfezionamento può avviarsi.

Buone vacanze augurabilmente lavorative, ed abbiatemi vostro

aff. C. L. Ragghianti.

Note

¹ Vedi appendice documentaria n. 1; l'ho ritrovata tra le mie carte.

² Vedi appendice documentaria n. 2; si tratta della copia carbone della lettera dattiloscritta, datata Firenze, 29 giugno 1971 inviata da Ragghianti a Clara Baracchini; si trova nella Fondazione Licia e Carlo Ludovico Ragghianti di Lucca (FR), Archivio Carlo L. Ragghianti (ACLR), *Carteggio generale*, f. Baracchini Clara, assieme ad analoga copia carbone di una precedente redazione incompleta non inviata.

³ Ragghianti lo afferma nella *Prefazione* (p. xii) del volume laterziano; ma anche il richiamo all'intervento di Delio Cantimori *Sulla Storia del Concetto di Rinascimento*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», 1932, pp. 229-268, fa pensare che occasione per il saggio fosse stato un seminario tenuto alla

Scuola Normale, forse sotto la guida di Giovanni Gentile, che allora dirigeva quell'istituzione.

⁴ Questo testo è frutto del lavoro svolto dal gruppo di studio sulla Metodologia dell'insegnamento delle attività figurative nella Scuola dell'obbligo composto da Clara Baracchini e Antonino Caleca, coordinatori, e da Anna Bertoli Liberi, Onorina Cantoro, Maurizia Carro, Cristina Cristofani, Paola Devoto, Ada Galeazzi, Carla Giorgi, Patrizia Lella, Donatella Martolini, Giulietta Melloni, Loretta Orsini, Luciana Orzolesi, Anna Rosaria Ferulli, Ilaria Piccinini, Rosa Poggioli, Florinda Stiz, Grazia Tamborino, Alessandro Tommasi, Nicoletta Villani, Claudia Zocchi, nell'anno accademico 1970-1971, presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI GIUGNO 2023
DALLA TIPOGRAFIA ABC DI CALENZANO (FIRENZE)
PER CONTO DI
EDITORIALE LE LETTERE