

CRITICA D'ARTE

17-18

NONA SERIE - ANNO LXXXI - TRIMESTRALE - N. 17-18, gennaio-giugno 2023





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

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

Nona serie: Anno LXXXI
n. 17-18, gennaio-giugno 2023

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

Revisione linguistica degli abstracts in inglese
Caterina Guardini

Segreteria
Laura Bernardi

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

Enea Abbaticchio, Elisa Bassetto, Andrej Bliznukov, Anna Rosa Calderoni Masetti, Antonino Caleca, Valentina Catalucci, Marco Collareta, Gigetta Dalli Regoli, Francesco De Carolis, Giorgia Gastaldon, Massimo Maiorino, Sara Salvadori, Stefano Setti, 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 nona serie della rivista «Critica d'Arte», fedele alla linea indicata da Carlo Ludovico Ragghianti, accoglie contributi di storia dell'arte dalla preistoria fino al contemporaneo, di storia della critica d'arte, architettura, *design*, museologia, restauro e cinema, in due formati: per la sezione *Saggi* testi lunghi (fino a 45.000 caratteri spazi inclusi, 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.

Sono accettati contributi in italiano, inglese, francese e spagnolo.

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

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

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

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

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

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

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

In copertina: Buffalmacco, *Inferno*, affresco, Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

nuova serie

indice

5 Editoriale

saggi

7 Il monastero femminile di Torba e le sue pitture murali
Sara Salvadori

21 Rileggendo l'episodio del *Giudizio finale* negli affreschi
del Camposanto di Pisa
Anna Rosa Calderoni Masetti

33 Per Andrea del Verrocchio «prospettivo»: uno sguardo
sul maestro e sull'impostazione della bottega
Gigetta Dalli Regoli

47 Le tombe di Agostino e di Francesco Del Nero
Valentina Catalucci

61 Per Giovanni Camillo Sagrestani storiografo.
Il caso dei *Ritratti di diversi pittori* e un'inedita
Notizia biografica di Antonio Magliabechi
Francesco De Carolis

77 I Centri d'azione per l'arte.
Per una politica del contemporaneo
Elisa Bassetto

89 Concetti multipli.
Le opere in serie di Lucio Fontana 1948-1968
Stefano Setti

note

109 Giovanni Bandini tra Bandinelli e Giambologna
Enea Abbaticchio

117 Venturi e Morandi: scritture ed esposizioni
di un itinerario attra-verso gli Stati Uniti
(1945/1957)
Massimo Maiorino

125 Biblioteca

Editoriale

Mentre cresce, lentamente ma inesorabilmente, l'interesse per la personalità tutta di Carlo Ludovico Ragghianti, cresce pure la curiosità per il contributo specifico che l'uomo ha apportato nel campo degli studi storico-artistici. Avviene così che da più parti si avanzi la richiesta di qualche indicazione per accedere a un *corpus* di opere difficile da dominare con un unico colpo d'occhio e non certo allettante, ove si escludano tanti brani dell'epistolario, per qualche sua particolare qualità di bella scrittura. La risposta più ovvia parrebbe consistere in un semplice rinvio alla mirabile monografia del 1962 su *Mondrian e l'arte del ventesimo secolo*, che un uomo di grande intelligenza critica ma non certo benevolo nei giudizi come Paolo Fossati presentò un giorno a chi scrive come il più importante libro uscito in Italia su un tema cruciale dell'arte contemporanea. Proprio qui si nasconde tuttavia un pericolo, giacché la grande competenza di Ragghianti circa le manifestazioni artistiche del secolo che fu suo è una cosa comunemente riconosciuta, e ha anzi finito con l'oscurare altri aspetti del suo magistero storico-critico. Rinviare agli originalissimi affondi che lo stesso Ragghianti ha continuato a pubblicare sull'arte italiana, o meglio europea, da Giotto a Canova, comporta per converso un pericolo uguale e contrario, consistente nel fatto che quegli affondi si inseriscono su un terreno storiografico largamente battuto prima e dopo di lui, e rischiano così di apparire come puri contributi filologici e/o polemici, dai quali risulta difficile ricavare quelle precise indicazioni di metodo di cui si va in cerca. Da tutto ciò, la scelta qui operata di indirizzare chi ha a cuore il sugo dell'insegnamento di Ragghianti verso un testo solo apparentemente occasionale. Si tratta di *Classici d'Africa*, un breve saggio che apre il catalogo della tappa fiorentina di una grande mostra internazionale dedicata dai maggiori esperti del settore ai *Tesori dell'antica Nigeria*.

L'intervento è datato in calce «novembre 1983». Ragghianti, che sarebbe morto nel 1987, coglie l'occasione di un evento tanto importante per illustrare con inusitato fervore il suo particolarissimo approccio critico all'arte visiva o figurativa che dir si voglia. Se quest'ultima è un tratto fondante dell'intera specie umana infatti, non può essere indagata in maniera diversa nei diversi contesti in cui si manifesta. In particolare non è assolutamente lecito adottare un metodo antropologico per certi popoli, storico invece per certi altri. Azzerata così sin dal principio la diffusa quanto rozza nozione di 'arte primitiva', l'arte delle molteplici realtà linguistiche e culturali dell'Africa nera va ricostruita sulla base di dati cronologici e geografici certi, non altrimenti da quello che si suole fare con l'arte dell'Atene di Pericle o della Firenze di Cosimo il Vecchio de' Medici. Nel fare ciò sono certo di grande aiuto i risultati delle parallele ricerche di storia economica, politica, religiosa... E tuttavia, proprio perché in casi come quello in esame le testimonianze materiali fanno aggio sulle testimonianze scritte, lo storico dell'arte deve acquisire la piena consapevolezza del suo essere alla pari con gli altri storici e farsi carico, di conseguenza, di un senso di responsabilità che è tutto e solo suo. Piace, al riguardo, menzionare esplicitamente il passo in cui Ragghianti rivendica con comprensibile orgoglio la sua antica scoperta di un rapporto diretto tra certi aspetti della scultura nigeriana d'Età medievale e la coeva scultura indiana. La cosa documenta non soltanto quanto radicato sia stato

in lui l'interesse per l'arte universale, ma anche quanto giusta sia stata la sua convinzione che l'arte storicamente intesa possa fornire una diretta chiave d'accesso a tutta quanta la storia. Non era ancora apparso infatti al suo tempo il bel libro, intitolato a una singolare statuetta d'oro rappresentante un rinoceronte, nel quale François-Xavier Fauvelle ha rivelato al grande pubblico la dimensione globale del continente nero prima che il colonialismo degli ultimi secoli imponesse un forzato rapporto a senso unico con le rampanti nazioni europee.

Se al termine di questa breve segnalazione ci si domanda per quali vie Ragghianti sia arrivato a confrontarsi con l'antica arte africana con le stesse modalità con cui si confrontava con l'arte di ogni altro tempo o luogo, il peso che nel suo pensiero spetta alla sua formazione cristiana, socialista e infine crociana non può essere sottovalutato. Un accenno esplicito all'"arte negra" è presente, senza alcuna connotazione negativa o anche solo limitativa, sin dal geniale articolo del 1933 su *I Carracci e la critica d'arte*, dove il giovanissimo storico sostituiva per la prima volta nel campo degli studi visivi la nozione 'larga' di lingua alla nozione 'stretta' di arte. Cinquant'anni più tardi, nel saggio che qui c'interessa, l'atteggiamento di base è lo stesso, ma irrobustito da un'esperienza umana che è passata attraverso la Resistenza, la partecipazione attiva alla costruzione dello stato democratico, l'attenzione agli orientamenti più aperti e meno autoritari del panorama politico internazionale. La denuncia di quello che Ragghianti definisce ora 'europocentrismo' non esclude la consapevolezza del contributo importante offerto dalla cultura europea alla comprensione del mondo. Implica solo che tale comprensione non può rinunciare a riconoscere nel diverso l'eguale o, se si preferisce, ad attenersi al principio aureo di ogni vero umanesimo: *homo sum, humani nihil a me alienum puto*.

Marco Collareta

Il monastero femminile di Torba e le sue pitture murali

Sara Salvadori

Introduzione

L'articolo¹ analizza parte della storia del monastero di Torba a Gornate Olona, in provincia di Varese, attualmente bene del Fondo Ambiente Italiano. Le vicende di questo sito sono collegate a quelle del Parco Archeologico di Castelseprio, i cui resti si trovano sul pianoro soprastante: il primo nucleo del monastero si è infatti sviluppato intorno a quella che originariamente era una delle torri difensive del circuito murario del *castrum* di Castelseprio, centro militare, fiscale e giudiziario dalla sua fondazione fino al 1287, anno della sua distruzione per mano di Ottone Visconti.² Presso la propaggine di mura che scendeva verso il fiume Olona si insediò una comunità monastica femminile, che rimase a Torba fino alla fine del XV e gli inizi del XVI secolo: nel 1481 le monache ottennero in dono una nuova sede a Tradate e il loro trasferimento venne confermato nel 1509.³ Tuttavia, mantennero la potestà sui beni affittati a dei contadini che ne divennero poi gli effettivi proprietari nel 1799.⁴

Se risulta semplice stabilire quando la fase monastica sia giunta al suo termine, non si può dire altrettanto per quel che riguarda la sua data di inizio. Il primo documento scritto risale all'XI secolo: con un atto del 22 dicembre 1049 l'arcivescovo Guido da Velate donò alle monache di Santa Maria del Monte a Varese un terreno che confinava con quello di Torba.⁵ Tuttavia, le pitture murali presenti nella torre, nonché le fasi costruttive della chiesa di Santa Maria di Torba, permettono di anticiparne la fondazione, anche se risulta ancora complesso stabilirne l'esatta collocazione temporale.

Due livelli della torre conservano brani di pittura murale: il primo studio analitico è stato effettuato da Carlo Bertelli, che ha pubblicato un piccolo volume in seguito alle analisi compiute con un gruppo di ricerca dell'Università di Losanna, poco dopo la riscoperta del sito negli anni Settanta del Novecento. Fin da subito venne proposta come datazione il IX secolo, sebbene poi lo stesso studioso anticipò l'arco cronologico all'VIII secolo. Le successive analisi eseguite da John Mitchell e Beatrice Leal rispostarono l'arco temporale ai primi decenni del IX secolo: i due sostennero che le decorazioni delle due camere fossero parte di un progetto unitario e che fossero state eseguite quasi contemporaneamente.⁶

La recente pubblicazione, a settembre 2021, dei risultati degli scavi condotti nel sito tra il 2013 e il 2019 in *Torba (Va). Scavi 2013-2019* a cura di Alexandra Chavarría Arnau e Gian Pietro Brogiolo si presta come occasione per riflettere nuovamente sulle prime fasi di vita di questo monastero. I dati interessanti sono costituiti dallo spostamento del periodo di esecuzione del terzo piano della torre al IX-X secolo⁷ e dalla nuova lettura della sequenza delle fasi costruttive della chiesa di Santa Maria di Torba,⁸ svoltesi in quattro diversi momenti. Alla prima fase corrisponde la costruzione di una piccola chiesa ad aula unica con abside semicircolare, eseguita tra il VI e il VII secolo, dotata di un campanile e probabilmente riferita a un cimitero preesistente destinato al piccolo gruppo residente a Torba. Nella seconda fase, datata al pieno VII secolo, venne costruita una chiesa più ampia che inglobava il campanile della chiesa precedente ed era dotata di una cripta. La terza fase

corrisponde a una ristrutturazione della seconda chiesa alla fine del X secolo, mentre la quarta, datata tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo, coinvolse solamente la zona absidale.⁹

Analisi iconografica

Il piano superiore della torre conserva sulle sue pareti un intero ciclo di affreschi, composto da una successione di personaggi, maschili e femminili, interrotti da scene votive e dalla rappresentazione di Cristo in trono; risultano maggiormente rovinati quelli sulla parete meridionale e orientale.¹⁰ L'analisi inizia dalla parete orientale: al centro, inserito tra le due finestre, si trova Cristo imberbe, seduto su un trono, con il caratteristico nimbo crociato, la mano destra in posizione benedicente e la sinistra che regge un libro, poggiato sulla gamba sinistra e tenuto per il bordo superiore (fig. 1). Il trono è dotato di un cuscino e di un *suppedaneum*, ma è sprovvisto della spalliera. Una raffigurazione avvicinabile è quella di Cristo presente nel f. 72r dell'*Evangelario* di Lorsch datato intorno all'810.¹¹ I due angeli alle spalle di Cristo richiamano invece l'affresco nell'abside maggiore della chiesa di San Benedetto a Malles, la cui esecuzione è datata alla prima metà del IX secolo. Restando sulla parete orientale, si sottolinea la presenza di un cantaro tra due uccelli, tratteggiati a *grisaille* al di sotto della finestra meridionale (fig. 2). Questa citazione classica, che ha una storia a partire dalla tarda antichità, si ritrova anche nella prima Bibbia di Carlo il Calvo (BnF, lat. 1m f. 383v) datata tra l'845 e l'846.¹²

Sulla parete meridionale sono presenti, una accanto all'altra, due scene di particolare rilevanza che interrompono la teoria di personaggi, identificati come apostoli, martiri e santi (figg. 3-4). Immediatamente a destra della porta vi è una figura vestita con abiti vescovili – i cui piedi sono posti al di fuori della cornice entro cui sono inseriti tutti gli altri personaggi – ritratta nell'atto di essere incoronata da un santo.¹³ Accanto a questi due si trova un'offerente, che Bertelli identifica come una laica per l'abbigliamento, dipinta nell'atto di porgere un oggetto¹⁴ alla Vergine con in braccio il Bambino: l'oggetto donato è toccato sia dall'offerente che da Maria.

La scena dell'incoronazione del vescovo, come già sottolineato da Bertelli, è raffigurata sull'altare d'oro di Sant'Ambrogio, in cui Angilberto II (arcivescovo di Milano dall'824 all'859) e il *Magister phaber Vuolvinus* sono incoronati da Ambrogio. La figura in abiti vescovili potrebbe essere il fondatore o promotore del cenobio oppure il committente del ciclo pittorico: risultando illeggibile nella parte superiore, non si può escludere che si tratti di un personaggio all'epoca ancora in vita e che quindi presentasse il capo cinto da un nimbo quadrato. Questa ipotesi potrebbe essere sostenuta anche dal dettaglio dei piedi che, diversamente da quelli dell'offerente accanto, sbordano dalla cornice. Tale particolare potrebbe suggerire una distanza temporale tra i due eventi ricordati: l'atto di fondazione rappresentato con l'offerta, di cui compare la donatrice, e il momento di ristrutturazione (o rifondazione) del monastero, testimoniato dalla presenza dell'arcivescovo allora in carica. La parete occidentale ospita tre teorie composte ciascuna da otto personaggi, con una netta divisione tra l'elemento maschile e femminile (fig. 5). A sinistra si trovano esempi di santi uomini che hanno consacrato la loro vita a Cristo, mentre nel registro inferiore ci sono delle finte *crustae* marmoree. A destra si trova l'elemento femminile: nella parte inferiore compaiono otto monache e a ciascuna corrisponde una delle sante donne raffigurate nel registro superiore (l'unica riconoscibile è santa Eufemia). A ogni monaca corrisponde quindi un *exemplum* maschile e uno femminile. In un ambiente riservato solo alle monache non sono raffigurati episodi narrativi – attestati nella chiesa di Santa Maria di Torba – ma sono riportati *exempla* di coloro che



1. *Cristo in trono*, Gornate Olona, località Torba, parete est, piano superiore della torre di Torba. Foto dell'autrice.

hanno consacrato la loro vita al servizio di Cristo, così come le stesse abitanti del sito.

Nella parete settentrionale rimangono leggibili tracce di una *Maestas domini* (fig. 6) elemento di richiamo apocalittico che compare anche nell'abside maggiore di San Giovanni a Müstair: questa tipologia, secondo Yves Christe, è «tipicamente lombarda» e si sviluppa proprio a partire dal IX secolo per rimanere una costante.¹⁵ Sempre sulla parete settentrionale sono presenti, sebbene difficilmente decifrabili, un personaggio in abiti vescovili e un altro in secondo piano. Ancora una volta vi è un riferimento alle cariche ecclesiastiche del tempo, figure probabilmente legate alla storia del monastero.

Il piano inferiore è stato meno fortunato per la conservazione dello strato pittorico, tuttavia sono ancora leggibili immagini commemorative di mem-



2. *Uccelli affrontati*, Gornate Olona, località Torba, parete est, piano superiore della torre di Torba. Foto dell'autrice.



3. *Incoronazione*, Gornate Olona, località Torba, parete sud, piano superiore della torre di Torba. Foto dell'autrice.

4. *Offerta*, Gornate Olona, località Torba, parete sud, piano superiore della torre di Torba. Foto dell'autrice.

5. Gornate Olona, località Torba, parete ovest, piano superiore della torre di Torba. Foto dell'autrice.

bri della comunità monastica, un epitaffio intorno a una croce e dei lacerti di una presunta scena narrativa (fig. 7).

La parete orientale ospita una nicchia dipinta: a sinistra sono presenti due figure femminili stanti, abbigliate entrambe con abiti monastici, rivolte presumibilmente verso il centro della nicchia. La gestualità del personaggio del registro inferiore suggerisce che si tratti di un'offerta (fig. 8). A destra sono raffigurati quattro personaggi stanti su due livelli: delle figure del registro superiore rimangono visibili soltanto le vesti (quella di sinistra risulta particolarmente ricca); nel registro inferiore erano presenti due monache, identificate con dei *tituli* (fig. 9).¹⁶

L'inserimento di ritratti è un uso riscontrato nella decorazione della Cappella dei Santi Quirico e Giulitta (metà VIII secolo) nella chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro romano, in cui le teste del *primicerius* Teodoto e di papa Zaccaria sono state trattate con la medesima modalità.¹⁷ Tuttavia, nel caso

di Santa Maria Antiqua i personaggi ritratti erano ancora in vita: sono infatti rappresentati con il nimbo quadrato. Non si può escludere che la stessa modalità ritrattistica fosse perseguita anche nei volti dei donatori dei personaggi raffigurati sulla parete meridionale del piano superiore della torre di Torba, sopra descritti. Tale pratica ritrattistica si riscontra un secolo dopo nei volti del diacono e dell'abate nella cripta di Epifanio nella chiesa del monastero di San Vincenzo al Volturno (824-842).¹⁸ Siamo di fronte a immagini votive che sottolineano l'idea di intercessione in un contesto funerario o comunque di ricordo.¹⁹

Nella parete meridionale si apre un'altra nicchia dipinta: l'arcosolio presenta al suo interno, su un fondo bianco, una grande croce con attorno una scritta commemorativa di otto righe (fig. 10).²⁰ La croce è tratteggiata in colore rosso e giallo ocra, con le lettere *alfa* e *omega* sospese con delle catenelle dalle braccia orizzontali e le terminazioni a punta di lancia.²¹

La presenza di questi lacerti votivo-commemorativi, insieme a quello della croce, hanno spinto a individuare nel piano inferiore dell'edificio la funzione di cripta,²² supportata dall'attestazione di numerose croci dipinte in ambito funerario in Italia settentrionale, soprattutto in territorio lombardo.²³ Tombe affrescate con croci in ambito monastico femminile sono state rinvenute in San Felice a Pavia, datate alla seconda metà dell'VIII secolo: la prima, identificabile come tomba della badessa Aripurga, presenta le medesime terminazioni a punta di lancia; la seconda, riconoscibile come la sepoltura di un'altra monaca, è maggiormente accostabile alle croci fiorite della decorazione a velario del piano superiore di Torba. *Alfa* e *omega* invece sono presenti in una delle sepolture dipinte di Santa Tecla a Milano: la croce è bicroma, con spirali vegetali e terminazioni a punta di lancia. Sempre in ambito monastico risultano interessanti le raffigurazioni – oggi scarsamente leggibili – nelle tombe delle monache nel cortile centrale del monastero di San Salvatore a Brescia: al loro interno avevano delle croci mono o bicrome, di cui risultano visibili soprattutto le linee di incisione preparatorie, attribuibili al IX secolo.²⁴

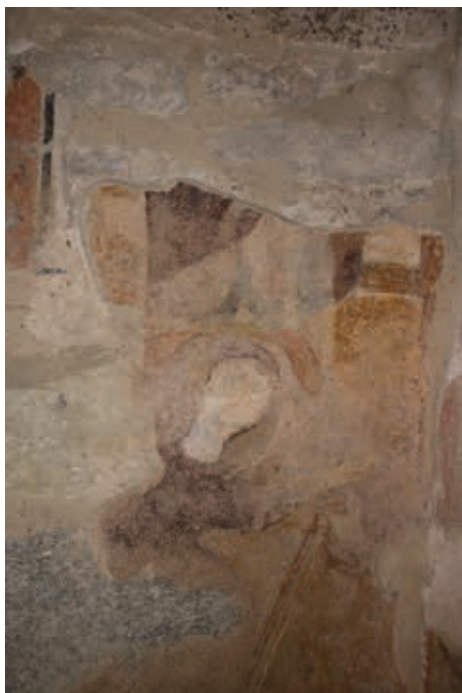
Serena Strafella ha osservato come gradualmente il repertorio decorativo impiegato nelle sepolture dipinte subisca una semplificazione – ai soggetti figurati si sostituiscono elementi astratti ad alto contenuto simbolico – e ha registrato un sensibile cambiamento a partire dall'Età carolingia, durante la quale le croci dipinte sono esclusivamente bicrome, accompagnate in qualche caso da iscrizioni liturgiche o apotropaiche, senza soggetti figurati o astratti.²⁵ Inoltre, la studiosa sottolinea come i contesti in cui sono stati rinvenuti esempi di croci dipinte di IX secolo si distinsero per rilevanza politica in Età carolingia: oltre ai già citati nel monastero di San Salvatore a Brescia, esempi di croci bicrome con terminazioni a punta di lancia sono stati ritrovati nel monastero di Sant'Ambrogio a Milano e in San Vincenzo al Volturno, dove compare un'iscrizione. Le tombe dipinte si distinguono per essere delle sepolture privilegiate per tipologia e collocazione, essendo in rapporto con l'edificio di culto, rispetto al quale occupano posizioni di particolare visibilità o rilievo.²⁶

L'importanza della croce fiorita come simbolo di salvezza e rinascita è considerata da Manuela Beretta la tematica principale della decorazione carolingia del sacello di San Satiro a Milano, commissionato dall'arcivescovo Ansperto da Biassono, in carica tra l'868 e l'881.²⁷ Beretta sottolinea come croci simili siano presenti nella decorazione a velario in due delle absidi della chiesa di San Giovanni a Müstair, e nella decorazione a velario del piano superiore e nell'arcosolio del piano inferiore di Torba. Tuttavia, poiché le croci di Müstair e di Torba sono presenti in velari e in un contesto funerario, Beretta ne sostiene un valore esclusivamente ornamentale o commemorativo.²⁸ Pur accogliendo la tesi sostenuta da Beretta nel suo articolo, mi permetto di dissentire dalle considerazioni riguardanti Torba: nel piano superiore



6. *Maiestas Domini*, Gornate Olona, località Torba, parete nord, piano superiore della torre di Torba. Foto dell'autrice.

7. Gornate Olona, località Torba, angolo sud-est, piano inferiore della torre di Torba. Foto dell'autrice.



8. *Offerenti*, Gornate Olona, località Torba, nicchia parete est, piano inferiore della torre di Torba. Foto dell'autrice.

9. *Aliberga*, Gornate Olona, località Torba, nicchia parete est, piano inferiore della torre di Torba. Foto dell'autrice.

10. *Croce*, Gornate Olona, località Torba, nicchia parete sud, piano inferiore della torre di Torba. Foto dell'autrice.

la croce, sebbene appaia nei *velaria*, viene declinata di volta in volta in maniera differente in base alla raffigurazione presente nel registro superiore (fig. 11). Trovo quindi che, data l'ampia casistica di decorazione a *velarium*, la presenza della croce fiorita a Torba, variegata in differenti modalità, non sia da considerare un mero elemento decorativo, ma possa essere un indizio per aiutarci a contestualizzare il periodo nel quale sarebbe avvenuta la decorazione pittorica della torre. Le croci appaiono simili a quelle trovate nei contesti funerari sopra citati, a cui si aggiungono degli esempi di Monza, e la croce funeraria presente al primo piano della torre, per bicromia e terminazioni, risulta molto somigliante alle croci di San Satiro. Possiamo dunque osservare come nella torre di Torba la presenza della croce in due situazioni diverse permetta di accostarla sia all'uso in contesti funerari di IX secolo, per lo più lombardi,²⁹ che a cicli di tardo IX secolo, in cui il tema della croce fiorita compare come tematica fondamentale e in cui «le immagini dipinte hanno una funzione memoriale e non narrativa».³⁰

L'ultimo elemento di analisi presente al primo piano della torre consiste in lacerti, di difficile lettura, di una scena identificata da Mitchell e Leal come le *Marie al Sepolcro*,³¹ sebbene Scirea li ritenga di difficile individuazione e interpretazione.³² Questa scena compare ancora una volta in due contesti di IX secolo già citati e cioè nel ciclo di San Giovanni a Mùstair – sebbene inserita in un ciclo più ampio – e nella cripta di Epifanio in San Vincenzo al Volturno, e quindi sempre in un ambito cimiteriale monastico anche se di una comunità maschile.

Fin dai primi studi, l'ambiente del piano superiore della torre è stato identificato come oratorio riservato alle monache, con il sepolcro al piano inferiore: la struttura della torre riprenderebbe così il dualismo alto-basso accostabile al sistema chiesa-cripta. Inoltre l'aspetto funerario e di intercessione non compare esclusivamente nelle decorazioni del piano inferiore, ma riecheggia anche in quelle del vano superiore. In questo modo sarebbe riproposta un'architettura 'chiesa con cripta', suggerita anche dalla simulazione di uno spazio liturgico al piano superiore, con la presenza sulla parete orientale di Cristo e della decorazione a velario nella zona corrispondente all'abside al di sotto delle immagini di carattere teofanico.³³ Si sottolinea anche che, dal momento che la decorazione divide lo spazio in maniera gerarchizzata, le monache sono gli unici personaggi che non presentano il velario o una zoc-



colatura a finte *crustae* sottostante, ma sono collocate al livello del piano di calpestio reale.³⁴

L'oratorio è un luogo di preghiera e commemorazione, elemento che ha un ruolo rilevante nella vita delle comunità monastiche: si tratta di atti di ricordo e di richiesta di intercessione per la redenzione delle anime, con invocazioni e preghiere regolari. Le decorazioni del piano superiore esibiscono dei precisi riferimenti alla storia del sito, con la presenza di cariche religiose, laici e scene di donazione e incoronazione, rimarcando la 'specificità locale' della struttura e il legame con il contesto storico e geografico. I richiami a pratiche nord-italiane di pieno IX secolo permettono di ampliare il ventaglio della loro esecuzione anche alla seconda metà del IX secolo, avvicinandosi pertanto al lasso temporale fornito dai risultati delle analisi archeologiche. Anche la chiesa di Santa Maria di Torba conserva al suo interno lacerti di pitture murali eseguite in diverse campagne decorative. Tra questi, porrò l'attenzione sul lacerto accompagnato dal *titulus* «KIM», situato nell'intradosso destro dell'arco di accesso al campanile inglobato all'interno dell'aula, oggi molto sbiadito e danneggiato (fig. 12).³⁵

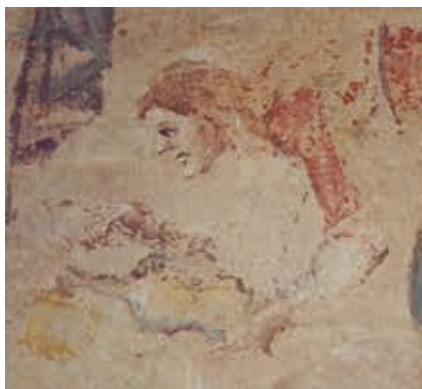
Questo affresco viene citato per la prima volta da Silvano Colombo nel 1972³⁶ e in seguito osservato più attentamente da Sandro Mazza³⁷ e da Brogiolo, che lo riferisce alla seconda fase costruttiva della chiesa, secondo la precedente lettura fornita,³⁸ e afferma che si tratti della figura di san Gioacchino, all'epoca strappato e che gli storici datavano unanimemente al IX secolo. Anche Bertelli menziona lo strappo da parte di ladri e afferma che rappresenti una figura con il mazzo di spighe, accompagnata dalla scritta «KAIM»: egli ipotizza che fosse parte della rappresentazione delle offerte di Caino e Abele. La sua ipotesi iconografica è stata dettata dalla presenza di una «A» (molto sbiadita) sovrapposta alla scritta «KIM» (meglio conservata): l'interpretazione di Caino si accosterebbe meglio al mazzo di spighe tenuto in mano dal personaggio.³⁹

Tuttavia, osservando ciò che resta di «KIM» ho riscontrato analogie con i volti presenti nel ciclo della chiesa di Santa Maria *foris portas*, in particolare con quelli di Giuseppe, dei Magi e di una delle levatrici (figg. 13, 14, 15). Il contorno degli occhi, del naso e della bocca sono tracciati attraverso pennellate simili di color rosso-bruno: il naso è molto appuntito, le sopracciglia incorniciano gli occhi e ne approfondiscono lo sguardo, gli occhi sono

11. Gornate Olona, località Torba, parete est, piano superiore della torre di Torba. Foto dell'autrice.

12. «KIM», Gornate Olona, località Torba, arco di accesso al campanile, chiesa di Santa Maria di Torba. Foto dell'autrice.





grandi e dotati di lumeggiature, usate anche per colorare il volto, come per la levatrice nella *Natività* e per Giuseppe nella *Presentazione al tempio*. Barba e capelli sono disegnati direttamente con il colore: i peli della barba sono tracciati uno a uno, resi con tocchi sottili e veloci, come per i Magi nell'*Adorazione*. Risultano somiglianti anche la forma del collo e il modo in cui viene tratteggiato: una sottile linea di contorno rosso-ocra racchiude al suo interno l'incarnato roseo e le lumeggiature bianche dalla forma ricurva; quindi simile è la linea di contorno utilizzata per definire i dettagli, come occhi, naso, bocca e barba. Il colore è steso non in maniera piatta ma con la stessa tecnica a piccoli tocchi degli affreschi di Santa Maria *foris portas*. Le lumeggiature completano la figura e sono utilizzate nella medesima disposizione per il volto e il collo. Tutti questi elementi consentono di ipotizzare la presenza di una delle maestranze attive a Santa Maria *foris portas* anche nella vicina chiesa di Santa Maria di Torba.⁴⁰ Nonostante la datazione degli affreschi seppiesi sia ancora oggetto di dibattito e oscilli tra l'VIII e la metà del X secolo,⁴¹ questo ampio spettro temporale non è in contrasto con le fasi costruttive attualmente proposte da Brogiolo per la chiesa di Santa Maria di Torba: il lacerto sarebbe stato eseguito prima della ristrutturazione della fine del X secolo (terza fase) e la sua presenza, come affermato dallo studioso, potrebbe aver contribuito a inglobare il campanile nel nuovo edificio.

Conclusioni

In seguito alle osservazioni qui esposte sui brani pittorici conservati negli ambienti monastici è possibile eseguire delle riflessioni riguardo alle fasi iniziali della vita del cenobio, osservazioni che intendono affiancarsi ai risultati delle indagini archeologiche.

Dopo la fondazione del *castrum*, nei pressi della torre di Torba nel VII secolo venne costruita una chiesa, quando ancora il sito era utilizzato come fortificazione. Tale prima fase potrebbe essere collegata con quanto affermato da Chavarría Arnau che sostiene come proprio in quel secolo si registrasse la moltiplicazione di piccole chiese private con funzione funeraria, sponsorizzate in molti casi dalle aristocrazie longobarde.⁴² L'ingrandimento della chiesa in pieno VII secolo potrebbe suggerire l'insediamento del cenobio nel sito: sempre Chavarría Arnau sottolinea l'aggiunta alle chiese private di edifici

13. *Levatrice*, scena *Natività*, Castelseprio, abside orientale della chiesa di Santa Maria *foris portas*. Foto dell'autrice.

14. *Giuseppe e corteo*, scena *Presentazione al tempio*, Castelseprio, abside orientale della chiesa di Santa Maria *foris portas*. Foto dell'autrice.

15. *Magi*, scena *Adorazione dei magi*, Castelseprio, arcone trionfale, chiesa di Santa Maria *foris portas*. Foto dell'autrice.



ecclesiastici costruiti da autorità pubbliche su beni fiscali, e la fondazione di monasteri.⁴³ L'insediamento della comunità monastica a Torba non avrebbe comportato immediatamente la modifica della torre, la quale potrebbe essere stata rimaneggiata tra il IX e il X secolo, fase in cui il monastero potrebbe essere stato oggetto di un ampliamento proprio nel momento in cui i cenobi maschili e femminili erano utilizzati da parte dell'amministrazione carolingia come strumento di controllo del territorio. Un rifacimento del cenobio, dovuto a un rinnovato interesse, nel periodo carolingio è reso evidente dalla presenza nelle raffigurazioni della torre di cariche vescovili e dall'indiscusso legame dei nomi noti sepiresi con l'ambito milanese.⁴⁴ Proprio in questo periodo, come sottolineato da Stella Ferrari,⁴⁵ i vescovi milanesi giocarono un ruolo attivo nella fondazione di cenobi e il legame dei personaggi del Seprio con la città può suggerire un interesse da parte dei metropolitani e dei conti di manifestare la loro vicinanza attraverso l'ingrandimento del monastero di Torba. In conclusione, la fase monastica di Torba, sebbene sia possibile ipotizzarne l'inizio con la ricostruzione della chiesa in Età longobarda, è leggibile attraverso i rifacimenti che avvengono a partire dal IX secolo, testimonianza non solo dell'importanza del sito e dei suoi committenti, ma anche dei legami con la città vescovile di Milano. Inoltre alcuni degli interventi che hanno interessato altri edifici religiosi di Castelseprio – come la decorazione di Santa Maria *foris portas* o i lacerti di XI secolo presenti nell'*Antiquarium* e riferibili alla basilica di San Giovanni Evangelista e forse alla chiesa di San Paolo –⁴⁶ permettono di legare la chiesa di Santa Maria di Torba alla storia dell'intero sito e di continuare a indagare la propaggine di Torba come parte di un insediamento attivo dal punto di vista dei cantieri costruttivi e decorativi.

Note

¹ L'occasione per affrontare questo argomento è stata offerta dalla partecipazione al ciclo di incontri *Aspetti, luoghi e forme della cultura monastica medievale*, organizzato dalla Scuola di Comunicazione e Valorizzazione del Patrimonio Artistico del Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte dell'Accademia di Belle Arti di Brera. L'intervento si è svolto in data 18 gennaio 2022 con introduzione della dottoressa Sara Matilde Masseroli, direttrice del Parco Archeologico e Antiquarium di Castelseprio – Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio – province di Como, Lecco, Monza e Brianza, Pavia, Sondrio e Varese. Ringrazio la professoressa Martina Corgnati per avermi dato la possibilità di partecipare al ciclo di incontri. Ringrazio anche il professor John Mitchell e il professor Gian Pietro Brogiolo per avermi fornito indicazioni preziose durante il dibattito.

² *Sibrium* fu un polo strategico di governo e di controllo, a livello militare e amministrativo. L'insediamento iniziò a fiorire tra il V e VI secolo e nel VII secolo venne citato dall'Anonimo Ravennate come *civitas*: al suo interno erano stati edificati un quartiere abitativo, un settore religioso e delle manifatture. Nel corso del tempo all'esterno delle mura si sviluppò un borgo, nei pressi del quale verrà costruita la chiesa di Santa Maria *foris portas*. Castelseprio fu sede di una giudicaria in Epoca longobarda e sotto i Franchi di un comitato

rurale attribuito a Milano. Per le vicende storiche di Castelseprio si rimanda alla seguente bibliografia: M. De Paoli, *Intorno alle architetture sacre di Castelseprio*, in G. Archetti, a cura di, Teodolinda. *I longobardi all'alba dell'Europa*, 2 voll., atti del convegno internazionale di studio (Monza, Gazzada, Castelseprio-Torba, Cairate, 2-7 dicembre 2015), Fondazione CISAM, Spoleto (PG) 2018, t. I, pp. 761-814; G.P. Brogiolo, *Per una storia religiosa di Castelseprio: il complesso di Torba e la chiesa di Santa Maria Foris Portas*, in P.M. De Marchi, a cura di, *Castelseprio e Torba: sintesi delle ricerche e aggiornamenti*, SAP Società archeologica, Quingentole (MN) 2013, pp. 213-254; P.M. De Marchi, *Castelseprio e il suo territorio in età longobarda e carolingia*, in id., *Castelseprio e Torba: sintesi delle ricerche e aggiornamenti cit.*, pp. 15-44; id., *Il territorio del Seprio tra longobardi e carolingi. Un modello per lo studio dell'organizzazione del potere*, in M. Rotili, a cura di, *Tra i longobardi del sud. Arechi II e il ducato di Benevento*, Il Poligrafo, Padova 2017, pp. 91-115; G.P. Brogiolo, A. Chavarria Arnau, *Torba tra fonti scritte e ricerche archeologiche*, in id., a cura di, *Torba (Va). Scavi archeologici 2013-2019*, SAP Società archeologica, Quingentole (MN) 2021, pp. 9-20.

³ A. Lucioni, *Presenze monastiche benedettine nel Seprio medievale*, in Archetti, Teodolinda. *I longobardi all'alba dell'Europa cit.*, t. I, pp. 616-677. Cfr. Brogiolo, Chavarria Arnau, *Torba tra fonti scritte e ricerche archeologiche cit.*, pp. 9-20.

⁴ Nel 1971 il sito venne abbandonato definitivamente e nel 1976 fu acquistato da Giulia Maria Mozzoni Crespi, che l'anno successivo lo donò come bene al Fondo Ambiente Italiano, da poco fondato. Cfr. Y. Panin, *Documenti inediti quattrocenteschi per Torba*, in «Arte Lombarda», 64, 1983, pp. 93-98; T. Tibiletti, *Testimonianze letterarie e indagini archeologiche a Castelseprio. Interpretazioni, problemi, spunti di riflessione*, in De Marchi, *Castelseprio e Torba: sintesi delle ricerche e aggiornamenti cit.*, pp. 45-86. Per una riesamina completa della fortuna o *damnatio memoriae* subita da questo sito si veda M.F. Lešák, *Prayers and Protection: The Tower at Torba Reconsidered*, in «Arte Lombarda», 1-2, 2018, pp. 5-19.

⁵ Panin, *Documenti inediti quattrocenteschi per Torba cit.*, pp. 93-98; Lucioni, *Presenze monastiche benedettine nel Seprio medievale cit.*, pp. 616-677; Brogiolo, Chavarría, *Torba tra fonti scritte e ricerche archeologiche cit.*, pp. 9-20.

⁶ Sulla linea di Carlo Bertelli si collocano anche le riflessioni di altri studiosi, come Saverio Lomartire. C. Bertelli, *Gli affreschi nella torre di Torba*, «I quaderni del FAI», 1, Electa, Milano 1988; id., *L'Alto Medioevo*, in M. Gregori, a cura di, *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, Fondazione Cariplo, Milano 1992, pp. 3-9; S. Lomartire, *Torba*, in ibi, pp. 215-216; id., *La pittura medievale in Lombardia*, in C. Bertelli, a cura di, *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Electa, Milano 1994, pp. 44-89; id., *Repertori decorativi nella pittura murale del Medioevo in Italia settentrionale. Qualche aspetto dei rapporti con la scultura, la miniatura, il mosaico*, in *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes du colloque international (Saint-Lizier, 1er-4 juin 1995), Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers 1997, pp. 73-84; G.P. Brogiolo, *Torba*, in C. Bertelli, id., a cura di, *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, catalogo della mostra (Brescia, monastero di Santa Giulia, 18 giugno – 19 novembre 2000), Skira, Milano 2000, pp. 192-193; C. Bertelli, *Ultimi studi sulle pitture di Castelseprio e Torba*, in *Giornata di studio Castel Seprio e Vico Seprio. Aggiornamenti*, atti del convegno (Castelseprio-Torba, 22 settembre 2001), Centro stampa 73, Castelseprio (VA) 2022, pp. 1-8; M. Exner, *La pittura murale carolingia in ambito alpino. Problemi di trasmissione della tradizione pittorica tra l'VIII e la metà del IX secolo*, in *Carlo Magno e le Alpi*, atti del XVIII Congresso Internazionale di Studio sull'Alto Medioevo (Susa, 19-20 ottobre 2006; Novalesa, 21 ottobre 2006), CISAM, Spoleto (PG) 2007, pp. 353-384; V. Gheroldi, *I rivestimenti aniconici e i dipinti murali della Torre del Monastero femminile benedettino di Torba*, in De Marchi, *Castelseprio e Torba: sintesi delle ricerche e aggiornamenti cit.*, pp. 293-310; J. Mitchell, B. Leal, *Wall paintings in S. Maria Foris Portas (Castelseprio) and the Tower of Torba. Reflections and reappraisal*, in De Marchi, *Castelseprio e Torba: sintesi delle ricerche e aggiornamenti cit.*, pp. 93-113; Lešák, *Prayers*

and Protection: The Tower at Torba Reconsidered cit., pp. 5-19.

⁷ Brogiolo mette in relazione i dati relativi alla malta della muratura esterna del piano superiore della torre e del contrafforte (la cui cronologia è compresa tra il 924 e il 1142): i dati della malta della muratura della torre risultano maggiormente oscillanti e allargano la cronologia anche al IX secolo (σ 830-980 d.C., σ 780-990). G.P. Brogiolo, A. Chavarría Arnau, *Nuove ricerche sulla Torre di Torba. Scavi 2017-2019*, in P.M. De Marchi, a cura di, *I Longobardi a nord di Milano. Centri di potere tra Adda e Ticino*, IV incontro per l'archeologia barbarica (Cairate, *auditorium* e monastero di S. Maria Assunta, 21 settembre 2019), «Archeologia Barbarica», 4, SAP Società Archeologica, Quingentole (MN) 2020, pp. 193-202, in part. p. 196; G.P. Brogiolo, *Il riuso della torre e la residenza delle monache*, in id., Chavarría Arnau, *Torba (Va). Scavi archeologici 2013-2019 cit.*, pp. 67-84.

⁸ Brogiolo leggeva diversamente le fasi costruttive della chiesa. Nella prima fase sarebbe stata costruita, tra il VI e il VII secolo, una chiesa con una cripta, unico elemento superstito insieme alle due scalinate di accesso. Demolita questa struttura ne sarebbe stata eretta una seconda, di dimensioni minori, a cui sarebbe da riferire anche la costruzione del campanile, inizialmente posto all'esterno della chiesa, poi collegato da un contrafforte all'edificio. Secondo Brogiolo gli affreschi sarebbero stati eseguiti dopo la realizzazione del contrafforte e utilizzava la presenza degli affreschi stessi come termine *ante quem* per la costruzione della seconda chiesa. In una terza fase la chiesa sarebbe stata demolita nuovamente per costruirne una di maggiori dimensioni: il campanile e il contrafforte sarebbero stati risparmiati proprio per la presenza di tali affreschi devozionali. La costruzione della terza fase viene collocata alla fine del X secolo grazie al ritrovamento di una moneta. G.P. Brogiolo, *Gornate Olona (Va), loc. Torba. Chiesa di Santa Maria*, in «Notiziario Soprintendenza Archeologica della Lombardia», 1981, pp. 114-117; id., *Gornate Olona (Va), S. Maria di Torba. Il campagna di scavo*, in «Notiziario Soprintendenza Archeologica della Lombardia», 1982, pp. 79-80; id., *Milano e il suo territorio alla luce dell'archeologia medievale*, in C. Bertelli, a cura di, *Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, Electa, Milano 1987, vol. I, pp. 32-47; id., *Castelseprio*, in G.P. Brogiolo, S. Gelichi, a cura di, *Nuove ricerche su castelli altomedievali in Italia settentrionale*, All'insegna del Giglio, Firenze 1996, pp. 119-158.

⁹ Id., *La chiesa di Santa Maria*, in Brogiolo, Chavarría Arnau, *Torba (Va). Scavi archeologici 2013-2019 cit.*, pp. 55-66.

¹⁰ Per una descrizione dettagliata dell'intero ciclo, si rimanda alla seguente bibliografia: Bertelli, *Gli affreschi nella torre di Torba cit.*; Lomartire, *Torba cit.*, pp. 215-216; Mitchell, Leal, *Wall paintings in S. Maria Foris Portas (Castelseprio) and the Tower of Torba cit.*, pp. 93-116.

¹¹ Un'altra raffigurazione di Cristo che presenta somiglianze si trova al f. 68r dello stesso codice: Cristo è imberbe, seduto su un trono simile a quello di Torba e con le mani nella stessa posizione (la mano destra benedice e la sinistra regge un libro dal lato superiore). Il codice è stato prodotto nella scuola di corte di Carlo Magno. Attualmente è diviso in due: la parte che contiene la *Maestas Domini* (corrispondente ai Vangeli di Matteo e di Marco) è conservata alla Biblioteca Națională a României a Bukarest (Alba Iulia, Biblioteca Documentară Batthyáneum, Ms R II 1). La seconda parte è invece custodita presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Pal. lat. 50), insieme alla copertina posteriore in avorio. La copertura anteriore, sempre in avorio, è oggi al Victoria and Albert Museum di Londra (Inv. nr. 138-1866). Un ulteriore confronto, indicato da Lešák, è quello con il Cristo in trono raffigurato nel f. 3r dell'*Evangelario di Godescalco*, eseguito tra il 781 e il 783, sovrapponibile soprattutto per la tipologia del trono: Lešák, *Prayers and Protection: The Tower at Torba Reconsidered* cit., p. 15.

¹² Una raffigurazione simile – un *kantharos* da cui sorge l'albero della vita affiancato da due pavoni – è presente anche nell'epigrafe funeraria di Montanarius, trovata nella chiesa di San Vittore a Brezzo di Bedero, in Valtravaglia.

¹³ Scirea vi legge la figura di un donatore inginocchiato davanti a un martire: F. Scirea, *Dipingere il marmo nella Langobardia. La sintassi ornamentale da ponte con la tarda Antichità a matrice di una cultura artistica*, in «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge» [online], 130-131, 2018, pp. 213-243, in part. p. 218.

¹⁴ Bertelli, Lomartire e Mitchell ritengono che si tratti dell'offerta di un cero. Scirea sostiene che l'oggetto offerto sia un rotulo, più nello specifico che si tratti dell'offerta alla Vergine della Regola: Bertelli, *Gli affreschi nella torre di Torba* cit.; Lomartire, *Torba* cit., pp. 215-216; Mitchell, Leal, *Wall paintings in S. Maria Foris Portas (Castelseprio) and the Tower of Torba* cit., pp. 93-116; Scirea, *Dipingere il marmo nella Langobardia* cit., p. 218; id., *Riconsiderare l'insediamento monastico di Torba: la torre e le sue funzioni*, in «Fenestella», 3, 2022, pp. 169-202, in part. p. 181.

¹⁵ Y. Christe, 'Maestas Domini' de type lombard, in «Arte Lombarda», 102/103 (3-4), 1992, pp. 5-13.

¹⁶ Il *titulus* può avere una duplice lettura. È possibile leggersi «ALIBERGA» in lettere capitali, ma ci sono anche tracce soprastanti di altre lettere sempre stese con colore bianco, di un tipo molto simile. Queste sembrano apparentemente cancellare l'iscrizione sottostante e possono essere lette come «CASTANA» o «CASTA ABA(tissa)». Per un approfondimento sulla lettura di queste iscrizioni si rimanda a Mitchell, Leal, *Wall paintings in S. Maria Foris Portas (Castelseprio) and the Tower of Torba* cit., pp. 93-116, in part. p. 104.

¹⁷ G. Bordini, *La cappella del primicerius Teo-*

doto, in M. Andaloro, G. Bordini, G. Morganti, a cura di, *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, 17 marzo – 11 settembre 2016), Electa, Milano 2016, pp. 260-269; Mitchell, Leal, *Wall paintings in S. Maria Foris Portas (Castelseprio) and the Tower of Torba* cit., pp. 93-116.

¹⁸ J. Mitchell, *The crypt reappraised*, in R. Hodges, a cura di, *San Vincenzo al Volturno 1. The 1980-86 excavations: part 1*, British School at Rome, London 1993, pp. 75-114; Mitchell, Leal, *Wall paintings in S. Maria Foris Portas (Castelseprio) and the Tower of Torba* cit., pp. 93-116; V. Gheroldi, *La pittura murale. Materiali, usi tecnici e preferenze*, in G.P. Brogiolo, F. Marazzi, C. Giostra, a cura di, *Longobardi: un popolo che cambia la storia*, Skira, Milano 2017, pp. 296-301.

¹⁹ Mitchell, Leal, *Wall paintings in S. Maria Foris Portas (Castelseprio) and the Tower of Torba* cit., pp. 93-116.

²⁰ La scritta recita: «...che l'anima [...] della nostra amata serva Alexandria possa riposare in pace in questa tomba. Signore [concedi]le l'eterno riposo [nel segno di] Abramo, Isacco e Giacobbe»: Lomartire, *Torba* cit., pp. 215-216; Mitchell, Leal, *Wall paintings in S. Maria Foris Portas (Castelseprio) and the Tower of Torba* cit., pp. 105-106.

²¹ L'intonaco su cui è raffigurata la croce non presenta rapporti stratigrafici né con quello della decorazione della stanza né con quello della nicchia della parete orientale: Mitchell, Leal, *Wall paintings in S. Maria Foris Portas (Castelseprio) and the Tower of Torba* cit., pp. 93-116.

²² L'ipotesi dell'uso del primo piano come cripta è stata fortemente ridiscussa da Fabio Scirea nel suo recente articolo: *Riconsiderare l'insediamento monastico di Torba: la torre e le sue funzioni* cit., pp. 160-202.

²³ S. Strafella, *Una sepoltura dipinta nell'abbazia di San Benedetto di Leno*, in A. Baronio, a cura di, *San Benedetto "ad Leones". Un monastero benedettino in terra longobarda*, in «Brixia sacra», XI, 2, 2006, pp. 159-186; id., *Sepulture dipinte nel monastero di San Salvatore*, in G.P. Brogiolo, F. Morandini, a cura di, *Dalla corte regia al monastero di San Salvatore-Santa Giulia di Brescia*, SAP Società Archeologica, Quindici (MN) 2014, pp. 255-268.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ M. Beretta, *Un ciclo carolingio a Milano. Nuove ipotesi sulle pitture murali in San Satiro*, in «Arte Lombarda», 164/165 (1-2), 2012, pp. 7-24.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Si segnala anche il rilievo di tombe dipinte, attribuite tra VIII e IX secolo, con lettere *alfa* e *omega* e croce fiorita con terminazioni a punta di lancia, nella chiesa dei Santi Primo e Feliciano a Leggiuno. Per approfondire si veda De Marchi, *Castelseprio e il suo territorio in età longobarda e carolingia* cit., pp. 36-38; F. Scirea, *Pittura ornamentale del medioevo lombardo*, JacaBook, Milano 2012, pp. 163, 168.

³⁰ Beretta, *Un ciclo carolingio a Milano* cit., p. 21.

³¹ Al di sotto di questa rappresentazione è possibile individuare la presenza di una zoccolatura a *opus sectile* policromo. Tracce sono state rinvenute anche sulle altre pareti e ciò permette di supporre che tutto l'ambiente del primo piano abbia ricevuto una decorazione pittorica, come per la camera superiore: Mitchell, Leal, *Wall paintings in S. Maria Foris Portas (Castelseprio) and the Tower of Torba* cit., p. 102.

³² Scirea, *Dipingere il marmo nella Langobardia* cit., p. 221, nota 70.

³³ Scirea parla proprio di connessione sintattica tra il registro figurato e l'ornamentazione: si veda *ibidem*. Si veda anche J. Mitchell, *Ornament as Index: Dado as Agent in Early Middle Ages*, in M. Cuomo, a cura di, *La pittura parietale aniconica e decorativa fra tarda antichità e alto Medioevo: territorio, tradizioni, temi e tendenze*, atti del convegno (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 7-8 dicembre 2019), Volturria Edizioni, Cerro al Volturno (IS), pp. 347-372. Per delle riflessioni sull'argomento si veda anche A. Viridis, *Function and Context: The Role of Painting in the Definition of Spaces in Medieval Art*, in F. Pau, L. Vargiu, a cura di, *Following Form, Following Functions: Practices and Disciplines in Dialogue*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2018, pp. 65-84.

³⁴ Scirea, *Dipingere il marmo nella Langobardia* cit., p. 218.

³⁵ Il personaggio rivolge lo sguardo verso l'alto e con una mano velata porge delle offerte, identificabili con un mazzo di spighe. È abbigliato con una tunica dal colletto rosso, barba e capelli sono tratteggiati direttamente con pennellate gialle e rosse e non sono incorniciati da linee di contorno nette. Tratti rossastri vengono utilizzati per delineare occhi, naso e bocca.

³⁶ Colombo affermava che la figura di san Gioacchino, a cui avrebbe fatto riscontro un'altra figura ancora più scialba, provenisse dal sottarco destro dell'apertura che collega la torre campanaria e la chiesa. Nonostante le condizioni già molto compromesse, presentava un segno plastico che permetteva allo studioso di datarla alla seconda metà del IX secolo, dal momento che richiama esempi di pittura carolingia: S. Colombo, *Torba*, in id., *Conoscere Castelseprio, Torba e dintorni*, Edizioni Lativa, Varese 1995, pp. 27-64.

³⁷ Mazza descrive la figura come in pieno movimento, tracciata con poche pennellate sicure, e ripropone confronti offerti da Arslan che paragona il fascio di erbe con quelle presenti nel sacello di San Satiro a Milano: S. Mazza, *Il complesso fortificato di Torba*, in «Sibrium», 14, 1978-1979 (1979), pp. 187-214; E. Arslan, *La pittura dalla conquista longobarda al mille in Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano 1954, vol. II, pp. 625-651.

³⁸ Si veda nota 8.

³⁹ Bertelli, *L'Alto Medioevo* cit., pp. 3-9. Marco Rossi accoglie questa lettura iconografica: M.

Rossi, *Nuovi possedimenti degli arcivescovi di Milano nelle valli ticinesi e nel territorio di Varese*, in id., *Milano e le origini della pittura romanza lombarda. Committenze episcopali, modelli iconografici, maestranze*, Scalpendi Editore, Milano 2018 [2010], pp. 69-78.

⁴⁰ Tale affermazione potrebbe essere confermata se, dall'analisi della didascalia, risultassero gli stessi problemi di scrittura rilevati in «EMAIA» e «ZVMEON». Infatti, la scritta «KIM» corrisponderebbe al greco «IOAKIM», che in latino si scriverebbe «IO-ACHIM». Anche in questo caso la maestranza greca avrebbe trascritto in caratteri latini a lui noti una parola che conosceva in greco.

⁴¹ Il dibattito sulla datazione degli affreschi di Santa Maria *foris portas* iniziò con Gian Piero Bognetti, Alberto De Capitani d'Arzago e Gino Chierici che riferirono gli affreschi al VII secolo. Immediatamente dopo si contrappose l'ipotesi di X secolo, sostenuta da Kurt Weitzmann. Altri studiosi, tra cui Otto Demus, André Grabar, Ernst Kitzinger proposero un arco temporale intermedio, tra l'VIII e il IX secolo. Il IX secolo venne accolto e proposto da Bertelli, il quale individuò Leone e suo figlio Giovanni come i possibili committenti dell'opera. Gli ultimi studi propendono per uno spostamento a metà X secolo. G.P. Bognetti, G. Chierici, A. De Capitani d'Arzago, *Santa Maria di Castelseprio*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano 1948; K. Weitzmann, *The fresco cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton University Press, Princeton 1951; Bertelli, *Ultimi studi sulle pitture di Castelseprio e Torba* cit., pp. 1-8. Per un aggiornamento sulle ultime ipotesi si veda F. Stroppa, *Arte e storia in Santa Maria "extra portam"*, in Archetti, Teodolinda, *I longobardi all'alba dell'Europa* cit., t. I, pp. 619-676.

⁴² La costruzione in muratura degli edifici è una testimonianza eloquente della posizione sociale e delle risorse del fondatore e della famiglia: A. Chavarría Arnau, *Le chiese dei Longobardi*, in Brogiolo, Marazzi, Giostra, *Longobardi: un popolo che cambia la storia* cit., pp. 276-291.

⁴³ *Ibidem*. Questo fenomeno è mostrato anche da R. Cerrone, *Forme e modelli dell'architettura monastica*, in Archetti, Teodolinda, *I longobardi all'alba dell'Europa* cit., t. I, pp. 453-483, in part. p. 462, 464.

⁴⁴ Un noto esempio è Giovanni, figlio del *missus* imperiale Leone e conte di Milano, riportato nell'844 da documenti relativi a un procedimento giudiziario riguardante le proprietà del Seprio come delegato dell'arcivescovo Angilberto II. I nomi di Giovanni e Leone, solitamente connessi con le vicende architettoniche e artistiche della chiesa di Santa Maria *foris portas*, potrebbero essere utilizzati come elemento di riflessione anche per il monastero di Torba. Un altro personaggio, ora legato alle pitture murali di Santa Maria *foris portas*, testimonia il proseguo del rapporto tra il Seprio e Milano: Nantelmo *comes Sepriensis, abitor Castroseprio*. Egli è

il capostipite di una nuova famiglia comitale del Seprio: suo figlio maggiore Guglielmo ricevette il titolo di conte ma morì precocemente. Olderico, il figlio minore, diventò vescovo di Cremona, dopo la morte del vescovo Liutprando, sostenitore dell'imperatore Ottone I. De Marchi, *Castelseprio e il suo territorio in età longobarda e carolingia* cit., pp. 15-44; A. Lucioni, *Dai conti del Seprio ai conti di Castelseprio. Una messa a punto con qualche restauro e alcune novità*, in M. Sannazaro, S. Lusuardi Siena, a cura di, *1287 e dintorni. Ricerche su Castelseprio a 730 anni dalla distruzione*, atti della giornata di studi (Milano, 27

novembre 2017), SAP Società Archeologica, Quingentole (MN) 2017, pp. 37-44.

⁴⁵ S. Ferrari, *I monasteri femminili di Milano nella topografia liturgica. Contesti architettonici e figurativi tra VII e XIII secolo*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Milano, a.a. 2014/2015, pp. 81-96, 105-132.

⁴⁶ Per gli affreschi di XI secolo, di veda: Rossi, *Nuovi possedimenti degli arcivescovi di Milano nelle valli ticinesi e nel territorio di Varese* cit., 69-78; M. Ibsen, *Arredo liturgico a Castelseprio e dipinti murali di Santa Maria di Torba. Scavi 2009*, in De Marchi, *Castelseprio e Torba: sintesi delle ricerche e aggiornamenti* cit., pp. 423-431.

Summary

This paper focuses on the analysis of the mural paintings in the Abbazia di Torba. This monastery-abbey complex is located in what originally was one of the defensive towers of the castrum of Castelseprio in late antiquity, where a female monastic community has existed since the 11th century. However, the mural paintings in the tower and the architectural and decorative phases of the church of Santa Maria di Torba testify to the presence of the nuns in even earlier centuries. Both the church and the tower have been the objects of archaeological investigations that have questioned their chronologies. Therefore, this paper examines the mural paintings based on new data presented in the recent publication Torba (Va). Scavi 2013-2019, edited by Alexandra Chavarría Arnau and Gian Pietro Brogiolo, in order to develop hypotheses about the initial stages of monastic settlement at the site.

Rileggendo l'episodio del *Giudizio finale* negli affreschi del Camposanto di Pisa

Anna Rosa Calderoni Masetti

a Clara Baracchini,
che tanto si è prodigata per la conser-
vazione e lo studio di questi affreschi

Nel clima di rinnovato interesse per gli interventi pittorici trecenteschi al Camposanto monumentale di Pisa, è parso opportuno compiere un ulteriore tentativo di lettura concernente il settore che rappresenta il *Giudizio universale*, con la convinzione che ogni contributo, sia pure di limitata rilevanza, possa essere utile alla sua comprensione.

Numerosi e di consistente valore sono stati i recenti interventi in proposito, alcuni dei quali interessati più all'aspetto artistico, altri a quello storico, altri ancora a quello letterario dell'opera. Quello odierno, pur avvalendosi dei contributi di spettro più ampio segnalati nel corso del saggio, si muove, come prevedibile, in un ambito storico-artistico.¹

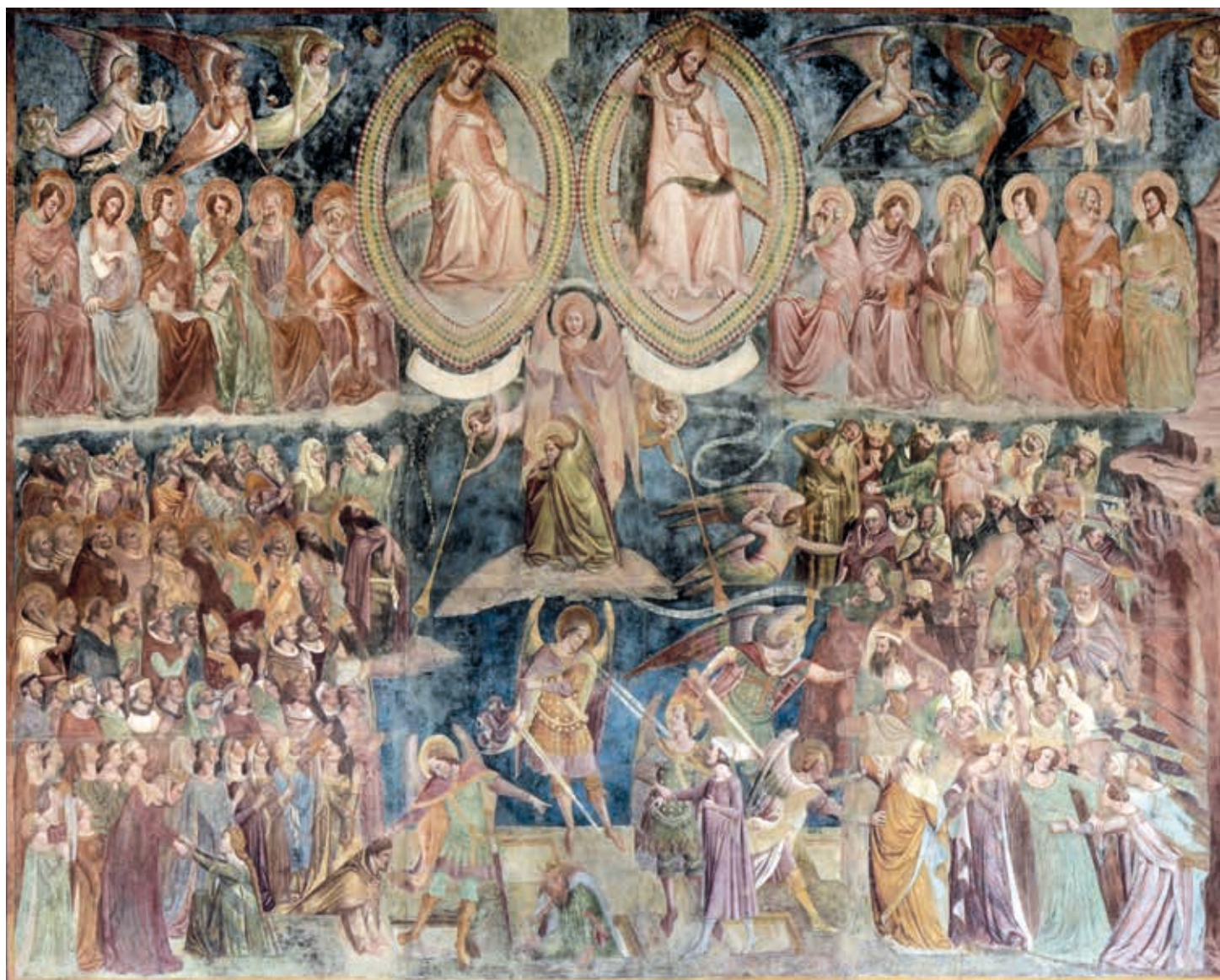
Sarà quindi doveroso partire dalla struttura compositiva di questa parte del tabellone – quella adiacente sulla destra raffigura l'*Inferno* –, rigorosamente scandita nelle sue parti e disciplinata fin dall'origine secondo una griglia che esclude, a mio avviso, interventi in corso d'opera; questi avrebbero infatti inevitabilmente rotto il rigore con il quale l'impaginazione della scena è stata concepita e realizzata, introducendo deviazioni e scarti che non sono minimamente avvertibili (figg. 1-4).

Analizzando l'insieme per sommi capi, e avvalendoci soprattutto della sinopia recuperata dopo l'inevitabile strappo postbellico degli affreschi, nella parte più alta del *Giudizio* si dispiega una teoria di sei angeli che sorreggono fra le mani gli strumenti della Passione: da sinistra a destra i chiodi, la lancia, la spugna, i due flagelli, la croce col suo cartiglio, la corona di spine.

La sequenza è interrotta simmetricamente da due grandi mandorle con lo spesso bordo formato da scaglie multicolori, che contengono le figure della Madonna e del Redentore poste sullo stesso piano, la seconda appena più dilatata nelle dimensioni dell'altra, ma sostanzialmente di identico impatto visivo; ambedue guardano verso il sottostante gruppo dei dannati. Mentre Cristo giudice, irato, solleva la destra in un gesto di maledizione, Maria si porta compassionevole una mano al petto. Nella sottostante schiera degli Eletti si identificano con sicurezza san Francesco, col saio marrone e i palmi forati dalle stimmate, e il Battista, vestito con una pelle di cammello.

Di lato alle mandorle siedono, adiacenti l'uno all'altro, i dodici Apostoli, fra i quali Pietro e Paolo occupano i posti privilegiati ai lati delle due strutture ovali. Sotto di esse, un grande angelo sostiene con ciascuna mano due cartigli iscritti, affiancato da due altri angeli librati in volo che, con le guance rigonfie, suonano le lunghe trombe del giudizio.

Percorrendo un'ideale linea verticale che da questa immagine procede verso il basso, troviamo un'altra figura angelica accovacciata, intenta a portare la destra alla bocca con un gesto che la critica non ha saputo ancora interpretare con sicurezza; il reperimento di due sinopie sottostanti, rappresentanti ambedue il medesimo personaggio colto però in uno scorcio diverso, attesta quanto l'artista abbia meditato sulla sua composizione. A mio avviso esso potrebbe alludere alle parole di Giobbe (40,6), che invita a non discutere le



decisioni dell'Onnipotente, affermando che esiste un tempo in cui è necessario mettere «la mano sulla bocca» e fare silenzio.

A destra e a sinistra del Signore, occupando tutto lo spazio fino al limite inferiore, si dispongono in teorie parallele rispettivamente i beati e i dannati, questi ultimi bloccati da tre angeli disposti in verticale. Percorrendo ulteriormente verso il basso l'ideale linea centrale che distribuisce in maniera simmetrica la composizione, incontriamo poi san Michele arcangelo, la spada sguainata e il mantello svolazzante, che con autorità impartisce ordini ai due angeli sottostanti, disposti sopra un piano coperto di sepolcri.

E qui si dispiega a mio avviso un episodio unitario, come emerge chiaramente dalla sinopia, nella quale le figure sono insistentemente delineate e tracciate di getto, secondo un unico intento progettuale: una composizione superba, che da sola sancisce la grandezza di Buffalmacco (figg. 5, 6).²

A sinistra un angelo ghermisce per i capelli un ecclesiastico che era già uscito dal sepolcro ormai vuoto – ma nella sinopia sta uscendo dal loculo –, e che si era affiancato al gruppo adiacente dei beati; imperiosamente, con il braccio sinistro indica che la sua destinazione è quella dei dannati (figg. 7, 8).

Sulla destra, in controparte e in una composizione a chiasmo, è lo stesso san Michele arcangelo che, volgendo lo sguardo verso l'elegante personaggio laico stretto al polso da un secondo angelo, ordina di condurlo nella schiera dei beati (fig. 11). Sia nel primo che nel secondo caso due momenti chiave

1. Buffalmacco, *Giudizio universale*, affresco, Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.



dello stesso episodio sono disposti sul limite inferiore dell'affresco e quindi a diretto contatto con gli occhi dell'osservatore. Fra i due angeli esecutori delle indicazioni di san Michele, una figura incoronata appena delineata nella sinopia, individuata come re Salomone dotato di saggezza nel giudicare, tenta faticosamente di uscire dal sepolcro, appoggiando le ossute mani sui bordi di quest'ultimo.

La critica ha speso fiumi d'inchiostro nel tentativo di identificare il personaggio di destra, ritenendolo un individuo realmente esistito. Gli esiti più recenti delle ricerche lo hanno riconosciuto in Giovanni Squarcialupi, l'operaio del Duomo – e quindi anche del Camposanto a esso strettamente connesso – in carica nel periodo cui è stata plausibilmente ricondotta la decorazione pittorica dell'edificio, ossia negli anni 1336-1341; oppure in Fazio Novello della Gherardesca, personaggio politico di primaria grandezza a Pisa a quella data.

Meno interesse ha suscitato l'ecclesiastico ghermito per i capelli dall'angelo e trascinato verso il gruppo dei dannati, quando invece questa soluzione iconografica e compositiva di grande impatto emotivo avrebbe dovuto, e con ragione, sollecitare più attentamente la curiosità degli studiosi.

È colui che Enzo Carli definisce «il frate ipocrita che ha cercato di insinuarsi tra gli eletti, ma viene scoperto e rinviato per i capelli a destinazione»,³ e che Chiara Frugoni chiama il «religioso ipocrita che [...] l'angelo costringe

2. Buffalmacco, *Inferno*, affresco, Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.



ad unirsi alla schiera dei dannati», leggendo le lettere «IPOC», oggi appena avvertibili ma chiaramente visibili in una vecchia fotografia Brogi, che si stagliano all'interno del sepolcro adiacente: antichi restauri hanno troncato la parola.⁴

Malgrado il cattivo stato di conservazione, dovuto soprattutto all'incendio che il 27 luglio 1944 interessò il Camposanto pisano, e i ripetuti interventi di ripristino non sempre felici cui sono stati sottoposti i diversi affreschi nel corso del tempo, mi sembra di poter individuare il personaggio come un membro del clero secolare, piuttosto che appartenente a un ordine monastico: egli non è certo un francescano, che sarebbe vestito di un saio marrone come lo stesso san Francesco nella schiera dei beati; nemmeno un domenicano dalla caratteristica tunica bianca sovrastata da un mantello nero, come nelle opere di Francesco Traini destinate a questo Ordine; e neppure un certosino oppure il membro di un'altra congregazione caratterizzata da un abbigliamento ben definito. Benché probabilmente ridipinto più volte, egli, privo di chierica e anzi afferrato per i capelli, gesto che esclude la presenza di una tonsura, indossa oggi una veste chiara coperta da un ricco mantello marrone fornito di cappuccio, abito che a mio avviso lo individua come un importante ecclesiastico appartenente appunto al clero secolare. Le vecchie fotografie del dipinto, che sono ovviamente in bianco e nero, rivelano soltanto che il religioso indossa una tunica chiara sulla quale è sovrammesso un ampio manto più scuro, e sono quindi di scarsissimo aiuto; anche in esse, però, il personaggio è fornito di una folta capigliatura,⁵ che appare particolarmente evidente e insistita nella splendida sinopia emersa dopo lo strappo dell'affresco eseguito negli anni postbellici e che non è conciliabile con l'appartenenza del prelado a un ordine monastico (figg. 9, 10).

3. Buffalmacco, *Giudizio universale*, sinopia, Pisa, Museo delle sinopie.
A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.



L'episodio raffigura, nella sostanza, lo scambio fra una persona e un'altra, una scena di genere di sapore schiettamente drammaturgico, che doveva catturare con la sua vivacità l'interesse dell'osservatore. E tutta la rappresentazione del *Giudizio* è pervasa da un insistente dinamismo compositivo che ci conquista ancora oggi: così, sulla sinistra, esso si riscontra a proposito della nobile figura che aiuta la giovane con la treccia bionda a uscire dal sepolcro, il piede sul bordo e il ginocchio alzato (fig. 12); così, in controparte sull'estrema destra, la medesima vitalità si manifesta nei riguardi della dama incoronata vestita di verde che cerca di sottrarre una compagna dalle grinfie del diavolo che vorrebbe trascinarla oltre la porta fiammeggiante del mondo demoniaco, afferrandola con ambo le mani per un braccio (fig. 13). E il discorso si fa ancora più vivace e icastico nell'adiacente raffigurazione dell'*Inferno*.

Qualche esempio per tutti: la splendida e orrida scena in cui l'Anticristo – identificato da una esplicita iscrizione e collocato nella bolgia più alta, quella più vicina alla bocca del mostro infernale – viene scorticato da tre diavoli che si accaniscono contro di lui; provvisto di una corona che allude chiaramente alla figura di Ludovico il Bavaro, è sdraiato in posizione contraria accanto a Maometto, segnalato anch'esso da una scritta e fornito di un rigonfio turbante bianco che gli fascia la testa (fig. 14). Oppure quella di Niccolò maestro di quest'ultimo, alias Niccolò V, il papa fatto eleggere da Ludovico il Bavaro a Roma nel maggio 1328, che raggiunse l'imperatore a Pisa nel gennaio 1329 e in seguito, rimasto solo, si mise nelle mani di Fazio di Donoratico, rendendo possibile, nel gennaio 1330, la revoca delle sentenze di interdetto e scomunica scagliate contro la città da Giovanni XXII sin dalla fine del 1327. Niccolò compare, tonsurato, affiancato da due demoni

4. Buffalmacco, *Inferno*, sinopia, Pisa, Museo delle sinopie. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

5. Buffalmacco, *Giudizio universale*, particolare, affresco, Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

6. Buffalmacco, *Giudizio universale*, particolare, sinopia, Pisa, Museo delle sinopie. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

che lo stanno sbranando: l'uno gli ha già ghermito un braccio con la mano destra, l'altro risulta intento a staccargli l'avambraccio dalla spalla, proprio come, con lo scisma, egli aveva smembrato il corpo della Chiesa.⁶ La critica ha da tempo avanzato l'ipotesi che l'affresco del *Giudizio* riproponga, in una sorta di specchio o di doppio, fatti e personaggi del tempo, illustrando all'osservatore vicende coeve come nella *Commedia* di Dante, precedente di pochi decenni; personalmente condivido questa opinione, limitandomi a ricordare l'episodio del conte Ugolino nel XXXIII canto dell'*Inferno*, riconducibile storicamente al 1289.⁷ Si apre di conseguenza il problema sulla possibile esistenza e identità dell'importante ecclesiastico, che la struttura compositiva di questa zona dell'affresco denuncia chiaramente contrapposto al personaggio laico, giudicato dallo stesso san Michele come





7. Buffalmacco, *Giudizio universale*, particolare, affresco, Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

8. Buffalmacco, *Giudizio universale*, particolare, sinopia, Pisa, Museo delle sinopie. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

9. Buffalmacco, Iacopo Gualandi (?), *Giudizio universale*, particolare, affresco, Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

10. Buffalmacco, Iacopo Gualandi (?), *Giudizio universale*, particolare, sinopia, Pisa, Museo delle sinopie. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

11. Buffalmacco, Fazio Novello della Gherardesca (?), *Giudizio universale*, particolare, affresco, Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

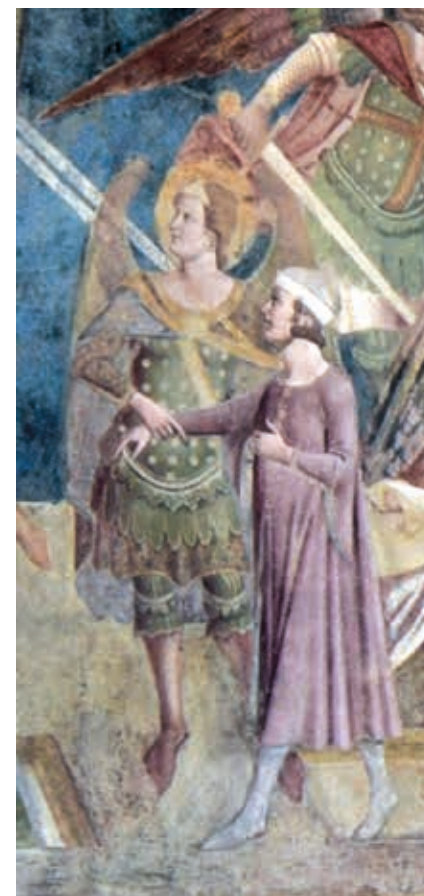
meritevole di essere trasferito fra i beati: un individuo indegno della Chiesa cui appartiene e destinato quindi al castigo eterno.

Ebbene, un personaggio del genere è realmente esistito a Pisa ed è anzi ampiamente documentato a livello storico, anche se le sue colpe furono sostanzialmente di carattere politico. Si tratta dell'arciprete Iacopo Gualandi, cugino di quel Ceo Maccaione dei Gualandi che il 10 novembre 1335 aveva guidato, insieme al fratello Benedetto, una vasta insurrezione contro Fazio Novello della Gherardesca, ormai signore di fatto della città; alla rivolta aveva partecipato da protagonista anche Iacopo, insieme ad alcuni chierici della cattedrale. La pronta reazione del conte, sostenuto dal governo e da parte del popolo, ebbe la meglio sui ribelli, costringendoli all'esilio.

Come segnala Margherita Orsero «fu un episodio di grandissimo rilievo: segnò l'inizio di un vero e proprio ruolo istituzionale di Fazio e il rafforzamento della posizione personale dell'arcivescovo Saltarelli, che poteva così riprendere possesso di tutti gli spazi abbandonati con l'esilio del 1327, e sancì l'inizio di un'intesa fra questi due personaggi».⁸

In un clima di ritrovata pacificazione in città, ma memore di fatti recentissimi che testimoniavano la persistente fragilità delle istituzioni, non sembra azzardato ipotizzare che si sia voluto testimoniare, sulle pareti di un edificio di grande impatto civico come il Camposanto, una vicenda che aveva avuto come protagonista di parte avversa addirittura un arciprete della cattedrale, Iacopo Gualandi. Trascinato per i capelli con un gesto di indubbia ingiuria, le mani appoggiate al suolo a fare resistenza, egli viene obbligato a trovare la sua giusta collocazione fra i dannati.

Se le cose stanno così, appare conseguente riconoscere il diretto antagonista di questo personaggio, secondo le vicende storiche, nel giovane sicuro e bello, sobriamente vestito, che lo fronteggia sul lato opposto della scena nell'af-



fresco, e che non può essere a mio avviso che Fazio Novello della Gherardesca. Su basi diverse da quelle avanzate in questo studio, di recente la critica ha già proposto questa identificazione, ribadendo il grande risalto conseguito dal conte nel corso delle lotte cittadine del periodo e assegnandogli addirittura il ruolo di committente nella decorazione del Camposanto.⁹

La volontà di illustrare fatti recenti, che servissero di monito alla cittadinanza, potrebbe altresì spiegare il brusco cambiamento di programma nel progetto di decorazione generale del Camposanto: da *Storie della Vita di Cristo* alla rappresentazione dei *Novissimi* – Morte, Giudizio, Paradiso, Inferno –, testimoniato anche dall'abbozzo di una protome entro rombo che Antonino Caleca ha segnalato dietro l'incannicciato sottostante l'affresco, nell'estrema zona sinistra della stessa parete meridionale del Camposanto, testina oggi non più visibile per la sovrapposizione del dipinto più tardo, ma assolutamente estranea, anche per la sua collocazione nello spessore del muro, alle nuove immagini del *Trionfo della morte*.¹⁰ Margherita Orsero ha aggiunto a questa testimonianza una prova ulteriore, individuando un lacerto di affresco molto simile in posizione adiacente.¹¹

Se connessa alla vittoria di Fazio nella congiura detta di San Martino del 1335, questa lettura dell'episodio – collocato con una strategia sottile in un luogo 'eccellente' del contesto affrescato, in basso e al centro della composizione – comporta almeno due riflessioni, una relativa all'indubbio protagonismo sul piano figurativo del giovane salvato, l'altra sui tempi di esecuzione dell'intero ciclo.

L'evidente preminenza del personaggio identificato con il Gherardesca non è sufficiente, a mio avviso, a riportare gli affreschi agli anni del suo potere, come è stato proposto, tanto più che essa avrebbe potuto configurarsi come una sorta di inopportuna autoaffermazione;¹² se dipinta con intento celebrativo, sarebbe stato più ragionevole ricondurre l'immagine di Fazio a un periodo successivo alla sua improvvisa scomparsa, avvenuta il 22 dicembre 1340, ovvero fra questa data e il 1343, quando sono di nuovo disponibili i registri di entrata e uscita dell'Opera del Duomo perduti a partire dal 1318, nei quali all'esecuzione di questi affreschi non si fa cenno.

Sono soltanto tre anni, ma potrebbero essere sufficienti per condurre a termine un progetto del genere, tenendo conto che l'autore, con ogni probabilità Buffalmacco, doveva essere affiancato da una consistente squadra di collaboratori, sia pure di livello diverso, e forse da Bruno, suo sodale sul piano letterario e non solo. I recenti restauri hanno infatti individuato la loro indubbia presenza in varie parti dell'opera.

Dobbiamo però riconoscere, che seguendo questa ipotesi i tempi sono davvero strettissimi, tanto più che il 'buon fresco' si realizza soprattutto nei mesi caldi: il periodo di esecuzione si ridurrebbe quindi a due estati, lasso di tempo assolutamente insufficiente per un'impresa di questo impegno.

Inoltre, come scrive Luciano Bellosi, già tra marzo e aprile del 1336 Buonamico Buffalmacco è documentato a Pisa, dove abita vicino alla Cattedrale, residenza consueta per chi lavora per l'Opera del Duomo, e quando restituisce all'ospitiere dell'Ospedale nuovo della Misericordia un anticipo destinato all'esecuzione di una tavola.¹³

Ma soprattutto, se vogliamo collegare alla congiura di San Martino la scena del *Giudizio* dove gli angeli correggono la iniziale destinazione dei due personaggi che abbiamo identificato con Iacopo Gualandi e Fazio Novello della Gherardesca, la sua raffigurazione, o almeno il progetto di una sua raffigurazione, deve essere avvenuto immediatamente dopo i fatti: a mio avviso non avrebbe infatti avuto molto senso rappresentarli a numerosi anni di distanza, tanto più che l'artista avrebbe potuto limitarsi a porre i due protagonisti fra gli eletti e i reprobati, mentre li coinvolge in un gioco di scambio – quasi una commedia degli equivoci di tradizione classica – che dà loro un particolare risalto.



12. Buffalmacco, due Beate, *Giudizio universale*, particolare, affresco. Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

13. Buffalmacco, due Dannate, *Giudizio universale*, particolare, affresco. Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.



14. Buffalmacco, *Inferno*, particolare, affresco, Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

Potrebbe essere stato proprio il presule Simone Saltarelli, coadiuvato dall'Operaio Giovanni Squarcialupi e dagli Anziani, a commissionare a Buonamico Buffalmacco la raffigurazione dei *Novissimi*, una volta insediatosi nuovamente sul seggio vescovile, chiedendogli di rappresentare, a futura memoria e ponendole in grande risalto come monito per la cittadinanza, le inevitabili conseguenze escatologiche dei fatti che nel 1335 lo avevano duramente provato. L'evidenza data alla figura di Fazio, che con lui aveva vissuto quei tragici momenti, non si qualificherebbe quindi come un'autocelebrazione, innegabile nel caso fosse stato il committente degli affreschi, quanto come un palese riconoscimento delle doti di un personaggio che, nella lotta tra le famiglie Della Gherardesca e Gualandi, era risultato giustamente vittorioso su un membro della seconda – oltre tutto un ecclesiastico ribelle al suo arcivescovo –, e più in generale nei confronti della fazione avversa: un personaggio che aveva rivestito un ruolo da protagonista nel corso di un episodio storico profondamente significativo per la città.

Senza dimenticare che la sua incisiva presenza nell'affresco, in piena evidenza e raffigurato mentre viene accompagnato da un angelo verso il gruppo degli eletti, concedeva e garantiva al conte una indubbia affermazione personale anche per il futuro.

Ne consegue una datazione in linea con la critica più avvertita – oltre tutto consolidandola –, che vede l'esecuzione di questi grandi tabelloni fra il 1336 e il 1341 circa, quando la città di Pisa vive un momento di pace e di prosperità che si incrinerà inesorabilmente dopo la morte di Fazio.¹⁴

Pur connesso, secondo la mia interpretazione, a uno specifico avvenimento locale, sarebbe però riduttivo, come mi suggerisce Marco Collareta, leggere questo episodio soltanto in questi termini: ubicato in un cimitero e inserito nel contesto di un Giudizio finale, esso sembra trasmettere anche un messaggio più alto e universale, raffigurando sottotraccia la lotta fra l'innocente e il colpevole, fra il buono e il cattivo, fra il bene e il male dell'eterna commedia umana, fino a sancire il castigo finale del peccatore e la vittoria ultima del giusto.

Concludendo il discorso, la storia dell'arte è anche storia, generale e locale, ma non è soltanto storia: si avvale anche della capacità di analizzare visivamente le immagini; di cogliere i nessi compositivi, le modalità esecutive, in altre parole il linguaggio dell'opera; e di chiedersi, come mi ha insegnato Carlo Ludovico Ragghianti, perché l'artista abbia fatto così.

Note

¹ Della sterminata bibliografia su questo argomento ricordo le pubblicazioni più recenti e più significative per il mio discorso, dove sarà facile reperire le fonti più antiche: *Camposanto Monumentale di Pisa, affreschi e sinopie*, Opera della Primaziale Pisana, Pisa 1960; M. Bucci, *Maestro del Trionfo della morte*, in *ibi*, pp. 41-64; A. Caleca, G. Nencini, G. Piancastelli Politi Nencini, a cura di, *Pisa, Museo delle sinopie del camposanto monumentale*, Opera della Primaziale Pisana, Pisa 1979; A. Caleca, *Il Camposanto monumentale, affreschi e sinopie*, in *ibi*, pp. 39-113; C. Baracchini, E. Castelnuevo, a cura di, *Il Camposanto di Pisa*, Giulio Einaudi editore, Torino 1996; A. Caleca, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *ibi*, pp. 14-35; M.L. Testi Cristiani, *La Umana Commedia nel Trionfo della Morte di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa*, Società Storica Pisana, Pisa 2017; M. Orsero, *Frammenti di committenza nel Camposanto di Pisa. Una nuova ipotesi*, in «Ricche minere», 8, 2017, pp. 5-21; G. Ammannati, *Dante all'inferno. Il volto di Dante fra i reietti nel Giudizio di Buffalmacco?*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, s. V, 13/2, 2021, pp. 461-476; M. Orsero, *L'âge d'or del Camposanto di Pisa. Pittura e committenza nella prima metà del Trecento*, Viella, Roma 2022.

² Condivido pienamente la proposta di Luciano Bellosi, argomentata nel volume *Buffalmacco e il Trionfo della morte*, Einaudi, Torino 1974. Appare opportuno ricordare, perché connessi a questi affreschi, i significativi studi di C. Frugoni, *Altri luoghi, cercando il Paradiso (Il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, 18, 1988, pp. 1557-1643; di L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino: Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, Salerno, Roma 2000; di L. Battaglia Ricci, R. Cella, a cura di, *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, atti del convegno (Pisa, 25-27 ottobre 2007), Aracne, Roma 2009; di L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2009.

³ E. Carli, *Pittura pisana del Trecento*, vol. I (*Dal "Maestro di San Torpè" al "Trionfo della Morte"*), Martello editore, Milano 1958, p. 77.

⁴ Frugoni, *Altri luoghi, cercando il Paradiso* cit., p. 1593.

⁵ Mi riferisco agli scatti di Alinari, Anderson, Brogi, risalenti alla fine dell'Ottocento e ai primi vent'anni del secolo successivo; ai negativi conservati presso la Soprintenden-

za Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Province di Pisa e Livorno; a quelli appartenenti all'Opera della Primaziale di Pisa.

⁶ Sull'identificazione di questo e di altri personaggi vedi J. Polzer, *Aristotle, Mohammed and Nicholas V in Hell*, in «The Art Bulletin», XLVI, 1964, pp. 547-569, e F. Franceschini, *Maometto e Niccolò V all'"Inferno"? Affreschi del Camposanto e commenti danteschi*, in M. Santagata, A. Stussi, a cura di, *Studi per U. Carpi: un saluto da allievi e colleghi pisani*, Edizioni ETS, Pisa 2000, pp. 461-487, in part. pp. 467-475.

⁷ Vedi per ultimo Ammannati, *Dante all'inferno* cit.

⁸ Orsero, *Frammenti di committenza nel Camposanto di Pisa* cit., p. 14. Sul secondo dei due, vedi M. Luzzati, *Simone Saltarelli arcivescovo di Pisa (1323-1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della Morte*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, 18, 1988, pp. 1645-1664, e M. Ronzani, voce *Saltarelli Simone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2017, vol. 89. Quest'ultimo si è soffermato ripetutamente sulle vicende di questi anni: id., *Il cimitero della chiesa maggiore pisana: gli aspetti istituzionali prima e dopo la nascita del camposanto*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, 18, 1988, pp. 1665-1690; id., «*Figli del Comune*» o fuorusciti? Gli arcivescovi di Pisa di fronte alla città-stato fra la fine del Duecento e il 1406, in *Vescovi e diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo*, atti del VII convegno di storia della Chiesa in Italia (Brescia, 21-25 settembre 1987), Herder Editrice e Libreria, Roma 1990, vol. II, pp. 800-816; M. Ronzani, *Dal «cimitero della chiesa maggiore di Santa Maria» al Camposanto: aspetti giuridici e istituzionali*, in Baracchini, Castelnuevo, *Il Camposanto di Pisa* cit., pp. 49-56; id., *Un'idea trecentesca di cimitero: la costruzione e l'uso del Camposanto nella Pisa del secolo XIV*, PLUS-Pisa University Press, Pisa 2005. Nel saggio del 1990, alle pagine citate sono reperibili riferimenti biografici su Iacopo Gualandi, mentre a p. 815 viene segnalato un documento del febbraio 1339 che ci mostra l'arcivescovo disposto a liberare l'ex arciprete Iacopo «da lungo tempo rinchiuso in carcere su sua richiesta per le azioni malvagie da lui commesse e per le quali si mostrava tuttora incorreggibile», purché si allontanasse dalla città e dal distretto pisano: documento che potrebbe essere interessante anche per la datazione dell'affresco. Quanto al cugino Ceo, protagonista della rivolta, sappiamo che era morto prima del 10 maggio

1337: M. Ronzani, voce *Gualandi Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2003, vol. 60, pp. 134-137.

⁹ Mi riferisco al recentissimo contributo di Margherita Orsero, *L'âge d'or del Camposanto di Pisa* cit., pp. 56-57.

¹⁰ Caleca, *Il Camposanto monumentale, affreschi e sinopie* cit., p. 21. Ringrazio Marco Collareta che ha riportato la mia attenzione su questo particolare.

¹¹ Orsero, *L'âge d'or del Camposanto di Pisa* cit., pp. 68-70.

¹² In occasione della presentazione del libro di Margherita Orsero presso il Polo universitario delle Benedettine a Pisa, il 25 gennaio 2023, Marco Collareta ha messo in evidenza questa incongruenza. Può essere utile ricordare che già Carlo Bertelli aveva escluso che le porte della basilica di Sant' Ambrogio a Milano potessero essere state commissionate da questo vescovo, rilevando l'inopportunità di

una autoidentificazione con la figura di Davide celebrata sui suoi battenti. Riconduceva quindi la loro esecuzione a circa un secolo dopo e la relativa committenza al vescovo Lorenzo (489-512): C. Bertelli, *Wolvinio e gli angeli*, in A.R. Calderoni Masetti, a cura di, *Studi di oreficeria*, in «Bollettino d'arte», suppl. al n. 95, 1997, pp. 13-24.

¹³ Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della morte* cit., pp. 54, 62, nota 76, 121-122, che ricorda P. Bacci, *Bonamico Buffalmacco e la critica tedesca – Un documento pisano del 1336*, in «Il Marzocco», XXII, 2 giugno 1917, p. 1; Caleca, *Il Camposanto monumentale, affreschi e sinopie* cit., p. 22. Meno probabile sembra l'ipotesi di ricondurre l'episodio ai dipinti eseguiti insieme a Bruno di Giovanni nella chiesa pisana di San Paolo a ripa d'Arno, ubicata in una zona lontana dalla piazza del Duomo.

¹⁴ G. Ciccaglioni, *Poteri e spazi politici a Pisa nella prima metà del Trecento*, Edizioni ETS, Pisa 2013.

Summary

As part of the renewed interest in the frescoes by Buonamico Buffalmacco on the walls of the monumental Camposanto of Pisa, this essay analyzes the compositional structure of the Giudizio Universale, also referring to the sinopia uncovered after being damaged in World War II. This underpainting shows no evidence of changes carried out during production, which would have inevitably broken the rigor with which the layout of the scene was conceived and created.

The essay then focuses on an episode related to the representation of the Giudizio Universale itself, which clearly stands out at the bottom center of the scene. On the left, an angel grabs by the hair a clergyman who had joined the group of the Blessed, and indicates imperiously with his left arm that his proper destination is that of the Damned. On the right, in a chiasmus composition, St. Michael himself orders another angel to lead a soberly dressed layman to the group of the Blessed, holding him by the wrist. As can be deduced from sinopia, it is a unified episode, outlined according to a single design intent, which depicts the exchange between one person and another, a genre scene with a remarkable dramaturgical flavor.

Critics have long hypothesized that the fresco of the Giudizio represents real facts and people of the time. The present essay suggests that Iacopo Gualandi is the religious figure, who appears without a tonsure – and therefore belongs to the secular clergy – as he is firmly grasped by the hair in a gesture of contempt. The archpriest of the Cathedral, Gualandi was the cousin of Ceo Maccaione dei Gualandi, who, on November 10, 1335, led an unsuccessful revolt against Fazio Novello della Gherardesca, de facto lord of the city. Consequently, the direct antagonist Fazio Novello can be identified as the layman, as already proposed by critics based on other evidence.

The liveliness of the representation leads us to identify the same dynamism in other scenes of the frescoes, including the representation of Hell, where critics have identified other protagonists of the political situation of the time in Pisa and beyond. The connection with the 'conspiracy of San Martino' supports dating these paintings to approximately between 1336 and 1441, as previously thought by critics based on other evidence. That was a time when the city of Pisa experienced peace and prosperity that would crack inexorably after the death of Fazio on December 22, 1340. Buffalmacco was also documented as working in Pisa between March and April of 1336.

Although connected to a specific local event, this episode, placed in a cemetery and inserted in the context of the Giudizio Universale, nevertheless also appears to transmit a higher and more universal message, depicting the struggle between the innocent and the guilty, between good and evil in the eternal human comedy, to the point of sanctioning the final punishment of the sinner and the ultimate victory of the just.

Per Andrea del Verrocchio

«prospettivo»: uno sguardo sul maestro e sull'impostazione della bottega

Gigetta Dalli Regoli

In passato, pur leggendo con attenzione la *Vita* che Giorgio Vasari ha dedicato ad Andrea del Verrocchio nell'edizione giuntina, non avevo valutato adeguatamente le parole dell'*incipit*. In realtà si tratta di un inizio analogo a quello di molte delle *Vite* contenute nel testo vasariano, nel quale gli artisti sono qualificati a partire dall'attività che gli stessi svolsero; nondimeno qualcosa di peculiare affiora dalle prime righe che evocano la personalità e le opere di Andrea.¹ Sotto alla intitolazione (*Vita di Andrea Verrocchio pittore scultore et architetto fiorentino*) si legge «Andrea del Verrocchio fiorentino fu ne' tempi suoi orefice, prospettivo, scultore, intagliatore, pittore, e musico». Avrei dovuto dare risalto al termine «prospettivo» considerando un celebre foglio newyorchese di Andrea, al quale Carmen Bambach ha dedicato particolare attenzione e, di recente, un'attenta ed esauriente scheda.² Nel disegno compare uno *Studio di cavallo* destinato alla costruzione dell'immagine dell'animale in collocazione di profilo, e le iscrizioni³ che lo corredano attestano il pieno possesso di un sistema di misurazione fondato sulla triangolazione, che a sua volta rivela una esplicita propensione dell'artista all'elaborazione teorica; infatti la posa (una 'figura' equina di alta scuola, con le zampe perfettamente allineate, il posteriore contratto e pronto a scattare, l'incollatura protesa) appartiene a una cultura nella quale affiora un fervido intreccio fra l'attività pratica e la riflessione sull'immagine: un intreccio proprio delle personalità di maggior spessore quale fu certamente Andrea.⁴

La testimonianza vasariana e il disegno del Metropolitan Museum, insieme con un secondo foglio di *Studi per un cavallo* della collezione Corsini, caratterizzano un maestro al quale l'autore delle *Vite* attribuiva, fra molteplici competenze, anche quella di «prospettivo»: il termine, associato a un altro passo della biografia di Andrea («questi in giovinezza attese alle scienze, e particolarmente alla geometria»), sollecita un approfondimento e suggerisce di considerare significativa la sua presenza all'interno della serie delle *Vite*, pur guardando soltanto all'area cronologica alla quale apparteneva il Verrocchio.

Un'indagine sommaria rivela che le parole prospettiva/prospettive trovano ampio spazio nella sequenza degli artisti attivi nel Quattrocento o poco oltre.⁶ Brunelleschi, Alberti, Masaccio, Ghiberti, Paolo Uccello, Donatello, Piero della Francesca, Mantegna, Andrea del Castagno, Benozzo,⁷ Cosimo Rosselli, Gentile e Giovanni Bellini, Alvise Vivarini, Carpaccio, Domenico Ghirlandaio, Perugino, Bramante... per tutti c'è almeno un cenno dedicato alla prospettiva e sarebbe interessante valutare lo spazio a essa dedicato confrontandolo con le altre tematiche dominanti: oltre alla prospettiva e allo scorcio, segnalo la raffigurazione del nudo connesso con le proporzioni e con i «posari», ovvero gli atteggiamenti, quindi il rapporto con l'antico, la vivacità della storia, il ritratto, l'ornamento. Ma in questa occasione guardo alla specificità del termine «prospettivo», riferito, nella serie quattrocentesca delle *Vite*, ad Andrea del Castagno, Verrocchio e Melozzo da Forlì, ai quali la definizione parrebbe attribuire una fama di specialisti nella progettazione di schemi prospettici di taglio matematico-geometrico. È possibile che la scelta di Vasari sia dovuta al ricordo incisivo di ardite prove di scorcio: per Andrea del Castagno gli apostoli seduti a tavola nell'*Ultima Cena* e la celebre *Trinità*



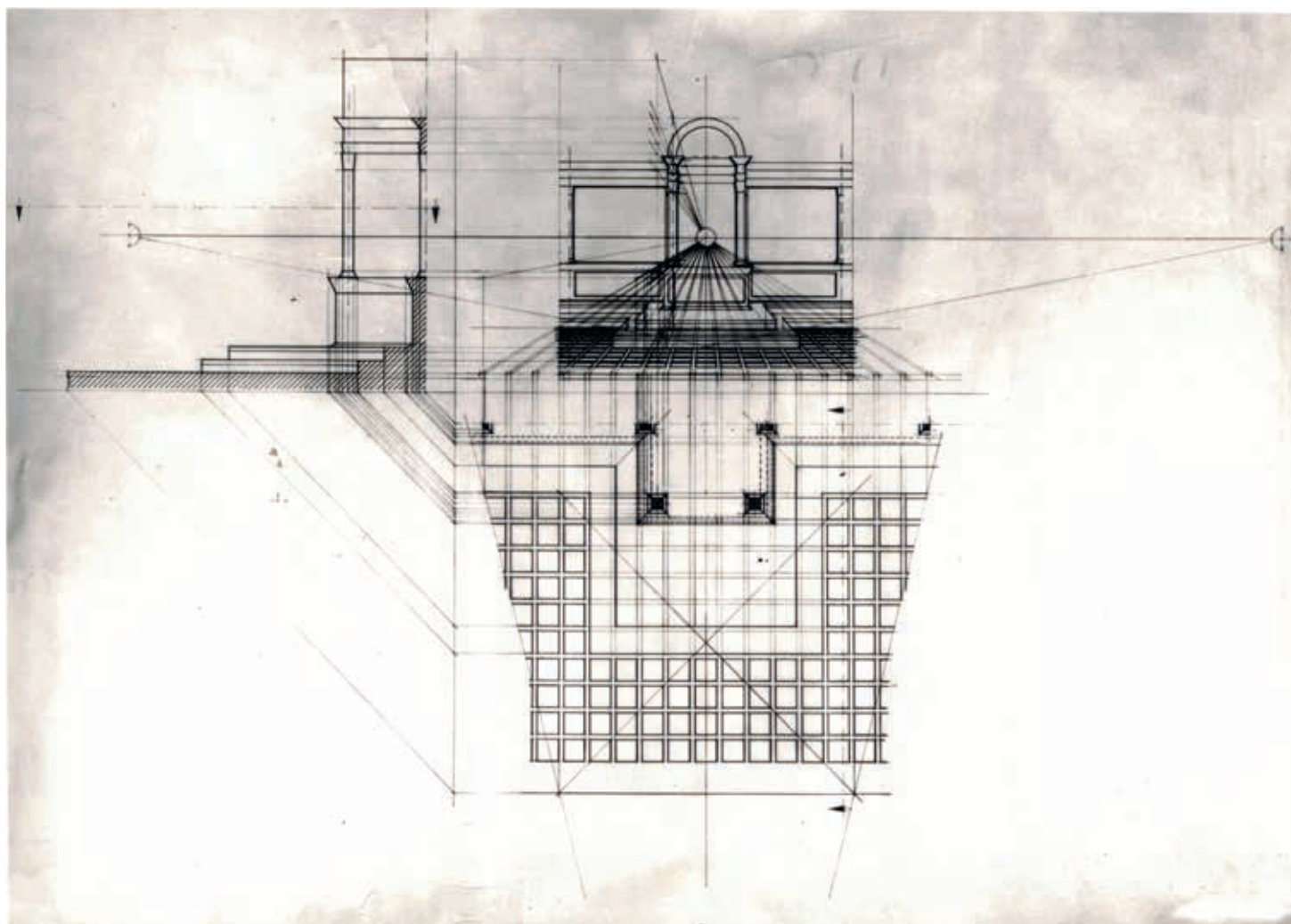
dell'Annunziata; per Melozzo è possibile che Vasari abbia avuto conoscenza o notizia delle figurazioni realizzate a Loreto e a Roma, e ne abbia discusso con i suoi abituali interlocutori.⁸ Ma il caso del Verrocchio è più complesso, e richiede alcune precisazioni.

Nei decenni Sessanta e Settanta, la bottega di Andrea era un laboratorio intensamente operoso, guidato da un maestro di buona cultura, abile nella modellazione di materiali diversi – tra cui la remunerativa lavorazione dei metalli –, e strategico nell'assicurarsi collaborazioni saltuarie dei pittori più qualificati: presumibilmente perché il capobottega non era incline al prolungato e paziente impegno richiesto dalla pittura.⁹ Verrocchio progettò monumentali manufatti in rame e in bronzo come la palla della Cupola

brunelleschiana, *l'Incredulità di san Tommaso*, il *Monumento al Colleoni*, curò l'esecuzione dei primi due (nel corso della lavorazione del terzo perse la vita, secondo Vasari) e lavorò personalmente a una serie di opere in terra e in marmo; difficile pertanto pensare che abbia speso ampia parte del suo tempo fra tavolozze e pennelli per dipingere una serie omogenea di Madonne realizzate con tecnica raffinatissima.¹⁰ La mostra che gli è stata dedicata nel 2019 ha confermato alcune collaborazioni di più alto livello: Perugino, Ghirlandaio, Bartolomeo della Gatta, Piermatteo d'Amelia, e, con qualche limite, Sandro Botticelli, al quale ho ritenuto necessario rivendicare un ruolo maggiore.¹¹ Ma non furono i soli: è noto il contributo di Biagio d'Antonio per la *Pala del Maglio* (Budapest), fortunatamente attestato dal Vasari, ed è indiziario quello di Francesco Botticini.¹² Pur se in questo secondo caso non si hanno dati documentari a riscontro, vari interventi della critica hanno rilevato l'esplicita impronta verrocchiesca delle pale botticiniiane della chiesa di Santo Spirito, del Museo Jacquemart André e dei tre *Arcangeli* degli Uffizi: i pungenti ritratti delle monache agostiniane riunite nella tavola di Santo Spirito non si giustificano se non nell'ambito di un laboratorio nel quale ha sostato e operato un maestro della caratterizzazione fisiognomica come Bartolomeo della Gatta;¹³ e gli *Arcangeli* non si capiscono se non si connettono con l'opportunità di valersi di modelli botticelliani. Che Botticelli sia stato tra i collaboratori di Andrea alla fine degli anni Sessanta è una convinzione che ho più volte esposto, e non sono sola da questo punto di vista. Si aggiunga la *Pala Macinghi* già in San Martino in Strada, che è una combinazione approssimativa di formule usate per diritto e per rovescio: attribuita al Ver-

1. Lorenzo di Credi (su tracciato prospettico del Verrocchio), *Sacra Conversazione*, detta *Madonna di Piazza*, Pistoia, Duomo. Su concessione dell'Ufficio Beni Culturali Diocesi di Pistoia.

2. Ricostruzione grafica dello schema prospettico sotteso alla *Madonna di Piazza* (Andrea del Verrocchio). Su concessione dell'Ufficio Beni Culturali Diocesi di Pistoia.



3. Bottega del Verrocchio (Piermatteo d'Amelia), *Madonna col Bambino*, Francoforte, Städelches Kunstinstitut. ©Städel Museum, Frankfurt am Main.



rocchio o alla sua bottega, l'opera è stata restaurata di recente e si attende uno studio da parte di Cecilia Frosinini e dei collaboratori dell'Opificio delle Pietre Dure, anticipato da un contributo di Frosinini nel catalogo della mostra del 2023 *Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo*.¹⁴ Nella stessa sede si precisa che lo schema prospettico del dipinto Macinghi fu realizzato per primo, come doveva essere nella consuetudine, e si evidenzia il valore di una scritta nel rovescio secondo la quale la stesura finale dello stesso fu realizzata fra l'aprile e il luglio del 1472. Segnalo anche il contributo di Lucilla Vignoli, che attribuisce l'intervento conclusivo nell'elaborazione pittorica a Piermatteo d'Amelia; per quanto le diseguaglianze dello stato attuale rendono ardua una soluzione definitiva, la proposta è condivisibile.¹⁵ In ogni caso quanto è stato accertato vale a confermare che nel laboratorio di Andrea il lavoro eseguito a più mani fosse sistematico e variegato negli apporti; e proprio alla luce di ciò, la ricostruzione dell'esecuzione del Batte-



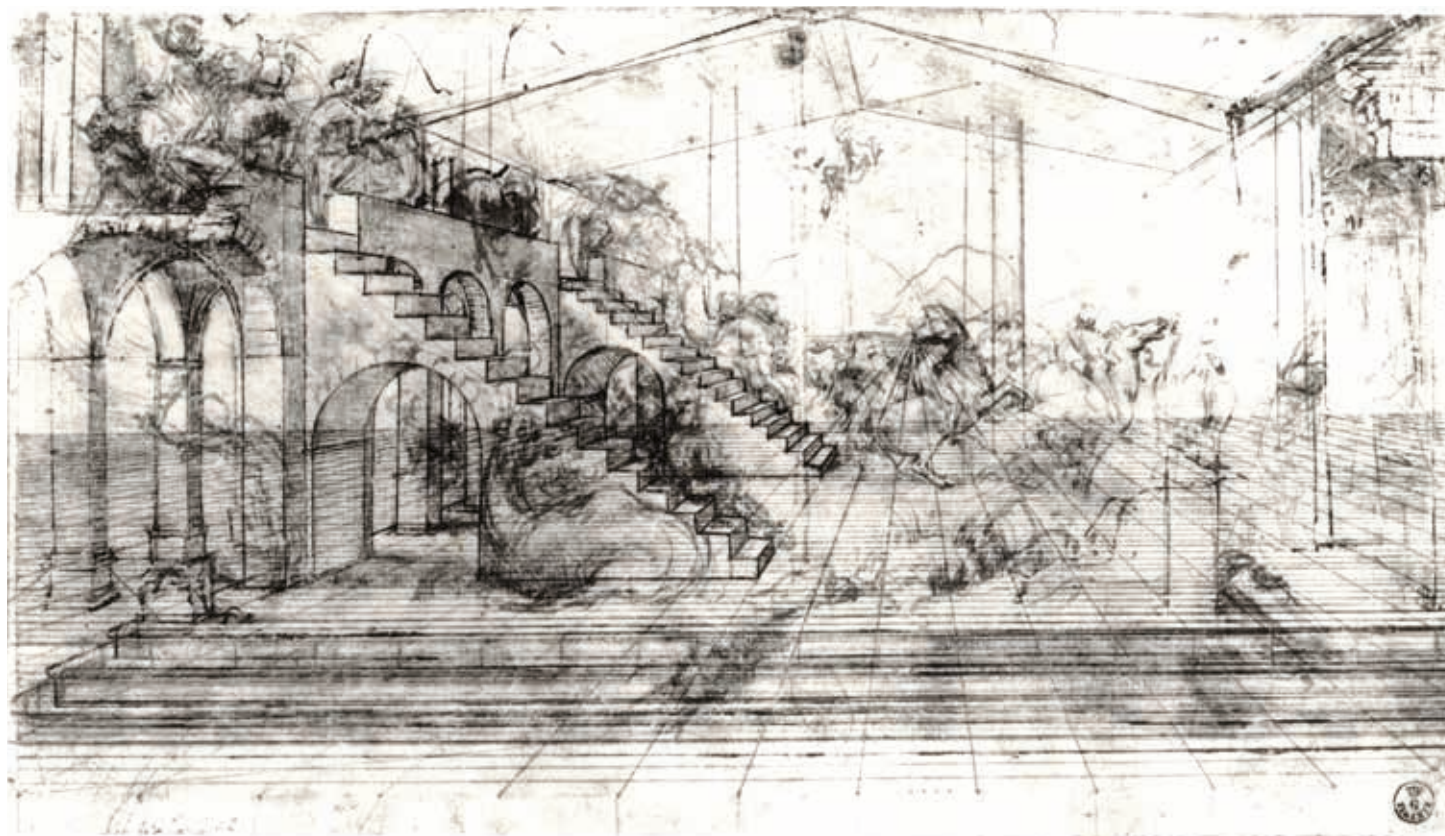
4. Bottega del Verrocchio (Piermatteo d'Amelia, su tracciato prospettico del Verrocchio), *Adorazione del Bambino* (*Madonna Ruskin*). Edimburgo, National Gallery of Scotland. © National Galleries of Scotland Image Licensing.

simo di San Salvi fornita da Carlo Ludovico Ragghianti negli anni Cinquanta,¹⁶ pervicacemente tacitata e oggi infilata a tratti nelle note a piè di pagina, risulta di una lucidità impressionante e comunque profetica nel tratteggiare il profilo di un maestro che fu soprattutto progettista e coordinatore di iniziative diverse, oltretutto autore potente e originale di una serie di opere di scultura; serie breve, perché piuttosto breve fu la sua vita. In rapporto al *Battesimo* degli Uffizi si veda il commento del direttore degli Uffizi, Eike Schmidt, in un efficace intervento di taglio giornalistico.¹⁷

All'interno del sommario profilo qui delineato, e a una data lievemente ulteriore (1475-1480), spicca il caso della pala del Duomo di Pistoia, nota come *Madonna di Piazza* (figg. 1, 2). Un'opera che risulta innovativa se si guarda allo svolgimento di una tipologia propriamente quattrocentesca, ovvero la *Sacra Conversazione* raffigurata all'interno di una tavola approssimativamente quadrata e con cornice all'antica: la cosiddetta «pala quadra» analizzata



con proprietà da Andrea De Marchi, che nell'ambito della cultura figurativa toscana e umbra del XV secolo ha avuto un ruolo emergente.¹⁸ Non è il caso di riproporne qui la storia, di cui ho brevemente trattato altrove, ma ricordo che per l'area fiorentina i punti cardine della vicenda sono rappresentati da due *Conversazioni*, quella dell'Angelico per la chiesa domenicana di San Marco, e quella di Domenico Veneziano per Santa Lucia de' Magnoli, oltre le quali la formula si spinge verso la fine del secolo, trasformandosi per l'apporto di interventi diversi, ma anche progressivamente declinando. Rispetto alla struttura compositiva prevalente, che prevedeva una collocazione dei personaggi in uno spazio circoscritto e delimitato da un fondale, la *Madonna di Piazza* propone infatti un piano di posa più ampio, misurabile sia attraverso la griglia del pavimento, sia attraverso il tappeto in visione di scorcio, e quindi una decisiva progressione verso il fondo grazie alle ampie aperture sul paesaggio.¹⁹ Ciò che non ho fatto emergere a sufficienza a suo tempo, e che sottolineo oggi recuperando un inascoltato inciso di Anna Padoa Rizzo,²⁰ è che il successo di questa soluzione deve essersi giovato di una prolungata esposizione a Firenze; lo dicono le riprese di maestri già affermati come Domenico Ghirlandaio, Filippino, Agnolo di Donnino, e repliche minori, più o meno fedeli. Dall'inizio degli anni Ottanta, e soprattutto dal 1483, il Verrocchio, impegnato a Venezia per l'esecuzione di un'opera di grande prestigio come il *Monumento a Bartolomeo Colleoni*, lascia Firenze e nella bottega restano varie opere in fase di lavorazione: fra queste, due commissioni pistoiesi, il monumento che doveva celebrare in Duomo il cardinale Niccolò Forteguerri,²¹ eseguito in alcune parti dal maestro con l'aiuto di Francesco di Simone Ferrucci,²² e la *Madonna di Piazza*, disegnata nello schema della struttura di base dal Verrocchio, ma affidata per tutta la parte figurale e per l'intera stesura cromatica al fedele allievo Lorenzo di Credi.²³ Nel 1488, dissolta da tempo la schiera dei collaboratori volanti, la morte prematura di Andrea determinò un ristagno nell'attività della bottega, essendo nota la lentezza del suo erede e 'commissario', Lorenzo di Credi, di cui Vasari descrive con



ironia il metodo più che scrupoloso²⁴ e risultando probabilmente discontinuo l'impegno di uno degli ultimi aiuti, il più dotato, ovvero Leonardo: un allievo privilegiato, affidato al Verrocchio da un padre ricco e influente, e che, libero di svolgere ricerche di vario ordine, si dedicava alle fatiche della bottega per tempi limitati. Leonardo e Lorenzo, quasi coetanei:²⁵ da un lato un intellettuale dotato di una 'mano' straordinaria, già proiettato verso l'invenzione di inusitati congegni e verso indagini sofisticate, dall'altro un giovane remissivo, che riverserà tutta la propria vitalità nell'esercizio di una pittura complessivamente monocorde; solo una rilettura attenta riesce a cogliere il valore di una folta serie di raffinatissimi disegni, di una tecnica pittorica impeccabile e di qualche dipinto di sommessa originalità ma 'fuori norma' rispetto a uno stile in ascesa come quello di Botticelli; la *Venere degli Uffizi in primis*, che è un capolavoro complessivamente ignorato.

La *Madonna di Piazza* etichettata 'Verrocchio', testimonianza di un maestro di successo (ricordo le commissioni medicee e di altre istituzioni fiorentine), modello di una definizione sistematica dello spazio secondo la prospettiva geometrica, o albertiana, fu apprezzata da molti artisti prima della collocazione nell'Oratorio pistoiese,²⁶ anche dall'adolescente Raffaello,²⁷ ed è plausibile che sia giunta a destinazione quando furono consegnate le componenti del *Monumento Forteguerri* nel corso degli anni Novanta. E c'è un altro prodotto della bottega di Andrea che ha avuto una vicenda simile: la problematica *Madonna Ruskin* conservata alla National Gallery of Scotland a Edimburgo, a mio avviso disegnata negli anni Settanta dal Verrocchio, al quale spetta il disegno del fondale marmoreo diruto, pavesato di erbe ricadenti, mentre la Vergine e il Bambino dovrebbero ascrivere a un collaboratore, forse Piermatteo d'Amelia (figg. 4, 5):²⁸ arduo ricostruire le modalità di connessione fra le due parti, mi limito a osservare che la candida muraglia finemente modanata evoca le architetture protagoniste delle tavolette che incorniciano la perugina nicchia di San Bernardino,²⁹ mentre la qualità pittorica scade negli elementi figurati come il Bambino, una sagoma incollata a piatto su un velo drappeggiato, e la Madonna abbigliata senza sfarzo, che non concorda con il repertorio di Domenico Ghirlandaio cui è stata attribuita.³⁰ Ciò sarebbe risultato evidente se nella mostra del 2019 fossero state collocate a più stretto contatto la *Madonna* di Edimburgo (assegnata nella stessa sede a Domenico Ghirlandaio) e la *Madonna* di Francoforte, che pure l'équipe responsabile del catalogo riferiva correttamente a Piermatteo d'Amelia (fig. 3), confermando un'illuminante indicazione di Federico Zeri.³¹ L'intelaiatura di base fondata sulla prospettiva lineare sia nella *Madonna Ruskin*, sia nella *Madonna*

Nella pagina a fianco:

5. Particolare della fig. 4.

6. Leonardo, *Studio per l'Adorazione dei magi*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe. Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi.



7. Lorenzo di Credi, *San Giovannino nel deserto*, particolare. Parigi, Museo del Louvre. Photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Mathieu Rabeau.

8. Lorenzo di Credi, *Madonna di Piazza*, particolare. Su concessione dell'Ufficio Beni Culturali Diocesi di Pistoia.

di Piazza, era ben presente nel repertorio della bottega verrocchiesca ed era familiare ai frequentatori di quell'ambito, ad esempio Perugino, lo stesso Piermatteo, di cui ricordo l'*Annunciazione Gardner* (Boston) che la letteratura critica più recente ritiene legata alle esperienze compiute dal pittore a Firenze all'inizio degli anni Settanta,³² e ancora Leonardo, che nell'impostare le prime prove per la grande *Adorazione dei magi* per i monaci di San Donato a Scopeto (1480-1481), adottò la griglia prospettica (fig. 6), successivamente attenuata da un impianto più ambizioso: un grande abbozzo sperimentale composto da *insulae* d'incerto profilo che sfumano l'una nell'altra. Torno alla tavola principale della *Madonna di Piazza*, ovvero la Vergine in trono, il Bambino e i due santi riuniti in un luogo eletto,³³ un insieme che s'inserisce in un canale della tradizione fiorentina caratterizzata dalla *medietas*: da un lato i ritmi diffusi a largo raggio da Luca della Robbia, dal-

9. Lorenzo di Credi, *San Giovannino nel deserto*, particolare, Parigi, Museo del Louvre. Photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Mathieu Rabeau.

10-11. Lorenzo di Credi, *Miracolo di san Donato d'Arezzo* (il santo rivela l'innocenza del gabelliere), particolari, Worcester (Massachusetts), Worcester Art Museum, collezione Ellis. USA©Worcester Art Museum / Theodore T. and Mary G. Ellis Collection/Bridgeman Images.



l'altro l'attenzione per gli esiti dei pittori fiamminghi, armonicamente fusi in una soluzione nella quale si coglie un tentativo di rinnovamento della pala d'altare, cioè una delle tipologie più richieste e meglio retribuite. Ed è possibile che a un risultato così ben riuscito abbia concorso più di un artista: la fortunata acquisizione dell'ultimo pannello della predella da parte del Museo del Louvre (*San Giovanni Battista bambino* che si avvia verso il deserto, figg. 7, 9) consente finalmente oggi di guardare alla *Madonna di Piazza* nel suo complesso e di trarre una ragionevole conclusione.³⁴ La tavola centrale fu disegnata nella struttura da Andrea, un eccellente «prospettivo» che adottò uno schema ancor valido negli anni Ottanta, anche se prossimo a perdere quello che era stato un primato; fu però 'sceneggiata' da Lorenzo di Credi, al quale si devono l'arredo raffinato dell'ambiente, i personaggi e la limpida elaborazione pittorica, un'immagine che si è splendidamente conservata grazie a una perfetta distillazione dei colori e a una lenta e sapiente stesura; ma è probabile che nel corso della elaborazione di quello che era, all'origine, il 'gradino' della pala, la presenza di Leonardo si sia fatta sentire. Nei tre pannelli (*San Giovannino*, *Annunciazione*, *Miracolo di san Donato*, figg. 9-13) la composizione, fondata su una sperimentata circoscrizione dello spazio e articolata attraverso piani successivi, corrisponde a quello che sarà un modulo costante delle figurazioni crediane, ma presenta qualche peculiarità nei dettagli: l'Annunciata, una commovente bambina come la vinciana *Madonna Bénois*, il passo incerto del piccolo Battista, poco più che un lattante, l'Angelo annunciante, che dispiega un'ala vigorosa come quella di un'aquila, intessuta di forti penne grigio-brune, infine i monti dirupati nello sfondo e gli alberetti dalla chioma espansa... tutto ciò trova episodici ma puntuali riscontri nel repertorio giovanile vinciano.

Prolungandosi l'assenza di Andrea, alle prese con l'impresa veneziana, è possibile che Lorenzo, già da tempo al lavoro sulla tavola maggiore e impegnato soprattutto con il perfezionamento del disegno del tappeto e della frangia (un effetto *trompe l'oeil* assolutamente unico, al vertice della tipologia) abbia lavorato con la consulenza di Leonardo, e proprio i pannelli della predella sembrerebbero proporsi come documento, non cartaceo bensì visivo, di un dialogo tra i due, a contatto sullo stesso banco di lavoro. Un recentissimo intervento di Cinzia Pasquali ha rivelato gli esiti di un restauro della predella condotto in accordo con il direttore del Museo del Louvre, Vincent Delieuvin, e ha introdotto una novità nella vicenda della predella appartenente alla *Madonna di Piazza*: l'ambientazione primitiva delle tavolette,

12-13. Lorenzo di Credi e Leonardo, *Annunciazione*, particolari, Parigi, Museo del Louvre. Photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Mathieu Rabeau.



14. Lorenzo di Credi, *Adorazione del Bambino*, Venezia, Museo della Fondazione Querini Stampalia. © Fondazione Querini Stampalia onlus, Venezia.

15. Lorenzo di Credi, *Madonna col Bambino e san Giovannino*. Kansas city, Nelson-Atkins Museum. Image courtesy Nelson-Atkins Media Services.

16. Leonardo e Lorenzo di Credi, *Madonna col Bambino* (*Madonna della melagrana*). Washington, National Gallery of Art.



forse parte di un progetto iniziale verrocchiesco, prevedeva la presenza di strutture architettoniche che furono in un secondo tempo ridotte in favore di un'apertura verso il fondo, dove si stende una pianura cinta da monti scoscesi e costellata da minuscole forme arboree;³⁵ una variazione in corso d'opera nella quale potrebbe scorgersi l'ombra di Leonardo, dato anche il

riscontro con il paesaggio della *Madonna Dreyfus* (figg. 14, 15, 16). A mio avviso il contatto fra i due affiora proprio nella tavoletta della National Gallery di Washington, dove il putto eretto sul davanzale risulta incerto nella collocazione e goffo nel gesto, mentre l'elaborazione pittorica della Vergine rivela incredibili finezze nel volto e nella mano che avanza sorreggendo la melagrana: niente di simile si riscontra nella fitta serie di Madonne di area verrocchiesca che spettano alle collaborazioni temporanee di Botticelli, Perugino, Ghirlandaio, Piermatteo, puntigliosamente incise nei tratti del volto, ripetitive e leziose nelle mani esemplate sugli stessi modellini di stucco o terracotta; inoltre, a conferma di una paternità leonardesca, nella *Madonnina Dreyfus* compaiono inedite tonalità di colore, la veste di un rosso-rosa lievemente stinto, violaceo nelle ombre, e il mantello accuratamente esposto sul braccio e sul davanzale, che è azzurro-verdognolo all'esterno, schiarito sulle convessità, e verde muschio nella fodera: accostamenti raffinati, appena leggibili data la ridottissima dimensione, ma lontani dalle squillanti e tradizionali cromie di altri collaboratori del Verrocchio.

La distinzione fra Leonardo e Lorenzo, nella impostazione mentale e nello stile, si suggella con il confronto fra altre due punte di eccellenza appartenenti a entrambi (figg. 17, 18): la toscana e casalinga mistura di connotati italo-nordici della città che il Credi introduce alle spalle del Battista nella *Madonna di Piazza*, tanto nitida da sembrare vista attraverso un binocolo, e la dimensione cosmica della città sulla quale si affaccia il giardino di Maria nell'*Annunciazione* di Leonardo proveniente da Monteoliveto: un mitico 'porto delle nebbie' che travalica lo spazio e il tempo, vertiginosa anticipazione di quella prospettiva atmosferica che impegnerà Leonardo con la parola e con le immagini, e tanti altri dopo di lui.³⁶

Impossibile avere certezze su quanto ho qui sopra ipotizzato: la semplice impostazione delle tre composizioni allineate nella predella sono congruenti con lo stile di Lorenzo di Credi, certamente un giovane che guardava con ammirazione alle prove dell'altro in tema di paesaggio, come si evidenzia negli sfondi, dove compaiono timidi echi dei monti dirupati che Leonardo propone nell'*Adorazione dei magi*, nel *San Gerolamo*, nell'*Annunciazione*, nella *Madonna del garofano*. Ma è legittimo identificare nell'elaborazione pittorica dell'insieme i segni di una intrusione da parte del compagno geniale. Un

17. Lorenzo di Credi, *Madonna di Piazza*, particolare. Su concessione dell'Ufficio Beni Culturali Diocesi di Pistoia.

18. Leonardo, *Annunciazione*, particolare. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi.



compagno al quale, fra 1470 e 1480, la bottega del Verrocchio 'andava stretta' come la stessa Firenze, e che nelle aspirazioni del vinciano saranno sostituite da Milano, da Ludovico il Moro e dalla corte sforzesca.³⁷ Non riceverà dal duca tutto ciò che aveva sperato, e nondimeno dopo le esperienze condotte in Lombardia, dopo il *Cenacolo*, dopo il monumentale e celebrato modello di terra per il cavallo, Leonardo potrà tornare a Firenze da vincitore.

Note

Un vivo ringraziamento a Cecilia Frosinini dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, e a Vincent Delieuvin del Museo del Louvre di Parigi, dai quali ho avuto informazioni pertinenti, alcune determinanti, per l'elaborazione di questo testo.

¹ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 11 voll., Sansoni, poi S.P.E.S., Firenze 1966-1971, vol. III (testo), pp. 534-545. Sull'opera del Verrocchio, vedi D.A. Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and work*, L.S. Olschki, Firenze 2005, esauriente monografia in cui sono pubblicati tutti i documenti pertinenti all'intensa attività dell'artista; per le molteplici tangenze tra Verrocchio e i suoi collaboratori, cito inoltre i cataloghi di alcune mostre recenti: L. Kanter, *et al.*, a cura di, *Leonardo. Discoveries from Verrocchio's studio*, catalogo della mostra (New Haven, Yale University Art Gallery, 29 giugno – 7 ottobre 2018), Yale University Press, New Haven-London 2018; F. Caglioti, A. De Marchi, a cura di, *Verrocchio, il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi e Museo del Bargello, 9 marzo – 14 luglio 2019), Marsilio, Venezia 2019, pp. 15-47; A. Butterfield, a cura di, *Verrocchio, Sculptor and Painter of Renaissance Florence*, Princeton University Press, Princeton 2019, e M. Pierini, V. Picchiarelli, a cura di, *Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 4 marzo – 11 giugno 2023), Dario Cimorelli editore, Milano 2023.

² C. Bambach, scheda 7.10, in Caglioti, De Marchi, *Verrocchio, il maestro di Leonardo* cit., p. 228;

³ Una grafia mercantesca precisa e regolare, che conferma il buon livello della cultura di Andrea.

⁴ Disegni come questo possono riferirsi alla preparazione di opere dove il cavallo era protagonista, come ad esempio il monumento equestre, senza dimenticare il complesso ruolo che l'animale ha avuto nella società e nella letteratura: L. Tongiorgi Tomasi, *Equile di Giovanni stradano e altri cavalli*, in S. Bruni, A. Ducci, E. Pellegrini, a cura di, *Per parole e per immagini. Scritti in onore di G. Dalli Regoli*, ETS, Pisa 2022, pp. 189-194.

⁵ Un cenno al valore del termine è in D.A. Brown, *Leonardo da Vinci. Origins of a genius*, New Haven-London, Yale University Press,

1998, p. 83. Lascio da parte le altre definizioni, anche se quella di musicista meriterebbe la ricerca di riscontri nelle altre *Vite*: ovvio peraltro un richiamo a quella del «veramente mirabile e celeste Lionardo», il quale «dette alquanto d'opera alla musica» (Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori...* cit., vol. IV (testo), 1976, p. 16).

⁶ Ho riletto un certo numero di *Vite*, trovando aiuto prezioso nel *Lemmario artistico nelle Vite di Vasari*, in <<https://vasariscrittore.memofonte.it/progetto>>, alla voce *Prospettiva e affini*. Ovviamente qualche componente significativa può essermi sfuggita.

⁷ Impossibile rievocare tutti i singoli passi, ma vale la pena ricordare quello relativo a Benozzo, «molto copioso negli animali, nelle prospettive, ne' paesi» (Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori...* cit., vol. III (testo), pp. 375-377): Vasari aveva in mente l'asino e il bue nei murali della Cappella Medici, esercizi di rappresentazione in scorcio di un elemento tridimensionale.

⁸ In effetti la vicenda di Melozzo non ha un suo spazio nelle *Vite* ed è inserita in quella dedicata a Benozzo Gozzoli.

⁹ Le voci più autorevoli della critica d'arte del Novecento (Longhi, Ragghianti, Zeri) accreditavano questo profilo di un Verrocchio artista/*manager*/imprenditore, mentre una parte degli studi più recenti tende a proporre l'immagine di un Verrocchio 'tuttofare', irrealistica in rapporto ai dati biografici e ai tempi e alla specificità delle opere.

¹⁰ Mi riferisco alla fitta serie di Madonne che sono state parzialmente esposte in V. Garibaldi, F.F. Mancini, C. Cutini, a cura di, *Perugino, il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, 28 febbraio – 18 luglio 2004), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2004, quindi in Caglioti, De Marchi, *Verrocchio, il maestro di Leonardo* cit., e infine alcune di nuovo selezionate in Pierini, Picchiarelli, *Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo* cit.; in quest'ultima sede con netta variazione di orientamento nelle attribuzioni, per le quali si torna a un panverrocchismo insostenibile: E. Zappasodi, *Studiò sotto la disciplina del Verrocchio...*, in Pierini, Picchiarelli, *Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo* cit., pp. 153-173; analogamente Kanter (*Leonardo. Discoveries from Verrocchio's studio* cit., p. 15), afferma che Verrocchio fu «accomplished painter» oltretutto eccellente come orafo e come scultore.

¹¹ G. Dalli Regoli, *Botticelli nella bottega del*

Verrocchio: una presenza 'oscurata', in «Finestre sull'arte», 4, 2019-2020, pp. 46-65.

¹² C. Frosinini, scheda in Pierini, Picchiarelli, *Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo* cit., pp. 194-198, autrice di una scheda che è un breve saggio e dove si ribadisce il tema della «operatività collettiva» della bottega verrocchiesca.

¹³ Sulla frequentazione della bottega del Verrocchio da parte di Bartolomeo della Gatta intorno al 1470 vedi C. Martelli, *Bartolomeo della Gatta, pittore e miniatore tra Arezzo, Roma e Urbino*, Centro Di, Firenze 2013, pp. 27-49.

¹⁴ Ne avevo dato conto alcuni anni fa (G. Dalli Regoli, *L'attribuzione dell'opera d'arte*, Edizioni PLUS-Università di Pisa, Pisa 2003, p. 10), ma oggi ne fornisce un riepilogo Cecilia Frosinini (vedi nota 12). Insisto però sulla sciattezza attestata dal cartone adoperato a rovescio per il Battista, che punta l'indice fuori dal quadro anziché sul Bambino: un dato che non collima con le innegabili finenze dell'arredo minutamente descritte da Frosinini e che rivela un'esecuzione segnata dall'irregolarità e dalla discontinuità.

¹⁵ L. Vignoli, *Piermatteo d'Amelia. Un maestro umbro tra Firenze e Roma*, Fabrizio Fabbri editore, Perugia 2015, pp. 101-110; si tratta di un testo ricco di informazioni importanti, anche se l'autrice, per amore nei confronti del proprio tema di studio, tende ad allargare troppo il contributo di Piermatteo nella cerchia verrocchiesca. Per un esauriente riepilogo delle questioni connesse con il percorso di Piermatteo fra Umbria, Firenze e Roma vedi F.F. Mancini, *Dal Maestro dell'Annunciazione Gardner a Piermatteo d'Amelia: una lezione di metodo*, e F. Marcelli, «Piermatteo lavora tantissimo», in V. Garibaldi, F.F. Mancini, a cura di, *Piermatteo d'Amelia. Il Rinascimento nell'Umbria meridionale*, catalogo della mostra (Terni-Amelia, 12 dicembre 2009 – 2 maggio 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2009, pp. 21-35, 37-55.

¹⁶ C.L. Ragghianti, *Inizio di Leonardo*, in «Critica d'arte», I, 1954, pp. 1-18, 102-118, 302-329.

¹⁷ E. Schmidt, *I miei Uffizi*, con E. Berti, GEDI, Torino 2022, pp. 74-75.

¹⁸ Ovviamente una vicenda che non è solo Toscana: A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal politico alla pala quadra*, dispense a.a. 2011-2012 (Università di Firenze, corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte; Storia dell'Arte Medioevale), Art & Libri, Firenze 2012. Segnalo anche precedenti saggi di chi scrive: G. Dalli Regoli, *La Madonna di Piazza: '... ce n'è d'assai più belle, nessuna più perfetta'*, in M. Natale, a cura di, *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Electa, Milano 1984, pp. 213-232; id., *Il rapporto fra uomo e natura nel tema della Sacra Conversazione*, in W. Prinz, a cura di, *Uomo e Natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento*, atti del convegno (Firenze, Accademia delle Arti e del Disegno, 1-3 ottobre 1987), Edifir, Firenze 1992, pp. 141-157. Aggiungo ancora per parte mia che l'adozione della griglia

prospettica si conciliava con un formato quadrangolare più che con il taglio centinato ed elevato in altezza.

¹⁹ Rinvio al saggio in cui ho discusso in dettaglio la struttura del dipinto: Dalli Regoli, *La Madonna di Piazza: '... ce n'è d'assai più belle, nessuna più perfetta'* cit., pp. 213-234.

²⁰ A. Padoa Rizzo, *Ancora sulla Madonna di Piazza*, in F. Falletti, a cura di, *I Medici, il Verrocchio e Pistoia: storia e restauro di due capolavori nella cattedrale di S. Zeno: il monumento al Cardinale Niccolò Forteguerri, la Madonna di Piazza*, Sillabe, Livorno 1996, pp. 67-72, in part. p. 67.

²¹ A. Butterfield, *Il Monumento Forteguerri di Andrea del Verrocchio*, in Falletti, *I Medici, il Verrocchio e Pistoia...* cit., pp. 19-23; F. Falletti, *Note storiche sul Monumento Forteguerri*, in *ibi*, pp. 27-37; Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and work* cit., pp. 121-131.

²² L. Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci: itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, L.S. Olschki, Firenze 2007, pp. 134-135: a mio parere la studiosa tende a escludere troppo recisamente una partecipazione dello scultore alla realizzazione del monumento.

²³ Per un riepilogo dei miei studi, segnalo G. Dalli Regoli, *Il San Bartolomeo di Orsanmichele di Lorenzo di Credi*, in «Luk», 20, 2014, pp. 47-54. Un prezioso e recentissimo contributo ha confermato ciò che avevo più volte sostenuto, e cioè che la data più attendibile per la nascita dell'artista è il 1456 come attestano i documenti prodotti e discussi da K. Schlebusch, *La data di nascita di Lorenzo di Credi*, in «Erba d'Arno», 167-168, 2022, pp. 75-80.

²⁴ Vasari (id., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori...* cit., vol. IV (testo), p. 303) segnala un modo di lavorare «con troppo e soverchio ordine» aggiungendo «dove egli lavorava non voleva che si facesse alcun movimento che potesse far polvere».

²⁵ Leonardo 1452, Lorenzo 1456, secondo la ricerca d'archivio citata sopra.

²⁶ M. Kemp, *Verrocchio's San Donato and the Chiesina della Vergine di Piazza*, in «Pantheon», LVI, 1998, pp. 25-34; A. De Marchi, *Due passaggi di Andrea del Verrocchio per Pistoia*, in E. Testaferata, a cura di, *Il Museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Quattrocento*, Gli Ori, Pistoia 2013, pp. 67-95.

²⁷ G. Dalli Regoli, *Raffaello angelica farfalla*, in «Paragone Arte», 399, 1983, pp. 8-19.

²⁸ Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and work* cit., pp. 205-206; A. Angelini, scheda 5.4, in Caglioti, De Marchi, *Verrocchio, il maestro di Leonardo* cit., p. 164; C. Martelli, scheda in Pierini, Picchiarelli, *Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo* cit., pp. 188-192.

²⁹ Concordo con quella che fu la prudente scelta di Vittoria Garibaldi, che assegna le tavolette a Maestri del 1473, in Mancini, *Piermatteo d'Amelia. Il Rinascimento nell'Umbria meridionale* cit., pp. 110-112. Tralascio le ripartizioni di mani nuovamente proposte in un testo cui è mancata forse una revisione

finale (Zappasodi, *Studiò sotto la disciplina del Verrocchio...* cit., pp. 154-161).

³⁰ Nell'ambito della discutibile ricostruzione dell'attività della bottega verrocchiesca negli anni Settanta si colloca un'estensione impropria del contributo di Domenico Ghirlandaio (schede di vari autori in Pierini, Picchiarelli, *Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo* cit., pp. 188 sgg.).

³¹ M. Mazzalupi, scheda 3.11, in Caglioti, De Marchi, *Verrocchio, il maestro di Leonardo* cit., p. 142.

³² Prima del soffitto della Sistina, vedi Marcelli, *"Piermatteo lavora tantissimo"* cit., pp. 37-55.

³³ Spesso si dimentica l'importante precisazione dedicata all'iconografia della *Sacra Conversazione* da R. Goffen, *Nostra Conversation in caelis est...*, in «The Art Bulletin», LXI, 1979, pp. 198-222.

³⁴ Ribadisco il contributo delle analisi tecniche dei due pannelli della predella fornite da B. Mottin e R. Piccioni Albertson in Kanter, *Leonardo. Discoveries from Verrocchio's studio*

cit., pp. 103-143; peraltro alcune avventurose attribuzioni distribuite a pioggia nuocciono alla credibilità del catalogo nel suo insieme.

³⁵ C. Pasquali, *Il funzionamento della bottega del Verrocchio: al Louvre ritrovamento e restauro dell'ultima parte della predella della Madonna di piazza*, in *Perugino and Young Raphael: Diagnostic Investigations and historical Studies*, atti del convegno a cura di A. Sgamellotti (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 26-27 ottobre 2023), in corso di stampa.

³⁶ A. Natali, *Dubbi, difficoltà e disguidi...*, in id., a cura di, *L'Annunciazione di Leonardo. La montagna sul mare*, Silvana Editoriale, Cini-sello Balsamo (MI) 2000, pp. 37-55, in part. pp. 52-53).

³⁷ Sul trasferimento di Leonardo in Lombardia, sulle motivazioni, sull'intervento di personaggi di rilievo, vedi l'estesa ricostruzione di M. Versiero, *1482 Leonardo in transito*, in R. Baldassarri et al., a cura di, *Rinascimenti a Milano (1450-1525)*, atti del convegno (Milano, 21-22 ottobre 2019), University Press, Milano 2021, pp. 95-122.

Summary

The author focuses the attention on the definition, given in Vasari's Lives, of Andrea del Verrocchio as a «goldsmith, perspective artist, sculptor, painter, engraver and musician». The definition of «perspective artist» is confirmed in the painting Madonna di Piazza (Pistoia, Cathedrale), where the floor and the carpet are represented in a foreshortened view, and which were probably also executed in a drawing by Verrocchio. The marble structure, including the throne and the characters, were painted by Lorenzo di Credi; Credi's extensive participation in the creation of the altarpiece is confirmed by the third panel of the predella, recently acquired by the Louvre Museum.

Le tombe di Agostino e di Francesco Del Nero

Valentina Catalucci

Agostino di Piero Del Nero,¹ patrizio e mercante fiorentino, aveva acquistato nel 1568 una villa nella località di Maiano presso Fiesole dove si ritirò negli ultimi anni della propria vita con la moglie Nannina Soderini, tanto da eleggere come propria sepoltura la vicina chiesa del monastero di San Martino a Maiano. L'edificio, risalente all'XI secolo, fu restaurato nel XV, nel XIX da John Temple Leader² che acquistò il complesso trasformandolo in fattoria, e ancora nel 1939.³

Agostino era stato uno dei benefattori del monastero benedettino: nel 1575 aveva prestato 100 scudi alle monache per alcune necessità;⁴ nel 1572 aveva pagato di tasca propria 24 scudi per una nuova campana per il campanile la quale, rottasi dopo poco tempo, era stata sostituita con una nuova sempre a sue spese.⁵

Anche dopo la sua morte, la vedova Nannina aveva continuato a fare doni «per remedio della anima di detto suo caro consorte et sua» al monastero, regalando stoffa preziosa (ermisino) per «fare i brusti a dua camisi» per la badessa e tre paliotti per gli altari, ornamenti da «brusti da camisi» e un piviale ornati tutti con «teste di morti» per gli uffizi funebri.⁶

Agostino, in particolare, scelse la chiesa di San Martino a Maiano quale luogo di sepoltura, come dichiarò in un codicillo al suo testamento datato 21 gennaio 1572. In esso specificava che la somma che sarebbe stata spesa per il suo «mortorio» doveva essere impiegata come entrata annuale al monastero. Per quanto riguarda la propria tomba, esprimeva solamente il desiderio che il suo corpo venisse messo «in un'arca di pietra» commissionata da lui o dai figli «con mettervi il [...] nome».⁷ Il funerale doveva essere accompagnato soltanto dai «frati della doccia» e dal cappellano del monastero.

Fortunatamente il *Monumento funebre di Agostino di Piero* si è conservato, seppur rimaneggiato, sul lato sinistro dell'unica navata della chiesetta, prima dell'altar maggiore. Esso (figg. 1-7) si trova inquadrato in un arcone ricavato nella parete, il cui fondo è color grigio, carattere dominante di tutto il complesso (colore proprio della pietra serena, tipica della zona). L'arca di semplice pietra serena⁸ è sorretta da quattro grandi zampe di leone, un po' fuori proporzione, di marmo bianco che, insieme alle metope dello stesso materiale ornanti la cassa in corrispondenza delle zampe stesse (figg. 1, 6), sono l'unico elemento di decorazione del sepolcro. La cassa posa su un basamento anch'esso in pietra serena, la cui unica variante modulare è costituita dall'oggetto del fronte centrale che presenta la seguente iscrizione dedicatoria (fig. 3):

D.O.M./ AUGUSTINO NERIO PATRICIO FIORENTINO/ PORCILIANI CASTRI
IN AGRO LATINO REGULO/ CUNCTIS HONORIBUS IN REP.FUNCTO/ NE-
RUS ET FRANCISCUS F. PATRI CARISSIMO/ AUGUSTINUS NEPOS AVO OPTI-
MO/ MULTIS CUM LACHRIMIS POSUERE/ VIX. ANN. LXXI MEN. VII. D. XX/
OBIIT VIII ID. MAI ANNO SAL. CIO I O LXXVI.

La tomba venne quindi eretta dai figli Nero e Francesco e dal nipotino Agostino di Tommaso per il padre e nonno, morto l'8 maggio 1576, e tumulato l'11 in chiesa.⁹

1. *Monumento funebre di Agostino Del Nero*, 1576 circa, marmo e pietra serena, Maiano (Fiesole), chiesa di San Martino a Maiano. Foto dell'autrice.



2. *Monumento funebre di Agostino Del Nero*, 1576 circa, marmo e pietra serena, particolare della cassa funebre con stemma Del Nero, Maiano (Fiesole), chiesa di San Martino a Maiano. Foto dell'autrice.

3. *Monumento funebre di Agostino Del Nero*, 1576 circa, marmo e pietra serena, iscrizione, Maiano (Fiesole), chiesa di San Martino a Maiano. Foto dell'autrice.

La cassa è decorata al centro dallo stemma di famiglia finemente scolpito in marmo bianco sormontato da un cimiero piumato (fig. 7): l'emblema è situato nell'ovale centrale formato dalla bocca del mascherone¹⁰ che sormonta il blasone vero e proprio, con un genere di rappresentazione tipica del gusto tardomanieristico dell'epoca. Lo stemma è costituito dal campo nero al levriero rampante bianco (forse il colore del campo si è ossidato, dato che spesso lo stemma Del Nero appare con campo azzurro). Ulteriori svolazzi di ornamento allo stemma sono formati da semplici rilievi scolpiti sulla pietra sul fronte del sarcofago e anche sul coperchio, decorato al culmine da due semplici volute intagliate nella stessa pietra serena.

Al centro dell'arcone in alto si trova un altro stemma della famiglia, anch'esso scolpito con un mascherone dalle lunghe orecchie che allarga la propria bocca a incorniciare l'ovale, stavolta con il campo bianco al levriero rampante, mentre l'elmo piumato è sormontato a sua volta da una testa di levriero che suggella il blasone Del Nero.

Nel 1630 venne costruito il pulpito sopra il sepolcro di Agostino Del Nero, alla cui spesa concorsero i nipoti Alessandro e Filippo, pagando 25 scudi e donando materiale per la sua costruzione:¹¹ se di questo pergamano non rimane niente, la statua della Vergine come Immacolata posta sopra il sepolcro è più tarda e non appartiene al monumento originale, anche perché non se ne trova menzione nelle carte dell'archivio del monastero. Probabilmente è stata posta sopra il monumento nel Novecento, dato che nemmeno Baroni non ne fa cenno nel 1875.¹²

L'elemento artisticamente più rilevante del monumento sono le belle zampe di leone (figg. 4-6) che sostengono l'arca: sono quattro, due per parte, con possenti artigli dalla folta peluria sul lato posteriore della zampa.

Purtroppo non è stato possibile ritrovare nessun riferimento allo scultore che eseguì il monumento tra le carte Del Nero, ma è possibile immaginare che questo fosse già pronto entro il maggio del 1576, se Agostino vi fu tumulato l'11 di quel mese.

Sappiamo che quest'ultimo aveva fatto eseguire a Bartolomeo Ammannati la tomba per il fratello Francesco in Santa Maria sopra Minerva, su cui torne-

remo tra breve e dunque anche la tomba di San Martino a Maiano può essere forse collocata nell'ambito della cerchia dello scultore.

Per tentare qualche riflessione, si può notare che la forma dell'arca ricorda parzialmente, per la semplicità delle linee, la cassa del *Monumento a Giovanni Boncompagni* (fig. 8) dell'Ammannati, commissionato nel 1574 nel Camposanto di Pisa, con la differenza del coperchio, risolto con due volute. La notevole semplicità del monumento di San Martino a Maiano, oltre a essere dovuta alla volontà del committente, potrebbe essere però anche attribuita all'opera di un collaboratore.

Osservando le protomi leonine del monumento, la naturalità delle zampe può essere collocata nel panorama della produzione scultorea 'animalier' cui avevano dato vita alcuni anni prima Niccolò Tribolo (1497-1550, l'architetto-scultore progettò la *Grotta degli animali* della Villa Medicea di Castello)¹³ e la sua cerchia e che prenderà pieno vigore dagli anni Sessanta:¹⁴ anche alcune opere di Ammannati mostrano tangenze con questo genere, in particolare nella fase della sua arte caratterizzata da qualità scenografiche e naturalistiche, che Bartolomeo sviluppò al rientro a Firenze da Roma nel 1555. Le zampe leonine sono un motivo abbastanza comune nella scultura funeraria fiorentina e toscana a partire dal XV secolo, motivo che si diffuse anche durante quello successivo:¹⁵ Ammannati le propose, ad esempio, nel *Monumento ad Antonio Del Monte* in San Pietro in Montorio a Roma, realizzato a ridosso del 1550.¹⁶



4, 5, 6. *Monumento funebre di Agostino Del Nero*, 1576 circa, marmo e pietra serena, particolari delle zampe di leone, Maiano (Fiesole), chiesa di San Martino a Maiano. Foto dell'autrice.

7. *Monumento funebre di Agostino Del Nero*, 1576 circa, marmo e pietra serena, cassa funebre con stemma Del Nero, particolare, Maiano (Fiesole), chiesa di San Martino a Maiano. Foto dell'autrice.



Inoltre, la figura dell'Arno, particolare della *Fontana di Giunone* realizzata da Ammannati tra il 1555 e il 1561, oggi al Bargello, è accompagnata da un leone le cui zampe possono rappresentare un interessante termine di paragone per quelle del *Monumento Del Nero* (figg. 9-10). D'altra parte, come ha dimostrato recentemente Alessandra Giannotti pubblicando dei pagamenti inediti, Ammannati è testimoniato nel cantiere della grotta di Castello per aver lavorato con Giovanni di Battista di Francesco Del Tadda a «un modello degli animali» per la grotta stessa.¹⁷

Nell'ambito delle loro raccolte, i Del Nero possedevano un *Apollo* di Giovanni Scherani (Fancelli) da Settignano,¹⁸ mentre lo stemma mediceo posto sull'angolo del palazzo di piazza de' Mozzi era stato realizzato da Antonio Lorenzi, fratello di Stoldo, anche se privato degli 'svolazzi' che lo circondavano in origine.¹⁹ Entrambi questi due artisti scolpirono statue rappresentanti animali, a cui si avvicinano le zampe di leone del cenotafio di Agostino Del Nero:²⁰ forse tale monumento può essere stato realizzato da uno di questi scultori per la particolare naturalezza nella realizzazione di questi sostegni,²¹ unico elemento stilistico su cui basare quest'ipotesi, anche se un confronto con le loro opere certe non permette un'attribuzione a un artista sicuro.²²

Bartolomeo Ammannati progettò il *Sepolcro di Francesco di Piero* (fig. 11),²³ che ne fu il committente, in Santa Maria sopra Minerva a Roma. Francesco era morto il 12 luglio 1563, ma, come ha dimostrato Charles Davis nel 1976,²⁴ le trattative per la progettazione del cenotafio erano in corso già da alcuni anni.

Da una lettera a Michelangelo già pubblicata nel 1899 da Karl Frey si possono desumere alcune notizie relative al monumento di Santa Maria sopra Minerva. Nella missiva datata 10 ottobre 1558,²⁵ scritta da Firenze al Buonarroti a Roma, Ammannati accenna alla vicenda del progetto per una tomba non realizzata qualche anno prima. Francesco Del Nero aveva commissionato allo scultore, insieme all'«abate Soderini», da Davis identificato con Francesco Soderini, il proprio cenotafio nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva. Ammannati realizzò il disegno che venne mostrato da Soderini a Del Nero, che dette l'approvazione all'inizio dei lavori.

Più oltre, Ammannati racconta che i lavori per la tomba erano in stato avanzato quando Francesco Del Nero iniziò a pagare solo misere somme per tenere in vita il progetto. Lo scultore fiorentino aveva smesso di lavorare al cenotafio fino a quando, nel 1558, Del Nero gli propose di completare il monumento suggerendo di chiedere un parere a Michelangelo per la valutazione economica del lavoro. Ammannati accettò la proposta e inviò tramite il proprio collaboratore Bastiano Bruschini al Buonarroti a Roma il disegno originale del cenotafio: la tomba fu effettivamente realizzata, probabilmente con l'aiuto di collaboratori, come si può vedere oggi in un piccolo corridoio della navata destra di Santa Maria sopra Minerva, che non rappresenta la sua collocazione originale.

Secondo Davis la tomba fu realizzata tra il 1558, data della lettera, e il 1563, anno della morte di Francesco Del Nero, che per lo studioso assistette, mentre era ancora in vita, alla costruzione della propria sepoltura. Il disegno per il progetto originario della tomba, conservato in un libro di disegni della Biblioteca Riccardiana,²⁶ è stato individuato e pubblicato dallo stesso studioso nell'articolo del 1976: sul retro del disegno è segnata la data «1560», vicina all'epoca della ripresa del progetto da parte di Ammannati.

In base a confronti stilistici, lo studioso sostiene che il progetto originale del monumento presenta caratteristiche formali proprie della produzione ammannatiana degli anni Cinquanta: egli data la commissione della tomba al periodo precedente i lavori²⁷ per la Cappella Del Monte in San Pietro in Montorio (su disegno di Vasari, giugno 1550 – aprile 1552?), cui seguirono

8. Bartolomeo Ammannati, *Tomba di Giovambattista Boncompagni*, 1574 circa, marmo, Pisa, Camposanto (fonte: wikipedia). Su concessione dell'Opera del Duomo di Pisa.

9, 10. Bartolomeo Ammannati, *Arno*, dalla *Fontana di Giunone* e particolare, 1551-1561, marmo, Firenze, Museo del Bargello. Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi.



quelli di Villa Giulia e di Palazzo Del Monte in Campo Marzio (aprile 1552 – novembre 1553 circa). La realizzazione della tomba, che era «in assai buon termine» e per la quale Ammannati aveva avuto «pochi denari», sarebbe stata ripresa alcuni anni più tardi.²⁸

Alcune notizie trovate tra il materiale dell'Archivio Torrigiani Malaspina ci inducono a collocare la realizzazione della tomba di Santa Maria sopra Minerva all'anno 1565, data da intendere come momento conclusivo di un progetto già iniziato prima della morte di Francesco.

In un volume cartaceo²⁹ che riporta la copia, l'estratto o il riassunto di vari contratti della famiglia Del Nero per tutto il XVI secolo (contenuti in un originale libro membranaceo a quanto sembra perduto),³⁰ si legge a c. 12v il seguente ricordo: «l'anno 1565 si fece la sepoltura nella Minerva in Ro/ma fatta fare da Agostino del Nero per Messer Francesco suo fra/ tello, che morì



11. Bartolomeo Ammannati e collaboratori, *Monumento funebre di Francesco del Nero*, entro il 1565, marmo, Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva o in *Aracoeli*. Foto dell'autrice. © proprietà del Fondo Edifici di Culto, amministrato dalla Direzione Centrale degli affari dei culti e per l'amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno.

in detto luogo l'anno 1563 a di 11 di luglio/ dove si possono seppellire tutti i discendenti della casa/ nostra, e successori». Questa menzione fornisce la data di realizzazione o meglio di conclusione del *Monumento di Francesco Del Nero* e ne attribuisce la commissione, per il compimento dell'opera, al fratello Agostino, come ci informa anche l'iscrizione dedicatoria incisa sulla tomba. Quest'ultimo, creditore con i frati della Minerva di 200 scudi di giuli 10 per scudo, stabilisce in un istrumento rogato da Francesco Pecchinoli, notaio del Collegio dei Notai Capitolini e dell'Auditor Camerae,³¹ che 100 scudi fossero destinati all'elemosina per il sito della sepoltura, 50 per la celebrazione di una messa cantata annualmente nel giorno della morte di Francesco e che gli altri 50 fossero pagati ai monaci del convento di San Marco a Firenze³² da parte dei padri della Minerva, perché celebrassero a loro volta una messa per l'anima di Del Nero.

In un'altra filza contenente bilanci delle compagnie mercantili di Agostino e soci,³³ estratti da libri di dare e avere che non sono pervenuti fino a noi, sono annotati alcuni pagamenti ad Ammannati che ci forniscono un'ulteriore conferma del periodo in cui fu realizzata la tomba: nel bilancio della compagnia formata da Agostino Del Nero con Francesco di Sigismondo de' Nobili, in cui sono registrate anche entrate e uscite del 1565,³⁴ si trova tra i creditori «messer Bartolomeo Ammannati» che ricevette 495 ducati/fiorini il 26 agosto 1565. Nel «Bilancio dellibro grande bianco segnato A di Agostino et Carlo/ del nero del banco di Firenze [...] dato dì xii di gennaio 1565 [1566 s.c.]»,³⁵ Ammannati è ancora segnato tra i creditori della suddetta compagnia per ducati/fiorini 101.2 per il 1565, che costituiscono probabilmente la rata finale del pagamento per il *Monumento di Francesco Del Nero*. Tenendo a mente che secondo lo stile fiorentino l'anno cominciava il 25 marzo, l'arco cronologico del compimento della tomba, stando alle date dei pagamenti, si restringe al periodo tra l'agosto 1565 e la fine di dicembre di quell'anno, massimo l'inizio dell'anno seguente, dato che il 12 gennaio 1566 (s.c.), data di estrazione dei conti del bilancio dal libro della compagnia con Carlo Del Nero, costituisce un possibile *ante quem* per il compimento del cenotafio di Francesco Del Nero. Questo dato va considerato comunque relativo, dato che, se un 'esercizio' caratterizzato dalla lettera alfabetica poteva durare circa quattro/cinque anni, la data potrebbe collocarsi dai primi anni Sessanta al gennaio del 1566 (s.c.), ma il ricordo sopracitato collocherebbe nell'anno 1565 l'effettiva realizzazione della tomba.

La somma che ricevette Ammannati supera di 96 ducati/fiorini il prezzo di 500 ducati/fiorini inizialmente discusso nella lettera scritta a Michelangelo menzionata da Davis nel suo articolo, fatto plausibile per la lievitazione dei costi a causa del lungo periodo intercorso.³⁶

Dal punto di vista stilistico, la struttura della tomba (fig. 11) è simile a monumenti ammannatiani³⁷ risalenti ai primi anni Cinquanta, come le sepolture della Cappella Del Monte in San Pietro in Montorio.³⁸ Vicino infatti è l'impianto del sarcofago poggiante su due pilastri aggettanti rispetto al basamento, sarcofago sopra il quale si sviluppa un'edicola che culmina in un frontone triangolare. Quest'ultima è decorata dall'immagine del defunto e da altre statue o stemmi familiari, come nel caso del *Monumento Del Nero*.

All'epoca in cui riprese i lavori per la tomba, Ammannati era ormai al culmine della sua fama di scultore: nel 1563 aveva infatti realizzato la statua del *Parnaso* per la già citata *Fonte di Giunone* da collocarsi nella grande sala di Palazzo Vecchio (poi fatta trasportare a Pratolino da Francesco I) e posto mano a un programma di archi di trionfo per l'ingresso di Cosimo I a Siena; nel 1559 aveva iniziato la figura di Nettuno per la *Fontana di piazza della Signoria*, mentre dal 1560 lavorava al completamento di Palazzo Pitti su commissione di Cosimo I.

Appendice documentaria

ATM, DEL NERO, b. 138, fascicoli e cc. s.n.

Estratto del Testamento di Agostino/ di Piero Del Nero per rogo di Messer Francesco Parenti

«Agostino di Piero Del Nero sotto dì 3 ottobre 1572 per rogo di Messer Francesco Parenti fa Testamento nel quale tralle altre cose/ dispone nella forma, che appresso cioè,/ Lascia a titolo di istituzione a Pietro suo figlio, e dai di lui figli/ e discendenti maschi legittimi, e naturali, esclusi i / Legittimati, e i Religiosi un'annua prestazione di scudi 800 ogni/ mese la rata da pagarsi dai suoi Eredi i quali mancando/ per mesi quattro vuole che detto Pietro succeda in tutti i suoi/ Beni e nominatamente nel Castello di Porcigliano al quale sostituisce i di Lui figli e colle stesse dichiarazio-

ni, e mancato detto Pietro, e la sua linea ma/sculino sostituisce nella detta annua prestazione gli'infrascritti Eredi, e loro discendenti, e finalmente istituisce/ Eredi Nero, e Francesco suoi figlioli, e ciascheduno di loro per/ la terza parte, e per l'altra terza parte Agostino di Tommaso Del Nero nipote ex filio predefuncto, ed/ il ventre pregnant di Luisa sua nuora moglie già di detto/ Tommaso, e figlia di Lorenzo Ridolfi qualora l'istessa/ partorisca Maschio, o Maschi, e partorendo femmine/ allora vuole, che tutta la 3° parte si consolidi/ in detto Agostino sostituendo a ciascheduno di loro i loro fi/gli e discendenti maschi legittimi, e naturali in infinito/[...] nei beni immobili situati in Firenze, e nel Territorio Fiorentino nel Regno/ di Napoli, e in detto Castello, e Beni di Porcigliano, nei quali Beni estinte le suddette tre linee maschiline [...]/ sostituisce/ per un terzo il Monastero delle Murate, e per l'altro terzo/ lo Spedale degl'Innocenti, e proibisce a tutti i detti chia/mati l'alienazione dei beni immobili alla pena di/ perdere l'Eredità, che vuole, che pervenga al sus// seguente chiamato./ Detto Testatore dichiara sostituiti agli scudi 30000 donatigli da Francesco suo fratello da godersi da lui, e dai suoi/ figli e discendenti [...].».

Testamento di Agostino del Nero

21 gennaio 1572

«Avendo fatto testamento più fa, et conosciutomi mortale, et di breve me parso di venir a questa fine, di deliberar del resto, a che dico che dedico l'Anima mia a dio, et il corpo alla terra et pensando aver a morir qui A maiano mia villa donde che venuta la morte, voglio che il mio corpo Sia portato a Santo Martino, chiesa delle monache, et monasterio di Maiano, et Messo in una arca di pietra ordinata da me, sennò la faccino li mia figlioli et redi Con mettervi il mio nome acompagnato solo dalli frati delle doccia, che In quelli tempi vi saranno et il cappellano di dette monache, con charico che faccino Li supradetti mia figlioli et redi una entrata di beni stabili di 12 in 15 fiorini per anno di lire 7 per fiorino a dette monache et monasterio facendo conto che sarebbe quello che arebbono/ speso ne le mie exequie in Fiorenza et il detto monasterio et monache per l'/entrata che sarà fatta loro, come sopra dico che non voglio che abbino carico/ nessuno a far dir messe ho offitio ciascuno anno come par solito di chi la/ scia entrate a loghi pij, ma si bene le priego non per obbligo, ma per loro cortesia/ che ogni volta che l'andranno in coro, tanto la mattina a udir la messa/ quanto al vespro, dichino un miserere ho un de profundis, acciò il sommo dio/ abbia Misericordia della anima mia, et doppio la detta entrata fatta loro. Dichino a messere et monache o chi s'aspetta quello che è il desiderio mio, et se bene/ morissi in Firenze voglio esser portato a seppellirmi dove di sopra ho detto, et con li/ sopradetti carichi et obblighi, alli quali obbligo li supradetti mia figlioli/ et redi come obbedienti non mene mancheranno, scritta in maiano mia/ abitazione questo dì 21 gennaio 1572 Agostino del nero mano propria»

ATM, DEL NERO, b. 256, cc. 12v-13r (la numerazione è quella di un gruppo di pagine finali che iniziano da c. 1r e seguono una prima parte dedicata a contratti sull'acquisto della baronia di Castelporziano con propria numerazione):

«a c. 168 [del libro membranaceo] segue un ricordo dell'appresso tenore/ L'anno 1565 si fece la sepoltura nella Minerva in Ro/ ma fatta fare da Agostino del Nero per Messer Francesco suo fra/tello, che morì in detto luogo l'anno 1563 a dì 11 di luglio/ dove si possono seppellire tutti i discendenti della casa/ nostra, e successori./ Convenesi con i detti frati della Minerva che delli scudi 200/ di giuli per scudo [?], che devono al prefato Agostino come ere/de di detto suo fratello, che cento andassino in luogo di donativo, et elemosina per il sito della sepoltura, e 50/ perché eglino celebrino ogni anno una volta il giorno/ che Messer Francesco si sotterrò, cioè agl'11 di luglio nella/ detta chiesa una messa cantata, et uffizio per salute/ dell'anima sua, e delli 50 che restano promissiono di/ farne credito alli frati di S. Marco di Firenze, i quali/ / [c. 13r] per tanto si obblighino di fare il medesimo rogato di detto Francesco Pecchinolo notaro abitante in Roma./ Copia del ricordo messo al sottoscritto Libro del convento di S. Mar/co di Firenze/ del presente mese di luglio si ha a fare un uffizio annuale/ perpetuo con messa cantata per l'anima di messer Francesco/ del

nero cittadino fiorentino morto in Roma adi 12 del sopradetto/ mese di luglio/ per il quale uffizio ha avuto il nostro convento scudi 50 di/ giuli da messer Agostino del nero suo fratello, e per lui dal/ convento della Minerva, come a detto del Sindico 3* a c. 4 a Ricordanze Segnate C a c. 74 et il primo si ha a cominciare a/ di 12 di luglio 1568 e tutta la sopradetta partita apparisce ai libri delli obblighi perpetui del convento di S. Marco nel mese di luglio 1565».

ATM, DEL NERO, 143, fascicoli non numerati

[Bilancio della compagnia di Agostino Del Nero e Francesco di Sigismondo de' Nobili, anno 1565, n.d.a.]

c. 7r:

«segue creditori del libro bianco

[...] Messer Bartolomeo Ammannati a c. 84 [del libro originale] ducati/fiorini 495 – ducati/fiorini 495 –

/ + per di (?) 26 dagosto 1565 di por l a/ di ducati [/fiorini] 495-».

Bilancio dellibro grande bianco segnato A di Agostino et Carlo/ del nero del banco (?) di Firenze [...] dato di xii di gennaio 1565:

[cc. s.n.):

«seguono e' creditori

[...] Messer Bartolomeo Ammannati a c. 256 [del libro originale di compagnia] ducati[/fiorini] 102.10.1».

Note

Ringrazio il dottor Alessandro Cecchi per aver discusso con me a suo tempo il contenuto del presente testo; per la revisione del contributo la mia riconoscenza va anche a Samuel Vitali, Francesco Ammannati e Francesco Guidi Bruscoli, che con molta generosità mi hanno dato consigli relativi alla parte economica. Un ringraziamento speciale va infine a Veronica, Lorenzo, Chiara, Elena e ai miei genitori.

¹ Su Agostino e sui Del Nero si rimanda alla seguente tesi di dottorato: V. Catalucci, *Per la storia del gusto a Firenze: le collezioni della famiglia Del Nero*, tesi di dottorato, Istituto Italiano di Scienze Umane di Firenze, a.a. 2010/2011, tutor dottor Alessandro Cecchi, in particolare il capitolo n. 2, con bibliografia; D. Toccafondi Fantappiè, *Del Nero, Agostino*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1990, vol. 38, pp. 166-168, con bibliografia precedente. Inoltre si veda V. Catalucci, *La famiglia Del Nero di Firenze: proprietà, patrimonio e collezioni. Il palazzo Del Nero (oggi Torrigiani in piazza dei Mozzi), I parte*, in «Studi di storia dell'arte», XXIV, 2013, pp. 147-180; id., *La famiglia Del Nero di Firenze: proprietà, patrimonio e collezioni. Il palazzo Del Nero (oggi Torrigiani in piazza dei Mozzi), II parte*, in «Studi di storia dell'arte», XXV, 2014, pp. 109-144. Da ultimo cfr. anche H.Th. van Veen, *Palazzo del Nero: From Patrician to Courtly Spheres*, in id., K.D. Botke, a cura di, *A Cultural Symbiosis. Patrician Art Patronage and Medicean Cul-*

tural Politics in Florence (1530-1610), Leuven University Press, Leuven 2021, pp. 177-198.

² Sul mecenate inglese cfr. F. Baldry, *John Temple Leader e il castello di Vincigliata*, Olschki, Verona 1997.

³ Sulla chiesa vedi G. Baroni, *La parrocchia di San Martino a Majano: cenni storici*, Tipografia del Vocabolario, Firenze 1875; *Firenze e Provincia*, «Guida d'Italia», Touring Club Italiano, Milano 2007, p. 579; *Luoghi della fede (online)*, ad vocem: <<http://web.rete.toscana.it/Fede/ricerca.jsp?lingua=italiano>> (consultato in ottobre 2018).

⁴ ARCHIVIO TORRIGIANI MALASPINA, Montecastello, Pontedera, Pisa, (d'ora in poi ATM), DEL NERO, 143, cc. s.n.

⁵ ARCHIVIO DIOCESANO DI FIESOLE (d'ora in poi, ADF), XXXII, 4695, *Libbro di ricordi, e obblighi della nostra sacrestia di S. Martino a Maiano 1577 (fino al 1706)*, cc. 58r e v: «Fatta che fu la campana, et non havendo/ detti homini da finire la somma intera, ne le Mo/ niche, si stette il caso di cosi fino che morse/ il detto Messer Zanobi [il campanaio], et la campana rimase nelle / mani delli sua heredi fino a l'anno 1572, o più/ vero tempo. Inteso tal caso il molto Magnifico/ Messer Agustino del Nero che in quel tempo si stava/ in una villa a maiano apresso detto/ Monastero/ come persone amorevole di dette Moniche/ et molto loro benefattore agiungendo di suo/ l'intera somma di scudi 24 et uno per farla/ mettere al suo luogo appresso all'altar maggiore nel campanile di detta chiesa.

Et stata di/così certo poco di tempo, detta campana si ruppe./ Et il sopradetto gentil homo fiorentino Messer/ Agustino del nero tolto a beneficiare detto luogo/et moniche, prese l'assunto a far rigettare/[c. 59v] la detta campana a sua spesa, dove spese di più/ et di suo, oltre a detti di sopra altri 8 scudi/ et fatta riporre al suo luogo, si vede che spese/ detto dabene signore la somma di scudi diciannove dico scudi diciannove di lire 7 l'uno et li homini fiorini 14 tanto/che detta campana venne in tutto fiorini trentrate cioè fiorini 33 che sono lire 231». L'episodio è citato anche in Baroni, *La parrocchia di San Martino a Majano: cenni storici* cit., p. 18.

⁶ ADF, XXXII, 4695, *Libbro di ricordi, e obblighi della nostra sacrestia* cit., c. 59v: «La Molto Magnifica et Honoranda Madonna Nannina vedova/ de soderini et moglie già del Magnifico Messer Austino del nero/ dette et offerse alla predetta chiesa et sagrestia braccia quattro [ultime due parole cancellate] d'ermisino fra scarna tino et rangante per fare/ i brusti a dua camisi fatti come di sopra per la Reverenda/ Madre badessa, et tutto per l'anima sua, et del suo ho/norando marito Messer Agustino del nero benefattore di detto monasterio» e c. 61r: «Il medesimo anno 1579 et al tempo della/ veneranda suor Maria Canodri [?] la Molto Magnifica/ Madonna Nannina de Soderini et donna del già molto/ Magnifico Agustino del nero, per remedio della anima/ di detto suo caro consorte et sua, fece ad honore/ di Nostro Signor Dio tre paliotti per ogni altare della chiesa/ di S. Martino uno, dove è sepolto Messer Agostino suo ma/rito, di filaticcio nero et una pianeta con tutti suoi or/namenti et brusti da camisi, et un piviale, et in tutti/ i capi di essi paramenti ornamenti bianchi con teste/d i morti per servirsene nelle ufizij di morti di detta chie/sa et delle moniche di spesa di scudi cinquanta /et di più fazzoletto di maglia quadra bianco ma fodera/to di taffeta nero per il calice et donò ogni cosa alla detta chiesa et sagrestia».

⁷ ATM, DEL NERO, 138, fasc. e cc. s.n. Si veda appendice documentaria.

⁸ Il monumento è scolpito in pietra serena, tipica della zona di Fiesole e Settignano, per il cui utilizzo nel XVI secolo cfr. A. Giannotti, *Florence Decked in Rustic Garb: Pietra Serena in Sixteenth Century Tuscan Sculpture and the Etruscan Revival in the Medici Garden of the Villa di Castello*, in «The Sculpture Journal», XXXI, 4, 2022, pp. 409-426.

⁹ L'epigrafe è trascritta anche da Baroni, *La parrocchia di San Martino a Majano: cenni storici* cit., doc. VII, p. XVI, che fornisce anche la notizia riguardo al giorno della tumulazione, ricavata dal Reg. 4, c. 35 dell'ARCHIVIO DI S. MARTINO A MAIANO (conservato presso l'ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE).

¹⁰ Questo mascherone ne ricorda alcuni disegni di Bartolomeo Ammannati per mensole di finestre: cfr. le foto a pp. 334-335 del catalogo a cura di B. Paolozzi Strozzi e D. Zikos, *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra

(Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio-18 settembre 2011), Giunti, Firenze 2011 e G. Rasario, *Ammannati in luce*, in *ibi*, pp. 325-327.

¹¹ ADF, XXXII, 4695, *Libbro di ricordi, e obblighi della nostra sacrestia*... cit., c.83v: «Adi 31 marzo 1630/ si fece il Pergamo in chiesa nostra di pietra sopra/ il sepolcro delli Illustrissimi Signori Neri la quale/ spesa ne donò scudi venticinque il/ [c. 84r] Signor Alessandro, e più dette una tavola di/ sassi e n°400 mezzane campigiane rozze/ e scudi venti cinque donò il signor Filippo/ del Nero, e di detta fabbrica nel fu inventore/ e disegno messer Lorenzo Bel Corpo nostro Confratello/ e fu al tempo che era sacrestana Faustina/ Ferrazzi la quale fece fare a sua spesa/ l'uscio lino della scala che spese uno scudo/ e di più Suor Maria Angelica Gangalandi fece/ dorare il nome di Gesù a detto Pergamo/ e spese lire dieci/ et oltre tutte le spese nominate messer Lorezo/ Bel Corpi sopradetto ha speso scudi sette/ di suo/».

¹² Baroni, *La parrocchia di San Martino a Majano: cenni storici* cit., pp. 15-16.

¹³ Su quest'argomento si veda il volume, da cui sono tratti anche gli esempi citati, di A. Giannotti, *Il Teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Olschki, Firenze 2007, capitoli VI e VII e id., *La grotta genitrice: dal mito classico allo zoo di pietra*, in «Opus incertum», n.s., IV, 2018, pp. 24-35, con bibliografia aggiornata.

¹⁴ Giannotti, *La grotta genitrice: dal mito classico allo zoo di pietra* cit., p. 35. Tra gli artisti degni di essere menzionati fra coloro che si interessarono alle sperimentazioni animalistiche di Tribolo va ricordato anche Giovan Battista del Tasso per il *Monumento funebre del cardinale Luigi de' Rossi* nella chiesa di Santa Felicità, eseguito tra il 1537 e il 1546 (cfr. F. Fiorelli Malesci, G. Maetzke, *La chiesa di Santa Felicità a Firenze*, Giunti, Firenze 1986, pp. 273-274).

¹⁵ Per esempio compaiono nel *Monumento funebre a Carlo Marsuppini* di Desiderio da Settignano in Santa Croce a Firenze (1453-1455) o, in Toscana, nel *Monumento funebre a Raffaello Maffei* (Volterra, chiesa di San Lino, 1524-1535 circa) scolpito da Silvio Cosini.

¹⁶ F. Loffredo, *La giovinezza di Bartolomeo Ammannati all'ombra della tomba Nari*, in Paolozzi Strozzi, Zikos *L'acqua, la pietra, il fuoco* cit., pp. 95-135, in part. p. 100, con bibliografia.

¹⁷ Giannotti, *La grotta genitrice: dal mito classico allo zoo di pietra* cit., p. 32, con riferimenti archivistici; sulla fontana, tra gli ultimi contributi, C. Acidini, *Fontana di Sala Grande o Fonte di Giunone*, in id., G. Pirazzoli, a cura di, *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, Edizioni Polistampa, Firenze 2011, pp. 184-185; D. Zikos, cat. 6, in Paolozzi Strozzi, Zikos, *L'acqua, la pietra, il fuoco* cit., pp. 370-377.

¹⁸ Giovanni Fancelli Scherani fu, come Ammannati, allievo di Baccio Bandinelli e realizzò in particolare alcune sculture di animali per la *Grotticina di Madama* a Boboli progetta-

ta da Bandinelli (1553-1555). Su Giovanni di Scherano Fancelli cfr. L.A. Waldman, *A case of mistaken identity: The Martellini Jupiter by Giovanni di Scherano Fancelli*, in «The Burlington Magazine», CXL, 1998-II, pp. 788-798 e, sull' *Apollo* perduto, in particolare pp. 795-796. Fancelli integrò anche un rilievo antico raffigurante un leone in una statua a tutto tondo, oggi nella Loggia dei Lanzi (in *ibi*, p. 794).

¹⁹ F. Bocchi, *Le Bellezze della città di Fiorenza, dove à pieno di Pittura, di Scultura di sacri Tempij di Palazzi i più notabili artifizij e più preziosi si contengono*, con un'introduzione di John Shearman, ristampa anastatica dell'edizione fiorentina del 1591, Gregg International Publishers, London 1984, pp. 133-134. Anche Antonio Lorenzi, allievo del Tribolo, scolpì numerosi animali su disegno del maestro per le fontane della grotta della Villa di Castello (1540-1550). A Tribolo e a Pierino da Vinci (del quale i Del Nero possedevano una delle copie in terracotta del bassorilievo della *Morte del conte Ugolino*) sono attribuite le protomi leonine che sorreggono il fusto della *Fontana di Ercole e Anteo* nella stessa villa. Alla bottega di Tribolo sono assegnate anche le zampe leonine del fusto della *Fontana di Venere-Fiorenza* a Villa La Petraia a Firenze. La carriera di Antonio, fratello di Stoldo, non è stata ancora ricostruita completamente: oltre al volume di Giannotti cfr. Lorenzi, Antonio, voce in U. Thieme, F. Becker *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1915, vol. XI, p. 244; H. Keutner, *Niccolò Tribolo und Antonio Lorenzi. Der Äskulapbrunnen im Heilkräutergarten der Villa Castello bei Florenz*, in K. Martin, H. Soehner, a cura di, *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik*, Hirmer, München 1965, pp. 235-244; D. Pegazzano, *Dipinti e sculture per Jacopo Corsi*, in *id.*, *Committenza e collezionismo nel Cinquecento. La famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura*, Edifir, Firenze 2010, pp. 52-53, note 7-14; Giannotti, *Il Teatro di natura* cit., pp. 130 e sgg.; M. Cicconi, Lorenzi, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2006, vol. 66, <https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzi_%28Dizionario-Biografico%29/> (consultato in luglio 2023).

²⁰ Giannotti, *Il Teatro di natura* cit. e *id.*, *La grotta genitrice: dal mito classico allo zoo di pietra* cit., con bibliografia.

²¹ A Battista Lorenzi, cugino di Antonio e Stoldo, è attribuito il discusso pulpito della chiesa di Ognissanti a Firenze che è decorato con zampe di leone avvicinabili a quelle del monumento di San Martino a Maiano. Su Battista, tra i contributi più recenti, cfr. M. Cicconi, Lorenzi, *Giovanni Battista, detto Battista del Cavaliere*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2006, vol. 66, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzi-giovanni-battista-detto-battista-del-cavaliere_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzi-giovanni-battista-detto-battista-del-cavaliere_(Dizionario-Biografico))> (consultato in luglio 2023); F. Loffredo, *La vasca del Sansone del Giambologna e il Tritone di Battista Lorenzi in un'inedita storia*

di duplicati (con una nota sul Miseno di Stoldo per la villa dei Corsi), in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», XXXVI, 2012, pp. 57-114; C. Pizzorusso, *Profitti e perdite di Battista Lorenzi e Cristoforo Stati*, in «Studi di scultura, età moderna e contemporanea», a. II, 2, 2020, pp. 8-25.

²² Data la natura prettamente architettonica del monumento, si sono tentati confronti con disegni e progetti di questo tipo oltre che con elementi architettonici e decorativi, a parte il disegno individuato da Davis, senza trovare comparazioni interessanti. Per l'attività di progettazione architettonica di Ammannati, cfr. A. Belluzzi, *Il tema delle finestre inginocchiate nell'attività di Bartolomeo Ammannati*, in D. Lenzi, a cura di, *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Editrice Compositori, Bologna 2004, pp. 137-144; *id.*, *Gli interventi di Bartolomeo Ammannati a Palazzo Pitti*, in «Opus incertum», a. I, 1, 2006, pp. 56-74; *id.*, *Scultura e architettura nell'opera di Ammannati*, in Paolozzi Strozzi, Zikos, *L'acqua, la pietra, il fuoco* cit., pp. 294-313; M. Calafati, *Palazzo Grifoni*, in Acidini, Pirazzoli, *Ammannati e Vasari per la città dei Medici* cit., pp. 186-187; *id.*, *Palazzo Giugni*, in Acidini, Pirazzoli, *Ammannati e Vasari per la città dei Medici* cit., p. 327-328; *id.*, *Bartolomeo Ammannati e la «fabbrica di Messer Simone Firenzuola». Committenza e cantiere di Palazzo Giugni a Firenze*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», L, 2006, pp. 93-158; *id.*, *Palazzo Grifoni a Firenze. Dalla fabbrica di Monsignor Ugolino ai restauri dell'Ottocento*, in «Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'architettura», XLII-XLIII-XLIV, 2005-2007, pp. 47-49; *id.*, *Bartolomeo Ammannati. I palazzi Grifoni e Giugni: la nuova architettura dei palazzi fiorentini del secondo Cinquecento*, Olschki, Firenze 2011.

²³ Su Francesco di Piero cfr. V. Arrighi, *Del Nero, Francesco*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1990, vol. 38, pp. 174-176, con bibliografia e Catalucci, *Per la storia del gusto a Firenze: le collezioni della famiglia Del Nero* cit., pp. 46-50. Francesco Del Nero ebbe un figlio naturale, Francesco junior chiamato Cecchino, che poi legittimò. Questi fu un notevole collezionista a Roma di statue antiche, poi passate ai Del Nero. Cfr. C. Benocci, *Villa Ludovisi*, Libreria dello Stato, Roma 2010, pp. 11-48, in cui viene analizzata la figura di Cecchino (la studiosa pubblica parzialmente un inventario edito in maniera indipendente da chi scrive in Catalucci, *La famiglia Del Nero di Firenze: proprietà, patrimonio e collezioni... Il parte* cit., pp. 120-122). Per un maggiore approfondimento sulla figura di Cecchino si veda Catalucci, in corso di stampa e *id.*, *Per la storia del gusto a Firenze: le collezioni della famiglia Del Nero* cit., capp. III e IV.

²⁴ C. Davis, *Ammannati, Michelangelo, and the Tomb of Francesco del Nero*, in «The Burlington Magazine», CXVIII, 1976, pp. 472-484.

²⁵ Lettera di Bartolomeo Ammannati da Firenze a Michelangelo a Roma, 10 ottobre 1558: «Molto magnifico signor mio osservan-

dissimo. Messer Francesco del Nero e l'abate Soderino buona memoria mi fero[n]o gia fare un disegno per una sepoltura, la quale si haveva à locare nella Minerva; e mi mostrorno il sito, che i frati gli volevano dare o gli havevano dato, e mi dissero, che io facessi sì, che detta sepoltura ascendesse alla somma di 500 scudi: così feci il detto disegno. Lo abate Soderino lo mostrò à Messer Francesco, perche haveva da essere sua. Gli piacque e gli rispose, ch'io cominciassi à lavorare e andassi per danari a mia posta. Cominciai, udendo cio, e andai per danari e gli hebbi; e così, senza altro scritto, come si fa tra amici et homini da bene, seguitai un pezzo innanzi, tale che è in assai buon termine, e pochi danari ho avuuto. Mi convenne lasciare di lavorare, e messer Francesco piu volte mi ha mandato à dire, che vorrebbe, ch'ella si fornisse; ma i partiti, che mi faceva, erano tali, ch'io non gli poteva accettare. Hora me n'ha proposto uno, che interamente mi contenta e piace; e questo è, che ci rimettiamo tutti doi in V.S., e che, intanto che si darà fine al restante, i danari per i marmi, fatture e altre spese che gli pagerà pur col consenso di V.S.: e così ne sono restato contentissimo, anzi ringrazio Dio, che messer Francesco haverà il suo intento, e io uscirò d'obbligo. V.S. dunche la giudichi, ch'io non sarò mai per replicare parola, anzi la prego strettissimamente, ch'ella non se ne pigli affano ne fastidio nessuno, perch'io mi contenterò di tutto quello ch'ella dirà. E se bene vi fur[n]o i ragionamenti detti di sopra nel principio, e non lo dico come prezzo, ma [ma] in tutto mi rimetto e ne ringrazio Dio e V.S. per venire al fine delle cose cominciate, e messer Francesco mi habbi da restare amico. E perciò mando Bastiano Bruschini scarpellino col disegno, col quale si cominciò la sepoltura [...] Di V.S. humilissimo servitore Bartolomeo Ammannati», lettera n. 314, in K. Frey, *Sammlung asugewählter Briefe an Michelgnolo Buonarroti*, Siegmund, Berlin 1899, pp. 357-358.

²⁶ Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ed. Rare 120, c. 47v. Il codice di disegni è stato pubblicato da M. Fossi, a cura di, *Bartolomeo Ammannati. La città. Appunti per un trattato*, Officina, Roma 1970; il disegno per la tomba Del Nero è a p. 348. Cfr. ancora Davis, *Ammannati, Michelangelo, and the Tomb of Francesco del Nero* cit., p. 475, nn. 10-11.

²⁷ Quindi al periodo 1549-1550, come lo studioso spiega meglio in un altro saggio: C. Davis, *Architetture minori: alcuni disegni del manoscritto riccardiano*, in N. Rosselli Del Turco, F. Salvi, a cura di, *Bartolomeo Ammannati scultore e architetto 1511-1592*, Alinea, Firenze 1995, pp. 63-72.

²⁸ Il busto di Francesco Del Nero fu realizzato secondo Vasari da Giulio Mazzoni: G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, 6 voll., Sansoni - S.P.E.S., Firenze 1966-1997, vol. V, p. 550. Un busto in bronzo, acquistato da Wilhelm Bode per il Museo di Berlino, che sembrava

andato perduto in un incendio durante la Seconda Guerra mondiale (Catalucci, *La famiglia Del Nero di Firenze: proprietà, patrimonio e collezioni... I parte* cit., p. 158, con riferimenti archivistici), è stato invece reidentificato di recente con l'opera comprata da Bode e sottratta durante la Seconda Guerra mondiale dai Russi, ora conservata presso il Pushkin Museum di Mosca. Durante il recente restauro alcuni difetti di realizzazione hanno portato a dubitare dell'originalità dell'opera, che forse costituisce quindi una replica più tarda. Esiste poi un altro busto in bronzo, la cui collocazione attuale è sconosciuta, passato in asta nel 2017: non è quindi chiaro se quest'ultimo possa essere l'originale o una seconda versione rispetto al primo. Cfr. S. Valeri, T. Bellucci, *Bartolomeo Ammannati. L'opera scultorea*, ScriptaWeb, Napoli 2009, p. 94; V. Rastorguev, *Francesco del Nero. The art of multiplication*, in «Kunsttexte.de», I, 2018, pp. 1-14 con bibliografia aggiornata e S. Quagliaroli, *Colore, stucco, marmo nel Cinquecento. Il percorso di Giulio Mazzoni*, Officina libraria, Roma 2022, pp. 112-116, con bibliografia.

²⁹ ATM, DEL NERO, b. 256, cc. 12v-13r (vedi appendice documentaria).

³⁰ ATM, DEL NERO, b. 256, c. 1r: «Breve estratto d'alcuni istrumenti in un libro in carta pecora attenente alla casa de' Signori Baroni Del Nero [...]». Durante le nostre ricognizioni non è stato possibile rintracciare il volume originale in pergamena. Un'altra copia dello stesso volume è la filza n. 258.

³¹ Tra le carte del notaio Francesco Pecchinioli relative al 1565 (ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, COLLEGIO DEI NOTAI CAPITOLINI, bb. 1243 [anni 1573-1591], 1244 [anni 1563-1583]; NOTAI DELL'AUDITOR CAMERAE, bb. 5528 [gen.-apr. 1565], 5530 [set.-dic. 1565], 5531 [gen.-apr. 1566]) non è stato possibile rinvenire né documenti relativi alla messa in opera della tomba né quello sull'accordo tra Agostino Del Nero e i padri della Minerva riferito ai 200 ducati.

³² Cfr. ASF, CORPORAZIONI RELIGIOSE SOPPRESSE DAL GOVERNO FRANCESE (d'ora in poi CRSDGF), n. 103 (S. Marco), 15, *Giornale di entrata ed uscita del sindaco segnato D*, 1563-1570, c. 21v: «In Nomine Christus Marie filius MDLXVIJ/[...] Da Rede di Francesco del Nero addj XXX dj Agosto lire trecento/trenta due fiorini 10 et per loro da Agostino del Nero et per lui dal/Convento della Minerva di Roma per loro da Federigo /De Riccj et comp'di banco per ordine dato loro dallj Redi/ di Bastiano di Montauto reverendo Andrea Alessandri per fare [?]/ Come si dice alle Ricordanze scritte [?] a carta 2 lire 332 fiorini 10 - »; ASF, CRSDGF, 103, b. 85, *Libro degli obblighi*, cc. s.n., anno 1565: «obbligo del mese di luglio n° 9/ Del presente mese si ha fare uno officio annuale perpetuo/ con messa cantata per l'anima di Francesco di Piero del Nero/ ciptadino fiorentino, morto in Roma. A di 12 del/ sopradetto mese di luglio: quando non venghi di domenica [nota di integrazione a lato: «venendo in domeni-

ca si facci il lunedì seguente immediati»] per il quali / officio ha avuto il nostro Convento scudi cinquanta / di giulj, da Messer Agostino suo fratello, et per lui dal / Convento nostro della Minerva, come a intrata del sindaco / segnata D a c. 21 et a Ricordanze segnato C a c. 74 / El primo si ha cominciato addj xii di luglio 1568 // [a lato a sinistra] «An. Per. Uno / Addi 12».

³³ ATM, DEL NERO, b. 143, fascicoli non numerati.

³⁴ ATM, DEL NERO, b. 143: «Bilancio dellibro grande bianco segnato A di Agostino et Carlo / del nero del banco (?) di Firenze [...] dato di xii di gennaio 1565», c. 7r (vedi appendice).

³⁵ ATM, DEL NERO, b. 143: «seguono e' creditori / [...] Messer Bartolomeo Ammannati a c. 256 [del libro originale di compagnia] ducati / fiorini 102.10.1».

³⁶ Davis, *Ammannati, Michelangelo, and the Tomb of Francesco del Nero* cit., p. 483.

³⁷ Su Ammannati in generale, oltre a quanto già citato, cfr. M. Kiene, *Bartolomeo Ammannati*, Electa, Milano 1995; L. Cammarella Falsitta, A. Falsitta, *Cellini, Bandinelli, Ammannati. La fontana del Nettuno in piazza della Signoria a Firenze*, Skira, Milano 2009.

³⁸ Sulla cappella: C. Conforti, scheda relativa, in id., *Giorgio Vasari architetto*, Electa, Milano 1993, pp. 129-138.

Summary

A member of the noble Florentine Del Nero family, Agostino Del Nero had his own funerary monument erected near Fiesole in the church of San Martino in Maiano, where the family villa was located, probably at the beginning of the 1570s. The monument consists of a simple ark of sandstone (pietra serena) resting on the paws of a lion in white marble. These paws, due to their lifelike appearance, can, hypothetically, be ascribed to the field of 'animalier' sculpture which was developed in Florence by sculptor Niccolò Tribolo during the construction of the Villa di Castello.

Given that Agostino Del Nero financed the completion of his brother Francesco Del Nero's funeral monument - commissioned by the deceased at the end of the 1550s from Bartolomeo Ammannati for the church of Santa Maria sopra Minerva in Rome - this article hypothesizes that the project of Agostino's tomb in Fiesole can be traced back and attributed to an artist who was active in the workshop of Ammannati's circle. In fact, the cenotaph resembles in part some funerary monuments by Ammannati like the one for Giovanni Boncompagni in the Camposanto in Pisa.

Although it is not possible to identify the sculptor of Agostino's tomb, the style of the lion's paws resembles works depicting animals created by sculptors close to Ammannati - Antonio Lorenzi or Giovanni Fancelli Scherani - of which the Del Neros owned several examples.

In the second part of this article, we retrace the story behind the commissioning of the most famous monument to Francesco Del Nero, brought to completion by Agostino after the death of his brother. The date of two payments to Ammannati can be deduced from archival documents, allowing us to estimate the completion of the construction of the Roman monument to between the end of 1565 and the beginning of 1566.

Per Giovanni Camillo Sagrestani storiografo. Il caso dei *Ritratti di diversi pittori* e un'inedita *Notizia biografica* di Antonio Magliabechi

Francesco De Carolis

Gli studi su Giovanni Camillo Sagrestani hanno da tempo ampliato il loro raggio d'azione al suo lavoro di storiografo: in un frangente piuttosto ristretto della sua vita egli si è infatti impegnato nella raccolta e trascrizione di informazioni riguardanti diversi pittori a lui contemporanei. Si tratta di materiale da tempo noto, confluito per diverse vie nei fondi della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.¹ In questo nucleo di manoscritti è conservata anche una raccolta ancora del tutto trascurata, oggetto del presente studio: intitolata *Ritratti di diversi pittori cavati dalla loro effigie dipinte da diversi e copiate e fatte da me Giovanni Cammillo Sagrestani*, quest'opera è datata primo marzo 1715² ed è costituita da una serie di stralci biografici che dopo la morte del pittore, avvenuta nel 1731, passò a Francesco Maria Nicola Gabburri.³ Notizia dei *Ritratti* è presente ne *La letteratura artistica*,⁴ dove Schlosser invitava a confrontare questi scritti con le *Maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi, pubblicate a Venezia nel 1648.⁵ In effetti appare chiaro fin da subito come la piccola opera di Sagrestani fosse del tutto debitrice del lavoro del pittore e storiografo veneto, non soltanto alla luce del fatto che gli artisti selezionati fossero tutti di origini venete, ma anche perché i venticinque medaglioni disegnati dallo stesso Sagrestani che campeggiano al centro di ogni carta erano stati chiaramente copiati dalle stampe di Giacomo Piccini poste ad apertura delle biografie ridolfiane (figg. 1-25),⁶ anche se è difficile spiegare cosa abbia spinto Sagrestani a una selezione che di fatto escludeva i protagonisti più celebri della pittura veneziana del Rinascimento.⁷ Si tratta di rapidi schizzi a inchiostro, il cui interesse è notevole per due motivi: da una parte rappresentano un corpus grafico omogeneo dell'artista fiorentino che non ha paragoni nella sua produzione disegnativa; dall'altra per alcuni casi essi si dimostrano l'unico elemento capace di testimoniare con certezza l'interesse di Sagrestani per gli autori selezionati dall'opera di Ridolfi.⁸ È bene rilevare infatti come l'autore non imitasse semplicemente le stampe delle *Maraviglie*, ma ne rendesse una personalissima impressione attraverso le ombreggiature del fondale, la resa chiaroscurale dei tratti fisionomici e procedesse in generale ricorrendo a un segno dalla vena viva, connotando così i propri lavori di una *verve* del tutto assente nelle pur apprezzabili prove calcografiche presentate da Piccini. La presenza ritagliata del nome del pittore raffigurato che spesso si legge nei medaglioni porta inoltre a ritenere che il materiale giunto sino a noi sia il risultato di un'elaborazione sviluppatasi in più momenti.

1. Giovanni Camillo Sagrestani, *Domenico Riccio detto Brusasorci*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

2. Giovanni Camillo Sagrestani, *Paolo Caliari detto Veronese*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

3. Giovanni Camillo Sagrestani, *Jacopo Robusti detto Tintoretto*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

4. Giovanni Camillo Sagrestani, *Domenico Robusti detto Tintoretto*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

5. Giovanni Camillo Sagrestani, *Marietta Tintoretto detta Tintoretta*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.





Riguardo invece ai possibili motivi che hanno spinto alla realizzazione della raccolta, è anzitutto interessante considerare il contesto in cui era attivo l'autore attorno al 1715. Era questa una stagione di rinnovati interessi per la storiografia artistica, caratterizzata dalla grande impresa delle *Notizie* di Filippo Baldinucci, ma anche dalle ricerche del figlio Francesco Saverio e dello stesso Gabburri. Occorre inoltre ricordare che nel 1697 il lavoro per le *Notizie* era stato dato alle stampe solo parzialmente, lasciando un vuoto significativo per le biografie degli artisti del Quattro e Cinquecento. È legittimo supporre che l'interesse di Sagrestani per le vite dei pittori veneti scaturisse dunque dalla constatazione della fatica sperimentata dai successori di Baldinucci nei loro tentativi di portare a termine l'opera: l'attività di completamento fu infatti ultimata solo nel 1728 senza riuscire però a colmare dei vuoti importanti per la sezione delle vite degli artisti rinascimentali.⁹ A tutto ciò si aggiungeva uno scenario segnato da diverse voci polemiche nei confronti della mancanza di esaustività e puntualità per quanto era stato pubblicato prima che Filippo Baldinucci morisse.¹⁰ Riguardo alla preferenza per l'opera di Ridolfi per approfondire il contesto artistico veneto del Rinascimento, possiamo credere che Sagrestani apprezzasse i caratteri legati alla tradizione biografica di ascendenza vasariana rispetto alla forma vernacolare in versi di Marco Boschini;¹¹ tuttavia egli non ne fece un uso sistematico né organico, come dimostra il fatto che in più di un'occasione ai disegni non faceva seguito alcuna informazione. In quest'opera sono infatti presenti solo con le loro effigi Gentile Bellini, Antonio Vassilacchi (che Sagrestani chiama Antonio Velasco), Giovanni Cantarini, Lorenzo Lotto, Leandro da Ponte, Alessandro Maganza, Andrea Schiavone e il Pordenone. Quanto alla scelta generale degli artisti, sono noti i gusti per l'arte lagunare che si andavano diffondendo nella Firenze del tempo, tanto che il nostro è tra i pittori che vennero coinvolti dalla crescente passione per la pittura coloristica espressa nel capoluogo toscano dalla presenza di Sebastiano Ricci, artista presente nelle sue *Vite di artisti* di poco successive.¹² All'interesse storiografico per i pittori presenti nei *Ritratti* ha potuto inoltre contribuire la fama del collezionismo granducale, unico ambito dove è possibile rilevare una traccia di pittori minori trattati da Sagrestani, e che ha visto un incremento del numero di opere venete della famiglia grazie all'azione del cardinale Leopoldo e del pronipote Ferdinando, quest'ultimo noto proprio per essere stato un grande promotore dell'arte lagunare rinascimentale e a lui contemporanea.¹³ La base delle scelte di Sagrestani resta pertanto legata agli echi di una fama dovuta a quanto scritto da Vasari o dallo stesso Baldinucci, o ancora alle occasioni espositive che vennero organizzate con cadenza regolare dal 1705,¹⁴ senza allargarsi ai frutti di un'indagine personale. Caso emblematico è quello di Gentile Bellini: la familiarità con questo nome può essere infatti ricondotta alla sua presenza nelle *Vite* vasariane, nonostante l'autore aretino non gli assegni una biografia specifica, ma tratti delle sue vicende assieme a quelle del padre Jacopo e del fratello Giovanni.¹⁵ Il nome di Lotto ricorre invece alcune volte nelle carte dell'archivio Mediceo, come attesta la sua

6. Giovanni Camillo Sagrestani, *Jacopo Palma il Giovane*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

7. Giovanni Camillo Sagrestani, *Leonardo Corona*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

8. Giovanni Camillo Sagrestani, *Jacopo Da Ponte*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

9. Giovanni Camillo Sagrestani, *Vittore Carpaccio*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

10. Giovanni Camillo Sagrestani, *Gentile Bellini*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.



presenza in due liste di Paolo Del Sera per il cardinale Leopoldo, rispettivamente del 1654 e del 1657.¹⁶ A ben vedere però il pittore veneziano non godé di larga fortuna nella capitale medicea, dato che non soltanto Leopoldo rinunciò all'acquisto di quanto proposto dal suo agente veneziano nel 1657, ma i disegni attualmente attribuiti alla mano di Lotto conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi anticamente erano giudicati di autori diversi.¹⁷ Lo stesso si può dire della celebre tavoletta con il *Ritratto di giovane uomo* oggi conservata alle Gallerie degli Uffizi e proveniente dall'eredità del cardinale, attribuita a Leonardo fino al 1910.¹⁸ Di Pordenone a Firenze si poteva invece conoscere un nutrito gruppo di disegni e alcune pitture acquistate dal cardinale, tanto che nella lista compilata da Filippo Baldinucci l'8 settembre 1673 si contavano cinquanta fogli attribuiti a questo pittore friulano.¹⁹ Simile è il discorso per le poche parole dedicate a Vittore Carpaccio, di cui Sagrestani riprende dalle *Maraviglie* il tema della competizione con i fratelli Bellini,²⁰ e che a Firenze poteva essere conosciuto per gli undici fogli già annoverati nella *Nota de' Libri de' disegni* redatta dopo la morte del cardinale Leopoldo nel 1687.²¹ Le due frasi dedicate ad Andrea Mantegna si inquadrano invece all'interno della fama che sin dall'inizio del Cinquecento ha sempre seguito il maestro,²² mentre è assai difficile dire se possano essere anche il frutto della conoscenza di quel trittico documentato fin dal 1588 nell'inventario dei beni di don Antonio de' Medici e conservato oggi agli Uffizi.²³ Nel brevissimo appunto, di un certo interesse è l'attenzione dedicata all'errore vasariano di considerare l'artista nativo di Mantova: si tratta infatti di un equivoco che circolò lungamente a Firenze, dove infatti ancora a inizio Ottocento, sotto le tavole degli Uffizi, il nome di Mantegna era seguito dall'aggettivo «mantovano», circostanza che spinse Pietro Brandolese a scrivere una dissertazione sull'origine padovana del pittore nel 1805.²⁴

Che in più di un'occasione Sagrestani leggesse le *Maraviglie* in modo poco accurato è evidente anche nelle righe dedicate a Paris Bordon. L'artista era noto fin dall'ampia sezione che Vasari gli aveva dedicato all'interno della *Vita di Tiziano* nel 1568, e Firenze vantava diverse sue opere, collezionate dalla famiglia granducale. Interessato a cogliere gli elementi che potessero legare l'arte di Bordon al capoluogo toscano, Sagrestani fu dunque attirato dal celebre passo ridolfiano dove erano menzionati i tre dipinti posseduti dal cardinal Leopoldo.²⁵ Uno di questi è la *Discesa di Cristo nel Limbo*, che non è stato però concordemente riconosciuto in una grande tela oggi in collezione privata e che secondo Sergio Marinelli apparteneva originariamente alla famiglia veneziana dei Foscari assieme agli altri due dipinti citati.²⁶ L'altro è il *Matrimonio mistico di santa Caterina*, che gli studi vogliono individuare nel dipinto di Collezione Doria in deposito ai Musei di Strada Nuova a Genova,²⁷ mentre la terza opera è stata ritrovata di recente presso una collezione bancaria veneta.²⁸ A conferma della difficoltà tipica dell'epoca di restituire una corrispondenza tra fonti scritte e fatti figurativi, la lettura che ne ricavò Sagrestani fu del tutto errata, al punto da riportare l'informazione che le opere del pittore erano state commissionate direttamente dal cardinale Leopoldo

11. Giovanni Camillo Sagrestani, *Tiberio Tinelli*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

12. Giovanni Camillo Sagrestani, *Antonio Vassilacchi*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

13. Giovanni Camillo Sagrestani, *Giovanni Contarini*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

14. Giovanni Camillo Sagrestani, *Pietro Malombra*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

15. Giovanni Camillo Sagrestani, *Paolo Farinati*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

16. Giovanni Camillo Sagrestani, *Giovanni Battista Maganza*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

17. Giovanni Camillo Sagrestani, *Giovanni Battista Zelotti*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

18. Giovanni Camillo Sagrestani, *Sante Peranda*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

19. Giovanni Camillo Sagrestani, *Paris Bordon*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

20. Giovanni Camillo Sagrestani, *Lorenzo Lotto*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

per la sua collezione nel passaggio in cui si affermava che Bordon «dipinse per il Serenissimo Principe Leopoldo de Medici tre quadri». ²⁹ Questi abbagli, nonostante le note di Sagrestani siano spesso assai ridotte, sono presenti anche in altre biografie. Desta ad esempio sorpresa la svista inserita nella vita di Giovanni Battista Maganza: volendo mettere in rilievo il profilo di letterato del pittore proposto anche dalle *Maraviglie*, il nostro autore, invece di ricordare i rapporti con il letterato veneto del tempo Luigi Groto, citava un'improbabile amicizia con Giotto. Tale confusione chiarisce un'evidente mancanza di conoscenza da parte di Sagrestani dei protagonisti minori della pittura veneta ricordati da Ridolfi, che rende ancora più imperscrutabile la selezione da lui imbastita nei *Ritratti*. Altro errore grossolano di lettura delle biografie di Ridolfi è riscontrabile in un passaggio della vita di Domenico Tintoretto: le *Maraviglie* ricordano che l'artista aveva realizzato un ritratto di Margherita d'Austria Stiria in occasione del suo matrimonio con Filippo III di Spagna, celebrato da papa Clemente VIII, ³⁰ episodio del tutto equivocato da Sagrestani, che riportava la notizia per la quale il più giovane dei Tintoretto aveva eseguito, insieme a quello della regina, anche un ritratto del pontefice.

La ripresa di particolari legati al collezionismo fiorentino è invece alla base delle informazioni raccolte su Palma il Giovane: l'autore recupera infatti la notizia di un *Compianto sul Cristo morto* con la Vergine e la Maddalena arrivato in città attraverso la collezione di Bernardo Giunti, esponente della famosa famiglia di editori, più volte citato dalle *Maraviglie* per l'acquisto di opere di scuola veneta. ³¹ Se è difficile dire a quale lavoro specifico faccia riferimento Sagrestani, è importante tenere tuttavia presente che nonostante in molti passaggi riportati nel testo ridolfiano fossero menzionate o descritte opere di proprietà di Bernardo Giunti, quella presentata nella vita di Palma è l'unica a essere ricordata dal pittore. ³² Anche l'attenzione per Maria Tintoretto può essere ricondotta alla sua presenza nelle collezioni medicee. Come già accaduto per il fratello e il padre, anche la pittrice era assente nelle *Notizie* di Baldinucci, motivo per cui si può ipotizzare che l'attenzione riservata da Sagrestani fosse legata alla presenza a Firenze di un suo presunto autoritratto, oggi conservato agli Uffizi (n. inv. 1890 n. 1898), tanto simile alla stampa di Piccini e acquistato, nel 1675, dal cardinal Leopoldo. Diversa è invece l'attenzione che Sagrestani riserva alle brevi informazioni presenti nelle notizie su Paolo Veronese. Al pittore Baldinucci aveva infatti dedicato una biografia che in termini entusiastici riprendeva da Ridolfi la descrizione delle grandi tele destinate ai refettori dei conventi veneziani di San Giorgio Maggiore, di San Sebastiano, dei Santi Giovanni e Paolo e di Santa Maria dei Servi. ³³ In maniera inattesa Sagrestani menziona invece anche la presenza di lavori del pittore nel Palazzo Ducale di Venezia e la voce circa il suo viaggio romano, informazioni assenti nelle *Notizie* baldinucciane. ³⁴ Come al solito sono informazioni riprese dalle *Maraviglie*, ma risultano interessanti perché invece di riferirsi ai fatti che rivelano l'indole degli artisti, sono dati pertinenti solo all'attività creativa del pittore, quasi a voler ampliare quanto detto nel quarto volume delle *Notizie* del Baldinucci, apparso nel 1688. ³⁵



Quanto Sagrestani fosse invece attento alle informazioni extraprofessionali degli artisti selezionati lo dimostra il caso di Tiberio Tinelli. Innanzitutto egli riprese la travagliata vicenda del rapporto del pittore con la moglie Giovanna Garzoni, ma l'errata lettura della biografia porta il nostro ad affermare che il voto di castità fosse stato fatto da Tinelli e non dalla consorte. Interessante inoltre è l'omissione dell'identità della pittrice, che non è riportata da Ridolfi e non compare nemmeno nella vita di Tinelli presente nell'ultimo volume delle *Notizie* di Baldinucci.³⁶ Si tratta di una lacuna curiosa, dato che a Sagrestani la figura dell'artista ascolana doveva essere ben nota grazie alle celebri miniature presenti nella Firenze d'inizio Settecento. Accennava invece all'esecuzione di due ritratti realizzati da Tinelli per il principe Lorenzo de' Medici. Dava anche notizia della morte del pittore:³⁷ nel trattare quest'ultimo episodio Sagrestani non si limitò a richiamare l'affermazione di Ridolfi che riconduceva il suo decesso a un male sconosciuto legato alla sua natura disordinata, ma affermò esplicitamente che la sua morte fosse imputabile a cause di carattere sessuale.³⁸ Anche per le righe dedicate al Sante Peranda le informazioni si limitano a registrare l'aneddoto secondo cui il pittore, impegnato a Modena nell'esecuzione del ritratto di Cesare d'Este e famiglia, gettò i pennelli contro un cortigiano che ne aveva criticato l'esecuzione, ritenuta troppo poco somigliante ai modelli.³⁹ Il quasi esclusivo interesse per elementi aneddotici si incontra anche nelle biografie riportate nelle raccolte successive, e in particolare ad apertura delle *Vite di artisti*, dove Sagrestani afferma di aver trascritto le informazioni più affidabili sui pittori fiorentini della sua epoca.⁴⁰

L'aspetto del manoscritto fiorentino che merita maggior attenzione è tuttavia rappresentato dalla memoria biografica dedicata ad Antonio Magliabechi, posta a chiusura del fascicolo. Si tratta di un profilo del grande erudito e bibliotecario fiorentino che non è mai stato preso in considerazione, né dagli studi di letteratura artistica né da quelli dedicati a questa figura.⁴¹ Il testo risulta invece significativo perché testimonia i contatti diretti di Sagrestani con i maggiori esponenti della cultura fiorentina al tempo di Cosimo III, ricordando al contempo il ruolo non marginale rivestito dal bibliotecario granduca nella formazione della storiografia artistica del tempo.⁴² La breve biografia dà quindi alla figura di Sagrestani una sfaccettatura ulteriore rispetto a quanto già noto, dato che pone il pittore in una posizione inaspettata nel contesto degli omaggi tributati al bibliotecario granduca tra il primo e il secondo decennio del Settecento. Non si deve infatti trascurare a tal proposito che Magliabechi godette di ampia fama già in vita, come testimoniato anche dall'esistenza di un significativo numero di ritratti a stampa e presenti sul verso di medaglie celebrative.⁴³

La vita di Magliabechi scritta da Sagrestani è quindi importante perché risulta essere uno dei primissimi profili redatti dopo la morte dell'erudito, avvenuta il 4 luglio 1714. L'esigenza di tratteggiare i passaggi più rilevanti della biografia di questo intellettuale fu d'altra parte sentita, fin da subito, nell'ambiente da lui frequentato: il 21 luglio Apostolo Zeno manifesta infatti ad An-

21. Giovanni Camillo Sagrestani, *Leandro Da Ponte*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

22. Giovanni Camillo Sagrestani, *Alessandro Maganza* disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

23. Giovanni Camillo Sagrestani, *Andrea Sachiavone*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

24. Giovanni Camillo Sagrestani, *Giovanni Antonio de' Sacchis detto Il Pordecone* disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

25. Giovanni Camillo Sagrestani, *Andrea Mantegna*, disegno, 1715, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.



ton Francesco Marmi la sua intenzione di stendere una memoria del defunto, apparsa puntualmente in quello stesso anno sulle pagine del «Giornale de' letterati d'Italia».⁴⁴ Nel settembre 1715 fu quindi la volta della commemorazione tenuta presso l'Accademia fiorentina, dove il bibliotecario granducale, già membro dell'istituzione, venne celebrato dall'*Orazione funebre* di Anton Maria Salvini, cui seguì l'*Elogio* di Marmi nel 1721.⁴⁵ I ricordi non si limitarono tuttavia a quelli citati: Marmi stese infatti in forma manoscritta altre tre redazioni della biografia, caratterizzate da un grado di completezza sempre diverso;⁴⁶ in ambito arcadico un profilo magliabechiano venne poi redatto da Salvino Salvini per il primo volume delle *Notizie storiche degli arcadi morti* del 1720.⁴⁷ Occorre inoltre tener presente che notizie sulla vita di Magliabechi circolarono attraverso racconti non sempre concordi che tentavano di tracciarne il profilo di grande erudito. E' ad esempio nota la descrizione diffusa dal naturalista marchigiano di stanza a Livorno Diacinto Centoni: in una lettera ad Antonio Vallisneri dell'8 marzo 1708 la figura del bibliotecario fiorentino veniva tratteggiata come quella di uomo superbo, conosciuto per la sciatteria nel vestire e la totale mancanza di igiene personale. Fin dal 1684 circolava inoltre un *pamphlet* anonimo dedicato alle vite di Magliabechi e dell'amico Cinelli Calvoli, che confermava la totale mancanza di cura personale del bibliotecario.⁴⁸ Di contro proprio Cinelli, in una missiva non datata inviata al gesuita Agostino Oldoini, sottolineava l'umiltà con cui Magliabechi svolgeva la propria mansione presso i granduchi.⁴⁹ Alla luce di questa panoramica possiamo pertanto ritenere che il medaglione steso da Sagrestani s'inserisse in questo contesto di voci spesso tra loro contrastanti. A partire dalla notizia secondo cui da ragazzo Magliabechi fosse stato messo a bottega da un orefice, vengono ripercorse in termini molto rapidi tutte le tappe della sua esistenza e sottolineati gli elementi sempre presenti nelle lettere, nelle biografie e nei successivi studi a lui dedicati. In particolare Sagrestani sembra al corrente delle polemiche circa il ruolo ricoperto da Magliabechi a corte: benché egli venisse spesso definito con il titolo di bibliotecario granducale, non esiste di fatto una nomina ufficiale da parte di nessuno dei membri del casato mediceo e questa circostanza era stata una delle cause dei mal celati contrasti tra l'erudito e i suoi detrattori, radunati in particolare tra le schiere dell'Accademia della Crusca. Come sottolineato da Maria Mannelli Goggioli, l'atteggiamento di Magliabechi di fronte a questa frustrante situazione era di tale dissimulata umiltà che lo condusse a rappresentare se stesso nei panni del filosofo antico tutto dedito allo studio e alla speculazione orale, e lontano dalle beghe mondane.⁵⁰ Un profilo di questo tipo appare dunque nel manoscritto di Sagrestani: nonostante venga richiamata la mancanza di cura verso la propria persona, qui sono infatti esplicitamente citate la nomina a bibliotecario da parte di Cosimo III e il complesso disinteresse per la retribuzione che i Medici dovevano corrispondergli, sottolineando così l'immagine di un uomo che aveva vissuto alla stregua di un nuovo Diogene. D'altronde lo stesso Sagrestani non trascurò il fatto che «si rese a qualcheduno odioso», tanto che per i dotti Magliabechi sarebbe stato un «libraro».⁵¹ A sostenere l'ipotesi di un Sagrestani propenso all'edificazione della figura del bibliotecario interviene inoltre la certa frequentazione con Marmi: il nostro, qualche anno dopo la stesura dei *Ritratti*, redasse infatti le informazioni contenute nel cosiddetto *Zibaldone baldinucciano* proprio per l'erudito successore di Magliabechi presso la biblioteca granducale. Questi infatti titolò quelle carte *Notizie datemi dal fu Giovanni Camillo Sagrestani*, dichiarando in maniera esplicita la provenienza del materiale raccolto.⁵² D'altronde che in quel periodo Marmi fosse interessato alle biografie di artisti è chiaro anche dalla corrispondenza intrattenuta con Pellegrino Orlandi per l'aggiornamento del suo *Abecedario*.⁵³ In generale, il profilo redatto da Sagrestani è in linea con quelli encomiastici usciti subito dopo la morte del bibliotecario e appare in perfetta assonanza con l'atteggiamento antiaccademico che ne ha segnato l'attività, sia pittorica

che storiografica. Da una parte la serie di pittori scelti rappresenta idealmente il suo orizzonte artistico, molto più incline a seguire la linea coloristica della pittura 'a macchia' che quella del disegno di tradizione accademica e locale; dall'altra la biografia di Magliabechi testimonia in presa diretta un *endorsement* nei confronti di una personalità in contrapposizione aperta agli accademici della Crusca, sempre sprezzanti nel sottolineare l'inoperosità del bibliotecario sul piano delle pubblicazioni e per questo critici nei confronti di un'erudizione del tutto fine a se stessa.⁵⁴ La conoscenza dei *Ritratti*, benché mostri un'attività non solo frammentaria ma in più passaggi inesatta, è però il primo passo per cogliere il tentativo fatto da Sagrestani di entrare nel mondo dell'erudizione fiorentina: un'azione di emancipazione alla vigilia dei grandi lavori d'assestamento della storiografia artistica, che proprio nella capitale medicea presero piede nei decenni successivi e portarono al passaggio dalle *Vite* alla *Storia*.⁵⁵

Criteri di edizione

La trascrizione del manoscritto è stata effettuata confrontandola a quella allegata alla riproduzione fotografica eseguita dal Kunsthistorisches Institut di Firenze (collocazione J 8603 zn). Dato che Sagrestani riprende fedelmente le proprie informazioni dalle *Maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi, al di là delle caratteristiche presentate nello studio che precede il testo, per le informazioni relative ai vari artisti si rimanda all'edizione critica del lavoro ridolfiano: C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, a cura di D. Freiherrn von Hadeln, Società Multigrafica Editrice Somu, Roma 1965² [1914-1924¹].

c. 1 *recto*

ADÌ PRIMO MARZO 1715

RITRATTI DI DIVERSI PITTORI
CAVATI DALLA LORO EFFIGIE
DIPINTE DA DIVERSI
E COPIATE E FATTE DA ME
GIOVANNI CAMMILLO SAGRESTANI

CON UNA BREVE DESCRIZIONE DELLE COSE PIÙ NOTABILE [sic]

c. 2 *recto*

Domenico Riccio detto Brusasorci, fu scolare di Paulo Veronese, suo padre fu l'inventore di quello strumento da pigliare e topi e con nome corrotto, si nominò Brusasorci, si era applicato da primo all'intagliatore di legname, studiò dal Caroto nella Pittura che era suo compare, che in breve superò il maestro. Morì di età di anni 73: nell'anno 1567: si dilettò sonare il liuto e morì poverissimo.

c. 3 *recto*

Paulo Veronese del Casato de' Caliarì. Fu figliolo di Paulo di Gabriello Caliarì cittadino veronese il quale era scultore: fu scolare di Antonio Badile suo zio pittore in Verona.

In occasione che si doveva fare le soffitte nel Palazzo della Signoria di Venezia, e fu ciò impiegato detto lavoro a Tiziano e al Sansovino e fu dato loro incombenza di trovare omini atti a tale impresa, onde fu fatto elezione di Giuseppe Salviati, Battista Franco, lo Schiavone, il Zelotti e il Frattina e Paulo suddetto fu annoverato de' primi. Finito le opere e' Signori di San Marco volsero premiare quello che meglio si fusse portato nella sua operazione, onde tutti concordemente diedero le glorie e il premio a Paulo di una collana di oro.

Si portò il Caliarì a Roma per vedere le opere di Raffaello assieme con il Signor Girolamo Grimani.

Il Cenacolo delle Nozze di Cana Galilea di San Giorgio Maggiore fu il primo che facesse, che di grandezza è braccia 20, si come ne fece molti doppo;
Morì di anni 58 la seconda festa di Pasqua, essendo riscaldato nel camminare ad una processione fatta fare da Sisto Quinto nell'anno 1588; ebbe due figlioli, cioè Carletto e Gabbriello.

c. 4 recto

Jacopo Robusti detto Tintoretto, nacque egli in Venezia e stette sotto la disciplina di Tiziano studiando ancora le cose di Michele Angelo Buonarroti;
ebbe duoi figlioli Domenico e Marco, discese d'un tintore; e mentre studiava da Tiziano dicesi che per gelosia del suo grande spirito lo licenziò dalle sue stanze essendosi stato solo dieci giorni: soleva dire sempre che amava il colorito di Tiziano et il disegno di Michelangelo e per ciò fecesi portare a Venezia la copia di gesso delle statue della Cappella di San Lorenzo di Fiorenza.

Andava volentieri ad aiutare a dipingere allo Schiavone a Fresco per impratichirsi nel colorito.

Avendo e signori veneziani a fare il salone dello Gran Consiglio et avendo di ciò l'incombenza Tiziano propose in suo aiuto molti giovani che allora erano in Venezia eccettuato però il suddetto Tintoretto, il quale si rammarichò con i alcuni suoi amici, i quali procurarono fargli fare almeno certi filosofi intorno al muro di essa sala che fra gli altri facevi un Diogene che invero era una figura bellissima mostrando a Tiziano quanto seco era stato parziale.

Fece ancora la sala della Compagnia di San Roco, a dove gli fu assegnato scudi cento annui in tempo di sua vita, che perciò desse a quel luogo un quadro l'Anno finito;

Fu grande amico di Agostino Carracci; ricusò d'essere Cavaliere.

c. 5 recto

Domenico Tintoretto pittore veneziano. Morì di apoplezia di anni 75 nell'Anno 1637: fu emulo del Bassano e questo fu l'ultimo lume di casa Tintoretti, lasciando erede dei suoi studi, Sebastiano Cassieri di nazione germana, suo scolare, e marito della Signora Ottavia Tintoretta figlia di [...].

Si diletto di comporre varie cose le quali le recitano nelle Accademie di Venezia. Dipinse il Ritratto della Regina Margherita d'Austria, si come Clemente Ottavo Pontefice, di dove ne riportò molti regali.

c. 6 recto

Marietta Tintoretta fu figliola di Jacopo;

morì di età Anni 30: l'Anno 1590: questa era la più cara cosa che avesse suo padre, avendola da sé allevata la conduceva sempre seco vestita in abito da uomo ove unque andava.

Si diletto di musica e fece benissimo di ritratti e in particolare quello di Filippo Secondo Re di Spagna, fu richiesta da molti delle sue opere come pienamente intenderanno nella vita de' Tintoretti.

Dicesi che egli poscia la maritasse a Marco Augusto gioielliere; la volse in uno istante benché maritata sempre appresso di sé amandosi scambievolmente ambidui, che quando ella restò priva del suo genitore il pianto fu di essa grandissimo.

c. 7 recto

Jacopo Palma il Giovane, nacque a Venezia e fu nipote del Palma il Vecchio, studiò da Michelangelo Buonarroti e da Polidoro in Roma:

Morì di età di anni 89 l'anno 1628 oppresso dal catarro:

Fu protetto dal Duca Guido Ubaldo da Urbino, a dove lo condusse seco e lo mandò poi a Roma dal suo fratello Cardinale a dove ivi studiò.

A Fiorenza mandò un quadro al Signor Bernardo Giunti entrovì la Santissima Vergine Madre, e Santa Maddalena piangente, e Cristo morto. Di duoi figlioli, uno morì e l'altro andò a Napoli.

Fu di corpo sanissimo e la sua casa era frequentata da molti poeti e in specie il Cavalier Marino, lo Stigliani e il Guarino si come il Frangipane, e Jacopo Francho che intagliò molte sue opere.

c. 8 *recto*

Leonardo Corona fu figliolo di Michele Corona miniatore di Santi dandosi poscia a studiare le opere del Tintoretto e di Tiziano, dove fece una bonissima maniera: Stava di casa dove abitava Tiziano in Birri; fu emulo del Palma e di conversazione amicissima che in un suo giardino nella medesima casa si stava in continua allegria.

c. 9 *recto*

Jacopo Bassano da Ponte, fu scolare di Bonifazio Veneziano, e copiò molte cose da Tiziano e dal Parmigianino:

Morì di età di anni 82, il dì 13 di Febbraio 1492 di un mal di petecchie:

Questo fece benissimo di animali; fu figliolo di Francesco che invaghito il luogho di Ponte lasciando la sua patria di Vicenza:

E suoi quadri li compravano e mercanti per portare a Venezia, si dice che facesse l'Arca di Noè e si dice che Tiziano la comprasse per scudi 25 reputando il Bassano Uomo rarissimo in quel genere.

Fu lontano dagli onori standosene nella sua Patria.

c. 10 *recto*

Vittore Carpaccio cittadino Veneziano dipinse di maniera assai seccha. Fiorì al tempo di Gio. Bellino, e molte volte dipinse a concorrenza di detti Bellini.

c. 11 *recto*

Gentile Bellino.

c. 12 *recto*

Tiberio Tinelli pittore e cavaliere, scolare del Bassano, nato in Venezia e morì di anni 52, l'Anno 1638: fece voto di castità, ma innamoratosi di una fanciulla la sposò e vennero in discordia con il suocero, a segno che vennero insino all'Arme e per la sua gelosia la donna si partì di casa e tornassene a casa il Padre onde seguì di ambi il divorzio.

Dal Re Cristianissimo fu coronato di possedere lo stocco dorato con l'ordine di San Michele cintogli dal medesimo Re Luigi decimo ottavo [*sic*].

Fece al Serenissimo Principe Lorenzo de' Medici due quadri: la sua morte fu cagionata per avere disordinato nel coito, per essersi cavato sangue senza palesarlo al medico fu la cagione che in pochi giorni fu condotto al feretro, come avvenne ancora a Raffaello.

c. 13 *recto*

Antonio Velascho [*sic*].

c. 14 *recto*

Gio Contarino.

c. 15 *recto*

Pietro Malombra nato in Venezia, fu Homo letterato e passò gran tempo nel Caricho della Cancelleria ducale:

Morì di anni 62 di male di catarro l'anno 1618: valse assai nelle prospettive e fregi delle camere.

c. 16 *recto*

Paulo Farinato fu di patria di Verona et ebbe per Maestro Niccolò e morì nell'anno 1606: di sua età di Anni 75 [*sic*]: ebbe un Figliolo detto Cristofano al quale lasciò tutto il suo studio e in particolare il disegno, dell'entrata di Bologna di Carlo Quinto Imperatore, si come ancora la Cavalcata di Papa Clemente Settimo:

Ebbe gran talento nella scultura, si come nella architettura militare, e nella scherma.

Fu tratto dal ventre della madre, e morì nel medesimo tempo che spirò la sua Consorte. Si fece religioso che tale morì.

c. 17 *recto*

Gio[van] Battista Maganza discepolo di Tiziano di patria di Vicenza visse anni 80; l'Anno 1589: fu Homo di belle lettere, scrisse un sonetto a Tiziano in lode della sua Ludovica:

Fu assai famigliare del Tasso e dello Sperone, sì come di Giotto fiorentino [sic]. Non volse vedere mai ammazzare niuno Animale non dandogli il Cuore.

c. 18 *recto* bianca

c. 19 *recto*

Battista Zalotti [sic] fu discepolo di Paulo Veronese e scolaro di Badile da Verona: morì di età di anni 60: poveramente.

Operò a fresco di bonissima; dipinse molte volte con Paulo e in specie nella Villa del Cataio fabbricata dal Signor Pio Enea Obizzi, sì come molti villaggi e molte cose sue furono stimate dal medesimo Paulo.

Fu consigliato di lasciare lo affresco stante lo star sempre in continuo incomodo in quell'umido la vita, dal quale umido ne trasse molti mali; come se ne è visto ancora la esperienza in molti, che ciò non ànno creduto.

c. 20 *recto* bianca

c. 21 *recto*

Santo Peranda studiò da Nicolò suo padre e andò a Roma con il suo fratello Canonicò di San Marco di Venezia.

Ritrasse il Duca Cesare a Modena con e Principi suoi Figli e Madama Duchessa, mentre la ritraeva, un Cameriere disse che ella non somigliava onde egli sdegnato li gettò e pennelli in faccia, dicendogli: "Fallo meglio tu, se sta male"; era di natura incontentabile e sospettoso, visse sempre malsano, patendo di mal di pietra, onde avanzato nell'età di anni 72 di quel male morì nell'anno 1638.

c. 22 *recto*

Paris Bordone Gentiluomo trevisano tiravasi avanti pe le lettere; studiò le opere di Tiziano e di Giorgione.

Dipinse per il Serenissimo Principe Leopoldo de Medici tre quadri: operò benissimo di ritratti.

c. 23 *recto*

Lorenzo Lotto.

c. 24 *recto*

Leandro da Ponte.

c. 25 *recto*

[Di Alessandro Maganza solo il ritratto con il nome]

c. 26 *recto*

[Di Andrea Schiavone solo il ritratto con il nome]

c. 27 *recto*

Pordenone.

c. 28 *recto*

Andrea Mantegna di sua Patria _____ Padova; e morì in Mantova l'Anno 1517; di età di anni 86.

Fu assai diligente nel suo operare, nella prospettiva, accurato nella collocazione delle figure nel piano.

Fu fatto Cavaliere dal Signor Marchese Lodovico Gonzaga, a Mantova al suo servizio.

c. 29 *recto*

Antonio Magliabechi bibliotecario di Sua Altezza Reale di Toscana

Fu ne primi anni messo da suoi genitori all'arte dell'Orefice, ma perché il genio suo non era tale, ma bensì ad attendere alla notizia delle letture de libri. Non passava giorno che esso non volesse leggere qualche libro, onde si rese in poco tempo huo-

mo che non aveva pari nel sapere quello che molti Autori di libri aveva scritto e si rese così pratico mercé della suo bonissima retentiva che chi voleva sapere quello che aveva trattato ciascuno autore e morto e vivente, andava da lui che di tutto era benissimo informato di ogni cosa, avendo fatto una felicissima pratica di tutto quello che era stato e scritto e stampato, onde Sua Altezza Reale Granduca di Toscana Cosimo Terzo lo dichiarò suo Bibliotechelario [sic] della sua bellissima libreria ne Pitti. Et acquistò un gran nome, tanto in Fiorenza come fuori, che quando veniva forestieri lo visitavano come cosa meravigliosa; aveva nel suo dire del mordace, e perciò si rese a qualcheduno odioso e ne suscitò un nome che dicevano, che era, li librai, era un Dottore, e fra Dottori era un libraro.

Vestiva laidamente sudicio e sporco, usava pigliare tabacco in quantità et abitava in via _____ da via della Scala e non ebbe mai moglie stando sempre solo facendo una filosofica vita involto ne libri, che in casa sua il numero di essi erano infiniti e ciò fu avverato dalla bellissima libreria che dopo la sua morte se ne fece a profitto degli studiosi, aveva bonissima Provvisione dal Gran Duca e dal Cardinale Francesco Maria e stette moltissimi anni sena volere mai prendere provvisione lasciandogli alla fine di sua vita nelle mani de pagatori; ma poscia aggravato dagli anni di sua età conoscendo la morte vicina, si ritirò ne Padri Domenicani di Santa Maria Novella ove morì.

Note

¹ Si tratta delle *Vite di pittori* conservate presso la Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze (d'ora in poi BNCF), Fondo Palatino, 451, pubblicate una prima volta da A. Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII-XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, in «Commentari», XXII, 1971, pp. 187-241 e poi da B. Santi, a cura di, *Zibaldone baldinucciano*, 2 voll., S.P.E.S., Firenze 1981, vol. 2, pp. 395-459. Inoltre Sagrestani ha scritto le *Notizie dei Professori del Disegno*, anch'esse presso la BNCF, II. II. 110, cc. 270r-271r. La raccolta è consultabile on-line: <<https://teca.bnctf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF0003397147>> (consultato il 3 luglio 2023). Cfr. Santi, *Zibaldone baldinucciano* cit., vol. 2, pp. 460-462. La fama di Sagrestani scrittore è già ricordata da M. Lastri, *L'Etruria pittrice*, 2 tt., per Niccolò Pagani e Giuseppe Bardi, Firenze 1795, n. CX-VIII.

² Conservata presso la BNCF, Fondo Palatino, 473. Un'indicazione e descrizione del manoscritto sono presenti in *Indici e cataloghi. IV. I codici palatini della R: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Presso i principali librai, Roma 1890, vol. II, fasc. I, pp. 35-36.

³ Per un profilo limitatamente storiografico di Gabburri si rimanda a F. Borroni Salvadori, *Francesco Maria Niccolò Gabburri e gli artisti contemporanei*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, vol. 4, 1974, pp. 1503-1564, in particolare su questo punto p. 1514; G. Perini, *Gabburri, Francesco Maria Niccolò*, voce in *Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998, vol. 51 <https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-niccolo-gabburri_%28Dizionario-Biografico%29/> (consultato il 28 agosto 2023); N. Barbolani di Montauto, *Francesco Maria Niccolò Gabburri «gentiluomo intendente al pari d'ogn'altro e di-*

lettante di queste bell'arti», in M. Gregori, R.P. Ciardi, a cura di, *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, Edifir, Firenze 2006, pp. 83-94. Si veda anche il numero monografico dedicato a Gabburri in «Studi di Memofonte», 1, 2008 <<https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-1-2008/>> (consultato il 21 novembre 2023).

⁴ J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, La Nuova Italia, Firenze 1996⁴ [1924¹], p. 474. Una menzione del fascicolo venne fatta anche da A. Orvieto, *Un Vasari minuscolo e inedito IV ed ultimo. Vite e Ritratti di Gio. Camillo Sagrestani (1660-1731)*, in «Il Marzocco», 30, 26 luglio 1931.

⁵ C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, a cura di D. Freiherrn von Hadeln, Società Multigrafica Editrice Somu, Roma 1965² [1914-1924¹].

⁶ Vedi G. Boffio, *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento*, Libreria Internazionale, Firenze 1922, p. 111 e per la vita dell'incisore L. Trevisan, *Piccini Giacomo* voce in id., G. Zavatta, a cura di, *Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento. Dizionario Bio-bibliografico*, Università di Verona, Verona 2013, pp. 88-89. I ritratti incisi da Piccini furono poi ripubblicati nel 1787 nella serie *Collezione delli più celebri pittori della Scuola veneziana antichi e moderni*, dedicati a Gerolamo Manfrin, a tal proposito si veda L. Borean, *Libri e stampe di casa Manfrin a Venezia tra Sette e Ottocento. Prime considerazioni*, in «Venezia Arti», 29, 2020, p. 103, nota 46.

⁷ Gli artisti selezionati da Sagrestani sono, in ordine di apparizione, Brusasorci, Paolo Veronese, Jacopo Tintoretto, Domenico Tintoretto, Marietta Tintoretto, Palma il Giovane, Leonardo Corona, Jacopo Bassano, Vittore Carpaccio, Gentile Bellini, Tiberio Tinelli, Antonio Vassilacchi (chiamato Antonio Velasco), Giovanni Contarini, Pietro Malom-

bra, Paolo Farinati, Giambattista Maganza, Battista Zelotti, Santi Peranda, Paris Bordone, Lorenzo Lotto, Leandro da Ponte, Alessandro Maganza, Andrea Schiavone, il Pordenone, Andrea Mantegna.

⁸ Nonostante Sagrestani rappresentasse uno dei più rilevanti pittori della sua epoca a Firenze non esiste ad oggi una monografia a lui dedicata. È tuttavia utile la recente voce biografica redatta da M.C. Fabbri, *Sagrestani*, Giovanni Camillo, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2017, vol. 89 <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-camillo-sagrestani_%28Dizionario-Biografico%29/> (consultato il 28 agosto 2023) e l'ampia bibliografia di riferimento ivi presente.

⁹ P. Barocchi, *Nota critica*, in F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, S. P. E. S., Firenze 1975, vol. VI, pp. 28-29. Sulle *Notizie* postume vedi anche P. Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in G. Previtali, a cura di, *Storia dell'arte italiana*, vol. 2 (*L'artista e il pubblico*), Einaudi, Torino 1979, pp. 71-72. Per fare il caso degli artisti veneti, è significativo che nelle *Notizie* non siano presenti le vite di Giorgione, Tiziano e Tintoretto.

¹⁰ Sui caratteri incongruenti delle *Notizie* imputabili al lavoro dei curatori degli ultimi volumi vedi Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi* cit., pp. 75-76. Le reazioni più note e studiate provocate dall'uscita delle *Notizie* tra 1550 e 1580 sono quelle imputabili a Ferdinando Leopoldo Del Migliore a Firenze e a Carlo Cesare Malvasia a Bologna. Su questo punto vedi Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi* cit., pp. 69-71; id., *Le postille di Del Migliore alle Vite vasariane*, in id., *Studi Vasariani*, Einaudi, Torino 1984, pp. 75-82, già pubblicato in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Olschki, Firenze 1976, pp. 439-447.

¹¹ La figura di Ridolfi era ben nota a Firenze: infatti non soltanto Baldinucci prese a piene mani informazioni dalle *Maraviglie*, ma assieme al Boschini questa era una fonte irrinunciabile per spiegare la fortuna commerciale degli artisti veneti presso la corte granducale. Vedi Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi* cit., pp. 44-48; G. Agostini, E. Allegri, A. Cecchi, et al., a cura di, *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, Centro di, Firenze 1978, p. 193. Per il ruolo che ha invece avuto Boschini nella formazione della collezione del cardinale Leopoldo vedi L. Procacci, U. Procacci, *Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de' Medici*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 4, 1965, pp. 87-114; G. Gaeta Bertelà, *Introduzione*, in *Archivio del collezionismo mediceo. Il Cardinal Leopoldo*, vol. I, t. II (*Rapporti con il mercato veneto. Catalogo storico dei disegni*), a cura di id., Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1987, pp. 510-512. Per il carattere vasariano dell'opera di Ridolfi vedi almeno L. Grassi, *Teorici e storia della critica*

d'arte, Bonsignori editore, Roma 1997, pp. 38-39. Sulle differenze tra i due storiografi veneti cfr. A. Polati, *Da Ridolfi a Boschini. Il contesto, le strategie e il pubblico*, in E.M. Dal Pozzolo, a cura di, *Marco Boschini*, Zel Edizioni, Treviso 2014, pp. 176-189. Sulla fortuna del genere biografico nella Firenze del Settecento si rimanda alla disamina di E. Pellegrini, *Uomini, cose, scrittura: dalla Vita alla Storia. Profilo della letteratura artistica toscana del Settecento*, in Gregori, Ciardi, *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento* cit., pp. 95-112.

¹² Sulla fase fiorentina di Sebastiano Ricci vedi A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Bruno Alfieri Editore, Milano 2006, pp. 29-34; più di recente e con ampia bibliografia cui si rimanda R. Maffei, *The Painter at the Crossroads: Sebastiano Ricci in Florence and the Interplay between the Arts*, in G. Capriotti, F. Coltrinari, P. Dragoni, S.A. Meyer, M. Rossi, a cura di, *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo*, atti del convegno (Macerata, 21-23 giugno 2017), in «Capitale Culturale, Supplementi», 8, 2018, pp. 471-487.

¹³ Vedi almeno V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, a cura di, *Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, 7 novembre 2017 – 28 gennaio 2018), Sillabe, Firenze 2018; R. Spinelli, a cura di, *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze, 26 giugno – 3 novembre 2013), Giunti, Firenze 2013.

¹⁴ F. Haskell, *La nascita delle mostre*, Skira, Milano 2008, p. 29. In particolare nel passaggio citato lo studioso sottolinea come Ferdinando volesse richiamare l'attenzione soprattutto sui suoi quadri veneziani. Sull'argomento si vedano almeno i contributi e il materiale documentale studiato da F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1974, pp. 1-166 e F. Borroni Salvadori, *L'esposizione del 1705 a Firenze*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1975, pp. 393-402; S. Castelli, P. Turcis, *Nota de' quadri che sono esposti per la festa di san Luca degli Accademici del disegno l'anno 1705*, in R. Lattuada, G. Scavizzi, V. Zucchi, a cura di, *Luca Giordano. Maestro barocco a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Museo di Palazzo Medici Riccardi, 30 marzo – 5 settembre 2023), Officina Libraria, Roma 2023, pp. 142-143, n. 32.

¹⁵ Cfr. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 11 voll., Sansoni, poi S.P.E.S., Firenze 1966-1971, vol. III, (testo), pp. 427-441, in part. pp. 436-438. Lineamenti della fortuna critica di Gentile Bellini sino alle soglie del XVIII secolo in area veneta sono in J. Meyer Zur Capellen, *Gentile Bellini*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Stuttgart 1985, pp. 30-34.

¹⁶ *Archivio del collezionismo mediceo. Il Cardinal Leopoldo*, vol. I, t. I (*Rapporti con il mercato ve-*

neto. *Archivio elettronico del carteggio*), a cura di M. Fileti Mazza, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1987, pp. 217-218. In generale uno studio pionieristico sui rapporti tra il cardinal Leopoldo e i suoi intendenti veneti è quello di M. Muraro, *Studiosi, collezionisti e opere d'arte veneta dalle lettere al cardinale Leopoldo de' Medici*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 4, 1965, pp. 67-83.

¹⁷ Invero si segnala in calce che dei fogli conservati a Firenze solo il *Ritratto di uomo* (1876 F) viene concordemente assegnato al pittore veneziano. Sulla questione vedi il classico P. Pouncey, *Lotto disegnatore*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1965, p. 14.

¹⁸ *Archivio del collezionismo mediceo Il Cardinal Leopoldo*, vol. I, t. II cit., p. 623. Sul dipinto di Lotto appartenente alla collezione degli Uffizi vedi E.M. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, Skira, Milano 2022, pp. 154-155, n. I. 27.

¹⁹ Vedi quanto riportato nella scheda del foglio con l'Uccisione di san Pietro martire (n. inv. 725 E) dell'artista, conservato a Firenze presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi <https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=725+E> (consultato il 9 luglio 2023). Da tener presente che il disegno era già celebre perché citato da Scannelli nel *Microcosmo dell'arte*, per il Neri, Cesena 1657, p. 217 (vedi almeno C. Furlan, *Il Pordenone*, Electa, Milano 1988, pp. 258-260, n. D18 e la scheda di S. Ferrari in A. Bisceglia, M. Ceriana, P. Procaccioli, a cura di, *Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 27 novembre 2019 – 1 marzo 2020), Giunti, Firenze-Milano 2019, p. 153, n. 3.20.

²⁰ Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte...* cit., vol. I, p. 48.

²¹ L. Borean, *Carpaccio tra storiografia e collezionismo dal Cinquecento al Settecento*, in P. Humfrey, a cura di, *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 20 novembre 2022 – 12 febbraio 2023; Venezia, Palazzo Ducale 18 marzo – 18 giugno 2023), Marsilio, Venezia 2023, p. 96.

²² Su questo punto vedi G. Previtali, *La fortuna dei primitivi*, Einaudi, Torino 1989² [1964¹], p. 148.

²³ Vedi L. Attardi, scheda della *Circoncisione*, in G. Agosti, D. Thiébaud, a cura di, *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 – 5 gennaio 2009), Officina Libraria, Milano 2008, pp. 192-193, n. 63.

²⁴ P. Brandolese, *Testimonianze sull'attività patavina di Andrea Mantegna*, Nella stamperia del seminario, Padova 1805; vedi anche Previtali, *La fortuna dei primitivi* cit., pp. 152-153, che richiama alla situazione fiorentina, nonostante già l'abate Lanzi avesse confermato una nascita veneta del pittore: L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, a cura di P. Pastres, Einaudi, Torino 2022, vol. II, p. 184.

²⁵ Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte...* cit., vol. I, pp. 233. Il passo, significativo per cogliere la

fortuna della pittura veneta a Firenze, è citato anche in Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi* cit., p. 46 e successivamente in P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, *Mattias e Leopoldo 1623-1667*, in *Collezionismo mediceo e storia artistica. III. Il cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo 1628-1667*, S.P.E.S., Firenze 2007, vol. I, pp. 150-151.

²⁶ Sull'opera S. Marinelli, *Paris Bordon: il "Cristo al Limbo" di Ca' Foscari*, in «Arte Veneta», 60, 2003, pp. 31-41. La paternità al pittore trevigiano è stata confermata più di recente da A. Donati, *Paris Bordon. Catalogo ragionato*, Edizioni del Soncino, Soncino (CR) 2014, pp. 307-309, n. 85. Non accolgono la proposta e ritengono il dipinto copia seicentesca dall'originale perduto S. Facchinetti e A. Galansino, *Vita e opere di Paris Bordon (1500-1571)*, in id., a cura di, *Paris Bordon 1500-1571. Pittore divino*, catalogo della mostra (Treviso, Musei di Santa Caterina, 16 settembre 2022 – 15 gennaio 2023), Marsilio Arte, Venezia 2022, p. 22 e A. Fiore, *Opere in mostra*, in Facchinetti, Galansino, *Paris Bordon 1500-1571. Pittore divino* cit., p. 152, n. 28.

²⁷ Donati, *Paris Bordon. Catalogo ragionato* cit., pp. 247-248, n. 22. Del dipinto si conosce una copia al Museum of Fine Arts di Boston (*ibi*, n. 22.1). Sull'opera vedi anche G. Mariani Canova, *Paris Bordon*, Edizioni Alfieri, Venezia 1964, p. 101.

²⁸ Il quadro, firmato, era già conosciuto attraverso una foto da Mariani Canova, *Paris Bordon* cit., p. 121 e individuato sul mercato antiquario londinese da P. Humfrey in una scheda del *Riposo durante la fuga in Egitto* della National Gallery of Scotland di Edimburgo in P. Humfrey, T. Clifford, A. Weston-Lewis, M. Bury, a cura di, *The Age of Titian. Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, catalogo della mostra (Edinburgh, National Gallery of Scotland, 5 agosto – 5 dicembre 2004), National Galleries of Scotland, Edinburgh 2004, p. 146, fig. 129. Vedi anche Donati, *Paris Bordon. Catalogo ragionato* cit., p. 270, n. 43.

²⁹ G.C. Sagrestani, *Ritratti di diversi pittori cavati dalla loro effigie dipinte da diversi e copiate e fatte da me Giovanni Cammillo Sagrestani*, c. 22r.

³⁰ Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte...* cit., vol. II, p. 259.

³¹ Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte...* cit., vol. II, p. 201. Opere di Palma il Vecchio con le stesse figure sono diverse, si veda in particolare quelle segnalate da S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 94, nn. 158-159 e p. 151, n. 613.

³² Sul collezionista, figlio di Tommaso Giunti e marito di Zanetta Vassalini, si rimanda a S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600*, CEDAM, Padova 1964, pp. 221-223.

³³ Baldinucci, *Notizie de' professori...* cit., vol. IV, pp. 431-434. Riguardo l'adesione entusiasta di Baldinucci alle notizie di Ridolfi su Paolo Veronese vedi P. Barocchi, *Introduzione*, a Baldinucci, *Notizie de' professori...* cit., vol. VI, pp. 39-40. Per le opere di Veronese citate e oramai non più conservate nei luoghi

per cui vennero destinate, si veda almeno T. Pignatti, F. Pedrocchi, *Veronese*, Electa, Milano 1995, vol. I, pp. 250-252, n. 149 (*Le nozze di Cana* del Louvre); pp. 288-289, n. 194 (*Cena a casa Levi* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia); p. 275, n. 179 (*Cena in casa di Simone* della Pinacoteca di Brera); p. 135, n. 100 (*La cena in Emmaus* del Louvre).

³⁴ Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte...* cit., vol. I, pp. 304, 312.

³⁵ Baldinucci, *Notizie de' professori...* cit., vol. II, pp. 431-434.

³⁶ Baldinucci, *Notizie de' professori...* cit., vol. IV, p. 694.

³⁷ Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte...* cit., vol. II, p. 282. Nei due ritratti richiamati da Ridolfi, Hadeln non riconosce alcuna opera.

³⁸ Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte...* cit., vol. II, p. 288 afferma «finalmente negli anni 52 dell'età sua l'anno 1638 disordinando, per quello che si dice, la Natura, gettossi a letto». Sagrestani, *Ritratti di diversi pittori cavati dalla loro effigie...* cit., c. 12r: «la sua morte fu cagionata per avere disordinato nel coito».

³⁹ Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte...* cit., vol. II, p. 269.

⁴⁰ Vedi quanto detto dallo stesso C. Sagrestani, *Vite di artisti*, in Santi, Zibaldone baldinucciano cit., p. 395. Per la trascrizione vedi anche Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII-XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani* cit., pp. 188-189.

⁴¹ Molti sono gli studi su Magliabechi: per un prospetto esaustivo vedi almeno M. Albanese, *Antonio Magliabechi*, voce in *Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2006, vol. 51 < [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-magliabechi_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-magliabechi_(Dizionario-Biografico)/>) (consultato il 17 agosto 2023). Fondamentale J. Boutier, M.P. Paoli, C. Viola, a cura di, *Antonio Magliabechi nell'Europa dei saperi*, atti del convegno (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 4-5 dicembre 2014), 2 voll., Edizioni della Normale, Pisa 2017. Si può ritenere che alla trascuratezza del medaglione biografico abbia potuto concorrere la sua mancata indicazione nel titolo della raccolta.

⁴² Vedi ad esempio il coinvolgimento nella raccolta di informazioni per le *Notizie* di Baldinucci, come sottolineato da P. Barocchi, *Appendice*, in Baldinucci, *Notizie de' professori...* cit., vol. VI, pp. 382 e 402. Su questo punto vedi anche id., *Il collezionismo del cardinale Leopoldo e la storiografia del Baldinucci. Parte I. Disegni*, in A. Forlani Tempesti, A.M. Petrioli Tofani, a cura di, *Omaggio a Leopoldo de' Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1976), Olschki, Firenze 1976, p. 23; Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi* cit., p. 67; P. Barocchi, *Fortuna della epistolografia artistica*, in id., *Studi vasariani* cit., p. 89. Altro esempio ben noto è il rapporto che il bibliotecario granduca ha intessuto con Carlo Cesare Malvasia a Bologna, su questo punto vedi G. Perini, *Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Art Historiography*, in «The Art

Bulletin», 1988, pp. 273-279, in part. p. 274, nota 11.

⁴³ A questo proposito vedi S. Bellesi, *I ritratti di Antonio Magliabechi*, in Boutier, Paoli, Viola, *Antonio Magliabechi nell'Europa dei saperi* cit., pp. 445-455.

⁴⁴ Lo scritto è inserito senza titolo da A. Zeno in «Giornale de' letterati d'Italia», 18, 1714, pp. 463-635. È riportata integralmente da C. Viola, *Introduzione*, in id., A.F. Marmi, a cura di, *Vita di Antonio Magliabechi*, appendice a Boutier, Paoli, Viola, *Antonio Magliabechi nell'Europa dei saperi* cit., vol. II, p. 9, nota 10.

⁴⁵ Vedi rispettivamente A.M. Salvini, *Delle lodi di Antonio Magliabechi orazione funerale del Sig. Abate Anton Maria Salvini detta da lui pubblicamente nell'Accademia fiorentina il dì 23 di settembre dell'anno 1715 nel consolato dell'illustrissimo Sig. Abate Salvino Salvini*, nella stamperia di S.A.R. per i Guiducci e Franchi, Firenze 1715; A.F. Marmi, *Elogio del Sig. Antonio Magliabechi, bibliotecario dell'A. S. di Cosimo III gran duca di Toscana, tratto dalla Vita che più distesamente ne ha scritta il Sig. Antonfrancesco Marmi, cavaliere di Santo Stefano*, in «Giornale de' letterati d'Italia», 33/1, 1719-1720 [ma 1721], pp. 1-74.

⁴⁶ La terza redazione manoscritta della biografia di Magliabechi – conservata presso la BNCf all'interno del Magl. IX, 37 – oggi vanta un'edizione critica (Marmi, *Vita di Antonio Magliabechi* cit., pp. 37-108), mentre per le vicende relative alle varie stesure si rimanda a Viola, *Introduzione* cit., pp. 22-26.

⁴⁷ S. Salvini, *Antonio Magliabechi*, in *Notizie storiche degli Arcadi morti*, nella stamperia di Antonio de' Rossi, Roma 1720, t. I, pp. 263-268. Si tenga presente che nel XVIII secolo vennero scritte biografie di Magliabechi anche in inglese e russo: I.F. Martynov, *Una rivista russa del XVIII secolo pubblicò la biografia del bibliografo ed erudito italiano Antonio Magliabechi*, in «La rivista storica italiana», vol. LXXXI, 1969, pp. 648-651.

⁴⁸ Vedi s.n., *Io. Cinelli et Antonii Magliabechi vitae*, Fori Vibiorum 1684.

⁴⁹ Sulla contrastata rappresentazione di Magliabechi riportata dai suoi contemporanei vedi A. Mirto, *Al servizio dei principi. Antonio Magliabechi e i Medici*, in Boutier, Paoli, Viola, *Antonio Magliabechi nell'Europa dei saperi* cit., pp. 91-93. L'amicizia di Cinelli con Magliabechi è sottolineata già da Previtali, *La fortuna dei primitivi* cit., p. 59, che ricorda anche lo scoperto odio nei confronti di Filippo Baldinucci.

⁵⁰ M. Mannelli Goggioli, *Magliabechi, il bibliotecario*, in Boutier, Paoli, Viola, *Antonio Magliabechi nell'Europa dei saperi* cit., p. 64. Proprio una celebre medaglia di Antonio Maria Di Gennaro fusa per omaggiare Magliabechi riporta, sul rovescio, la figura di Magliabechi seduto con quella di Diogene chiaramente identificabile nell'uomo con bastone in secondo piano. Cfr. Bellesi, *I ritratti di Antonio Magliabechi* cit., pp. 453-454.

⁵¹ Sagrestani, *Ritratti di diversi pittori cavati dalla loro effigie...* cit., c. 29r.

⁵² Si tratta delle cc. 270r-271r delle *Notizie di Professori del Disegno* della BNCf. Santi, *Nota*

critica, in id., *Zibaldone baldinucciano* cit., vol. 2, p. 541, ritiene invece si tratti di materiale destinato a Francesco Saverio Baldinucci, mentre è corretta l'indicazione riportata da Perini, *Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters* cit., p. 274. Su Anton Francesco Marmi vedi M. Sambuc-co Hamoud, *Marmi, Anton Francesco*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2008, vol. 70 <https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-francesco-marmi_%28Dizionario-Biografico%29/> (consultato il 3 luglio 2023).

⁵³ A. Cecconi, «Nella presente aggiunta all'Abecedario Pittorico del padre maestro Orlandi». Per una rilettura delle vite Gabburriane, in «Studi di Memofonte», 1, 2008, p. 27.

⁵⁴ Un profilo di Sagrestani storiografo teso all'antiaccademismo è stato già rilevato da C. Brovadan, *Gabburri e Sagrestani: due biografie di Luca Giordano nella Firenze del Settecento*, in «Napoli nobilissima», 2, 2020, p. 49.

⁵⁵ Questo passaggio è ben descritto da Pellegrini, *Uomini, cose, scrittura: dalla Vita alla Storia* cit., pp. 95-112.

Summary

The essay examines a manuscript written by Giovanni Camillo Sagrestani dated March 1, 1715. The title page of this collection is *Ritratti di diversi pittori* and the manuscript is held at Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNF Palatino 473). This compilation is a sort of dossier with twenty-five pen and ink portraits of Venetian painters copied from *Le Maraviglie dell'arte* by Carlo Ridolfi, in some cases enriched with brief information about the subjects' lives. On the final page of the document, the Florentine painter added a previously unknown biography of Antonio Magliabechi. After Sagrestani's death, the manuscript became the property of Francesco Maria Niccolò Gabburri, and it was overlooked until now. This article focuses on the historiographic skills of Sagrestani, who also wrote two well-known collections of *Vite di artisti*. In his *Ritratti*, the author refers to famous painters such as Paolo Veronese and Jacopo Tintoretto, but also to overlooked artists like Sante Peranda and Pietro Malombra. By seeking to clarify the reasons behind the creation of this document, which was written during the span of time between the publications of the posthumous last two volumes of Filippo Baldinucci's *Notizie de' professori* in 1704 and 1728, this research examines the Florentine context in which Sagrestani provided his information. This paper particularly analyses the Medici family's appreciation for the artists mentioned in this manuscript, and the knowledge of them by contemporary scholars. The second part of this study demonstrates the deep connection established by Sagrestani with Magliabechi, since the biography devoted to the famous librarian of the Medici family is one of the earliest tributes to him after his death on July 4, 1715. Indeed, the manuscript reported habits and characteristics of Magliabechi's lifestyle, defending him against the attacks made to his good reputation.

I Centri d'azione per l'arte. Per una politica del contemporaneo

Elisa Bassetto

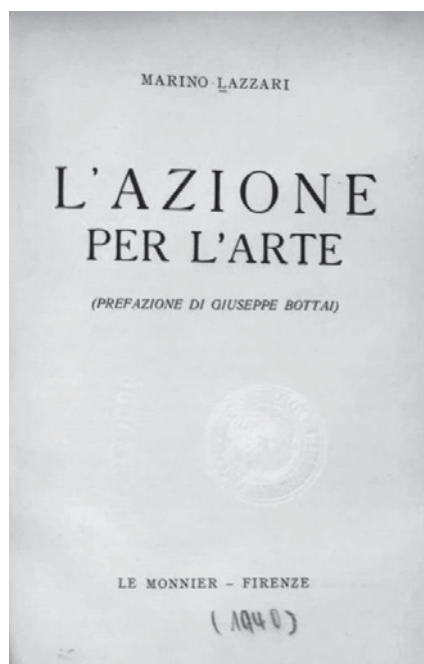
Il presente saggio costituisce la prima parte di un contributo più ampio che si propone di ricostruire la genesi e lo sviluppo dei Centri d'azione per l'arte, ovvero di inquadrare criticamente il ruolo da essi svolto nell'ambito delle politiche sul contemporaneo promosse da Giuseppe Bottai al tempo del suo incarico ministeriale, con l'obiettivo di offrire ulteriori precisazioni in relazione a un tema in parte già affrontato in sede storiografica.¹ Come è noto, data anche la mole crescente di studi in proposito, nel corso del Ventennio fascista il sistema dell'arte contemporanea subì una profonda modificazione.² Il settore fu infatti al centro di un'apposita politica governativa, sviluppata con l'obiettivo dichiarato di assicurare agli artisti tutele e opportunità difficilmente immaginabili fino a qualche decennio prima.³ Senza voler marcare eccessivamente il carattere di discontinuità rispetto al periodo precedente, *in primis* per l'assenza di contributi specificamente dedicati al mecenatismo pubblico nell'Italia liberale e giolittiana⁴ – quando, per riprendere le parole di Antonio Maraini, lo Stato «si contentava di dar loro [agli artisti, *n.d.a.*] un insegnamento stantio e ammuffito negli Istituti di Belle Arti, senza più ricordarsi della loro esistenza, se non per qualche nomina accademica quando ormai erano vecchi e sfiniti» –,⁵ il governo fascista segnò comunque un passo in avanti in termini di risorse allocate, di emanazione di appositi provvedimenti legislativi e soprattutto di ampliamento delle occasioni espositive. Giusto per citare un esempio, solo nel 1934 furono organizzate ben 360 mostre, alcune delle quali dedicate appositamente ai giovani, come i Littoriali della Cultura e dell'Arte e i *Ludi Juveniles*.⁶ Parallelamente, il governo condusse una campagna di riforma e razionalizzazione della legislazione inerente al settore espositivo, sia attraverso il riordinamento di rassegne preesistenti, tra cui la Biennale di Venezia e la Triennale di Milano, sia con la creazione di nuove manifestazioni, come la Quadriennale di Roma, erede diretta della Biennale romana già attiva nella prima metà degli anni Venti.⁷ Fondamentale fu anche l'attività promossa dal Sindacato Nazionale Belle Arti, facente capo alla Confederazione Fascista Professionisti e Artisti, che forniva una rete di coordinamento a livello nazionale tramite una serie di manifestazioni pubbliche, ufficialmente sponsorizzate e organizzate dal regime, articolate su tre livelli: provinciale, interprovinciale e nazionale.⁸ Nel corso degli anni Trenta si assistette inoltre alla fioritura di un gran numero di premi e concorsi, liberi o a tema, come il Premio Bergamo, promosso dal ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai allo scopo di favorire le più vivaci e aggiornate tendenze della pittura italiana contemporanea, e il suo *alter ego*, quel Premio Cremona voluto dal gerarca Roberto Farinacci in aperta contrapposizione alla manifestazione bergamasca.⁹ Provvedimenti che, sia detto per inciso, furono accolti con favore da larghe fasce di artisti, i quali non esitarono in alcuni casi ad assecondare gli intenti propagandistici del regime – anche se più a livello di scelte iconografiche che stilistiche – in cambio di maggiori tutele e opportunità. In questo senso, la testimonianza di Corrado Pavolini, risalente al principio degli anni Trenta, è quanto mai eloquente: «ma c'è paese, in Europa o altrove, che dal 1930 al 1932 abbia fatto per gli artisti, abbia dato agli artisti, quanto l'Italia? Qui è stato l'eldorado in paragone delle altre Na-

zioni».¹⁰ Alle parole del giornalista facevano eco, l'anno successivo, quelle del pittore Carlo Carrà:

Ai problemi artistici, il Fascismo ha dato qualcosa di più di un semplice appoggio platonico. Ha dato centinaia e centinaia di migliaia di lire; ha regolarizzato le Esposizioni Internazionali d'arte di Venezia; ha dato modo di continuare le Triennali dell'arte decorativa e industriale di Milano; ha istituito le Quadriennali di Roma. Alla Camera dei Deputati e al Consiglio Nazionale delle Corporazioni ha messo i rappresentanti degli artisti, architetti, pittori, musicisti e letterati. In una parola, ha dato agli artisti italiani, quello che nessun governo demoliberale non [sic] aveva mai dato: quel riconoscimento positivo e quel vigore morale che sono gli elementi base della dignità e del decoro umano. E cotesto è problema di civiltà. Molte altre benemeritenze verso l'arte e gli artisti si potrebbero elencare. Ma per intenderne e valutarne la portata non basterebbe lo spazio riservato ad un articolo di giornale. Ci vorrebbe tutto un libro. In più il Fascismo ha affrontato il problema delle esposizioni artistiche all'estero, e se paragoniamo le Mostre fatte in questi ultimi tempi un po' ovunque in tutte le nazioni più importanti dell'Europa e delle Americhe, con quelle di quindici o venti anni fa, c'è da stupire del miracolo che ha compiuto il nostro paese.¹¹

La strategia percorsa dal governo nel settore dell'arte contemporanea si basò dunque su una serie di interventi diretti a migliorare le condizioni materiali degli artisti, piuttosto che sulla creazione di una vera e propria 'arte di Stato', con l'obiettivo, non troppo velato, di guadagnare il più ampio margine di consenso da parte della categoria. Come è noto, nel corso del Ventennio l'intervento statale in campo artistico, che pure fu notevole, non ebbe infatti come obiettivo primario l'imposizione di un'estetica ufficiale, come invece avvenne in Germania e in Unione Sovietica, complice anche il fatto che Mussolini, a parte qualche raro intervento pronunciato in occasioni ufficiali, non si interessò d'arte in prima persona, almeno non dal punto di vista strettamente tecnico – pur essendo invece tutt'altro che insensibile agli aspetti visivi della propaganda –¹² e preferì delegare di volta in volta, per le varie questioni, i suoi più fidati collaboratori.¹³ Tra questi Giuseppe Bottai, approdato nel novembre 1936 alla guida del dicastero dell'Educazione Nazionale. Nell'ambito del suo incarico il nuovo ministro, in stretta collaborazione con Marino Lazzari – dal gennaio del 1938 a capo della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, in seguito denominata Direzione Generale delle Arti –, impresse alla politica culturale del regime uno slancio deciso, promuovendo un vasto programma di riforme che toccavano vari ambiti: dalle leggi di tutela alla creazione dell'Istituto Centrale per il Restauro, dal riordinamento delle Soprintendenze all'approvazione della legge n. 839 dell'11 maggio 1942 (meglio nota come 'legge del 2%'), fino alla creazione di un Ufficio per l'Arte Contemporanea, che «non aveva come scopo di curare le arti d'oggi, ma di favorirle, se mai, incoraggiando gli artisti».¹⁴

Le direttrici teoriche alla base della politica ministeriale nel settore furono al centro di due pubblicazioni dello stesso Lazzari, editate tra il 1940 e il 1942.¹⁵ Il volume *L'azione per l'arte*, in particolare, rappresenta un vero e proprio compendio delle iniziative che l'amministrazione si proponeva di attuare in ambito artistico: a titolo di esempio, si affermava la necessità di introdurre nelle università una cattedra di arte contemporanea; di assumere i nuovi insegnanti delle Regie Accademie a contratto, norma che avrebbe garantito una maggiore mobilità e apertura; di dar vita a un archivio contenente informazioni riguardanti le attitudini e l'attività dei singoli artisti, per meglio seguire il loro operato.¹⁶ Si poneva inoltre l'accento sulle necessità di aggiornamento per pittori e scultori, tramite la possibilità di frequenti viaggi all'estero e la creazione di vaste e numerose biblioteche specializzate in ogni soprintendenza, coerentemente con l'idea che la creazione non si risolvesse nell'ispirazione o nel genio, secondo una visione tipicamente romantica del

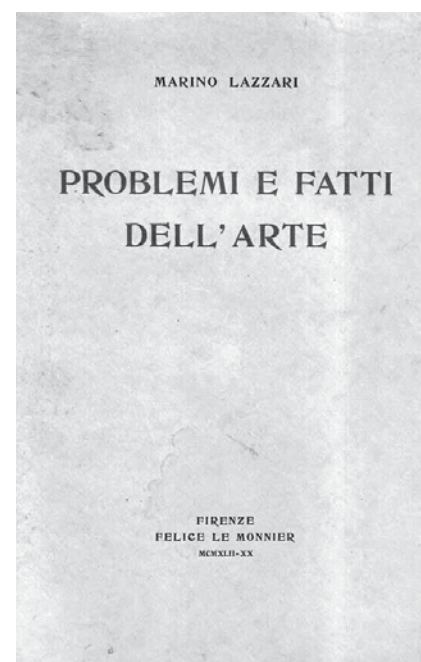


1. Frontespizio di M. Lazzari, *L'azione per l'arte*, prefazione di G. Bottai, Felice Le Monnier, Firenze 1940.

fare artistico, ma implicasse, da un punto di vista storicistico, un'elaborazione mentale e una condizione culturale. Analogamente, secondo Lazzari era necessaria una riforma della vecchia Accademia, da lui paragonata a «una di quelle malattie infantili dalle quali, se non si muore, si esce immunizzati e irrobustiti: un vaglio, dunque, buono per eliminare i mediocri condannandoli per la vita al più gretto conformismo, e capace talvolta di accendere nei migliori salutari reazioni».¹⁷

Date queste premesse, nel novembre 1939 fu istituita una Commissione appositamente incaricata di studiare a fondo il problema dell'arte contemporanea, con «lo scopo di incoraggiare e coordinare nel modo migliore la detta arte».¹⁸ L'anno successivo diventava ufficialmente operativo l'Ufficio per l'Arte Contemporanea (di seguito abbreviato in UAC), presentato da Bottai in una famosa intervista al «Corriere della Sera» del 24 gennaio del 1940 e posto sotto la diretta responsabilità di Lazzari.¹⁹ Si trattava, nelle intenzioni del ministro, di «creare un organo a un tempo di osservazione e di azione: e cioè un ufficio agile, competente, capace di individuare, studiare e risolvere i molti problemi della vita quotidiana degli artisti».²⁰ L'UAC aveva il compito di aiutare materialmente pittori e scultori attraverso tutta una serie di strumenti già utilizzati in precedenza, come il pensionato artistico, le borse di studio e di perfezionamento, le cattedre in scuole, istituti, accademie e licei artistici, a cui si sarebbe dovuta affiancare una robusta politica di acquisizioni da parte dello Stato e di sostegno all'attività delle gallerie private, attraverso l'istituzione di premi *ad hoc* per illustrarne e diffonderne la conoscenza. Ma l'elemento di rottura rispetto al passato, nelle intenzioni dei promotori, era dato dal fatto che tali sovvenzioni dovevano essere assegnate sulla base di un giudizio di merito, previa valutazione 'qualitativa' della produzione artistica, con un occhio di riguardo alle giovani generazioni: serviva, in sostanza, «togliere all'aiuto governativo il carattere mortificante del sussidio», affidando il compito di selezionare i migliori talenti a esperti del settore, in modo da garantire l'imparzialità e la competenza delle scelte, rifuggendo al contempo possibili derive in senso 'autoritario'.²¹ Esemplare, per meglio comprendere la *ratio* alla base della creazione di un apposito «ufficio per la tutela delle Belle Arti contemporanee», è una lettera del gennaio 1940 nella quale Bottai illustrava al giornalista e critico d'arte Ugo Ojetto, col quale era in rapporti di stretta amicizia, il senso dell'iniziativa ministeriale, impegnandosi a non «ingolfare mai l'Amministrazione fuori della sua funzione propria»:

Anche in questo caso io non ò inventato una funzione nuova; ò dato un organo a una funzione antica, che, appunto perché priva d'un suo apposito organo, veniva saltuariamente e capricciosamente esercitata, *ad libitum*, di questo o quel ministro, di questo o quel direttore. Mentre qui si tratta di creare una tradizione, cioè a dire una cura continua dei problemi vivi dell'arte e degli artisti. Tutta indegna quell'arte e quegli artisti? Ammettiamolo, per un momento. E perché lo Stato, lo Stato Fascista, bada bene, e corporativo, che à dato agli artisti un'organizzazione nel suo seno, dovrebbe disinteressarsi dell'opera che questi artisti fanno? Tu scrivi: «il criterio di liberale (la sottolineatura è mia) indifferenza che voi intendete continuare a seguire». Io ti rispondo: non indifferenza, ma un equilibrio dello spirito anche dinnanzi ai tentativi, ai sintomi, ai germi di bene e di bello, una fede generosa, con qualche, magari, peccatuccio d'eccesso, anzi che con invidia taccagneria. Insomma, tutto, meno che indifferenza; e, in ogni caso, niente di liberale nel nostro atteggiamento. Intendo in qual senso, niente affatto politico, tu adoperi quest'aggettivo; ma, al solo sentirlo, non posso [fare] a meno di pensare, che fu appunto la liberale indifferenza dei governi liberali a togliere agli artisti, sotto la pressione di gruppi e conventicole, ogni libertà nella loro arte, e che, anche all'arte, come già all'economia, non si può assicurare libertà, se non nella disciplina dello Stato fascista e, ripeto, corporativo. Il quale non proclamerà un'arte ufficiale, come non noi, dei deprecanti uffici, ma altri,



2. Copertina di M. Lazzari, *Problemi e fatti dell'arte*, Felice Le Monnier, Firenze 1942.

te, ogni qual volta ci s'inoltra sul terreno dell'arte d'oggi, una dolorosa diffidenza verso tutto e verso tutti. Dolorosa per gli altri, per i tuoi amici in ispecie, tra i quali mi metto non tra gli ultimi; ma dolorosa, ne son certo, anche per te: perché credere tanto nell'arte, di tutti i secoli, e non potersi fidare dell'arte del proprio secolo, deve dare, in fondo, la sensazione di vivere in un'amara solitudine. Il che, tutto considerato, non dev'essere a lungo andare divertente.²²

Lo Stato, dunque, nell'ottica bottaiana, non si accontentava più del ruolo di semplice 'mecenate', qualificandosi essenzialmente come committente ed erogatore di *welfare*, ma in virtù della sua "eticità" doveva provvedere a organizzare la categoria degli artisti sulla base di una perfetta identificazione tra pubblico e privato. Secondo il ministro, infatti, «per determinare un rapporto fra arte e politica non *era* sufficiente che Carlo V, a quel che si racconta, *avesse* un giorno raccattato il pennello del vecchio Tiziano». ²³ A ciò si accompagnava la necessità di formulare un giudizio di merito intorno a ciò che si riteneva essere la 'vera' arte, ragion per cui lo Stato, rifuggendo ogni sorta di 'agnosticismo', doveva operare una selezione il più rigorosa possibile. Al tempo stesso, dalle parole di Bottai, emerge la necessità di articolare il dibattito – di cui, come è noto, lo stesso Ogetti fu uno dei principali animatori – intorno ai concetti di 'modernità' e 'tradizione' in forma meno semplicistica, contrapponendo alla sterile ricerca di presunti caratteri 'autoctoni' in grado di definire l'arte italiana, la concezione che ogni manufatto dovesse essere valutato «in ragione diretta della sua qualità artistica». ²⁴

Proprio nell'ambito dell'attività del neonato Ufficio nacquero i Centri d'azione per l'arte, organismi a carattere territoriale istituiti allo scopo di promuovere la produzione artistica contemporanea. Sulla base della documentazione attualmente disponibile è possibile affermare con certezza che si formarono Centri a Milano, Torino e Palermo. Basati su una struttura organizzativa di tipo associativo e posti sotto il coordinamento o la direzione del funzionario della Soprintendenza competente per territorio, il loro compito consisteva essenzialmente nell'organizzazione di mostre di artisti italiani contemporanei. ²⁵ Come precisato dallo stesso Lazzari in un intervento del 1942, i Centri possedevano una natura di per sé 'ibrida', che faceva sì che «nella sostanza non *fossero*, né propriamente governativi né propriamente privati»:

Un'azione politica, in regime fascista, non implica soltanto un esercizio amministrativo della legge; è atto di educazione, emanazione pedagogica di precetti morali, che esigono prima interpretazione che obbedienza. Un'azione politica siffatta presuppone una bilateralità di volontà e di interessi; una sensibilità aperta delle masse; una capacità di *ricevere* da parte degli individui. I Centri d'azione per le arti sono appunto gli organi riceventi dell'azione politica dello Stato; e dunque, una distinzione esiste, per la funzionalità stessa del rapporto, tra organi trasmettenti e organi riceventi, tra lo Stato e i Centri; i quali dunque hanno una funzione e uno scopo in quanto non sono governativi, e possono esplicare quella funzione e conseguire quegli scopi in quanto agiscono secondo le direttive e i principi dello Stato in materia di politica artistica. ²⁶

I nuovi organismi, dunque, traevano origine dall'iniziativa del libero associazionismo artistico, che erano chiamati a 'riattivare' attraverso l'organizzazione di mostre, conferenze, etc.:

Istituzioni artistiche, provvide tutte e benemerite, ne esistevano ovunque; ne esistevano a Torino, e anche a Milano, le due città che hanno già il loro Centro. Anzi, quelle Società, si chiamino Amici dell'arte o Promotrice e Permanente, esistono ancora; senza che i Centri pensino a sostituirle o a eliminarle. Perché? Il più delle volte agiscono benissimo, e se agissero male – è un'ipotesi assurda, perché la loro

tradizione non può smentirsi – il controllo dello Stato può esercitarsi non meno nei loro riguardi che nei confronti dei nuovi Centri. Ma i compiti differiscono, e proprio perciò si integrano. Infatti, quelle Società tendono logicamente all'affermazione dell'arte locale; ed è questo un primo passo, necessario perché il Centro possa fare il secondo: creare cioè una serie di scambi con altri Centri, con altre città, con altre provincie, affinché l'arte locale venga riconosciuta oltre i limiti regionali e questi non costituiscano un impedimento alla conoscenza dell'arte di altre regioni. È in questo compito che si profila, non più soltanto come controllo, ma come elemento di partecipazione e comunicazione diretta, la funzione del Soprintendente alle Gallerie, nell'interno stesso dei Centri d'azione per le Arti: nel senso che lo Stato deve coordinare e collegare l'azione dei vari Centri, i quali pertanto proprio nella partecipazione dello Stato alla loro attività possono realizzare il fine nazionale.²⁷

Per certi aspetti, la loro funzione poteva essere assimilata a quella dei Sindacati, ma con una sostanziale differenza: i Centri si proponevano infatti «d'innestare sulla diligente e per quant'è umanamente possibile, *imparziale*, catalogazione sindacale, i segreti fermenti delle creazioni più *appartate* o addirittura *personali*».²⁸ Sui rischi insiti nell'azione sindacale, specie se riferita all'ambito artistico, si era d'altronde espressa una voce autorevole come quella di Giovanni Gentile, che in un intervento pubblicato sulla rivista ministeriale «Le Arti», così salutava l'istituzione dell'UAC:

[...] voglio sperare che gli uomini saranno all'altezza della idea che ha ispirato l'istituzione di questo Ufficio. Voglio sperare che esso, per opera degli uomini che vi saranno chiamati, riesca di salutare complemento all'attività dei Sindacati, naturalmente orientata verso la difesa degli interessi di categoria, che non sempre coincidono, senza il correttivo dell'azione statale, con gli interessi nazionali e universali dello spirito, che spetta allo Stato di tutelare, e fuori dei quali quelli della categoria tendono a decadere nell'atomismo individualistico proprio della pura economicità.²⁹

In effetti, nonostante alcune pubbliche dichiarazioni di Bottai stesso e di Lazzari, tese a sottolineare la funzione integrativa dei Centri rispetto a quella dei Sindacati – definita non come «interferenza», bensì quale «somma di energie, a tutto vantaggio degli artisti» –,³⁰ i nuovi organismi erano chiamati a sopperire a una serie di carenze delle istituzioni artistiche e sindacali, derivanti in primo luogo dalla loro vocazione prettamente assistenzialistica e dalla tendenza a favorire gli artisti in base al luogo di residenza.³¹ I Centri, invece, per programma ministeriale, da un lato si proponevano di combattere il provincialismo attraverso l'organizzazione di mostre di pittori e scultori attivi in aree diverse da quella in cui aveva sede il Centro, dall'altro miravano a favorire la comunione tra arte antica e moderna, attraverso l'esposizione di opere contemporanee nelle sale dei musei d'arte antica o in sedi storiche.³² La creazione dei Centri sottintendeva perciò un proponimento sottilmente critico da parte del ministro dell'Educazione Nazionale rispetto al sistema concepito dal collega Antonio Maraini – che ancora nel secondo Dopoguerra vantava dei nostalgici, pure a sinistra, convinti che tale struttura potesse essere efficacemente riadattata al nuovo contesto democratico –,³³ e non è escluso che si trattasse di un primo passo verso una possibile fusione tra i sindacati e quelle istituzioni private, come le Promotrici e le Permanenti, che avevano per scopo l'organizzazione di mostre d'arte.³⁴ La proposta, che in buona sostanza mirava a sottrarre il controllo sulle esposizioni artistiche al Ministero delle Corporazioni, presupponeva il primato dell'elemento tecnico, sia interno sia esterno all'amministrazione – incarnato, nel caso di specie, dai funzionari delle soprintendenze e da critici e artisti di chiara fama, chiamati a offrire la loro collaborazione alla politica ministeriale –, su quello sindacale, secondo una concezione 'tecnocratica' a cui non fu immune una parte del fascismo della 'prima ora'.³⁵ Ma la caratteristica che maggiormente qualificava l'azione di questi 'sodali-

zi' era la scelta, niente affatto scontata, di puntare sui giovani o comunque su artisti ancora in via di affermazione, per lo più esponenti delle correnti 'moderniste', talvolta non allineati dal punto di vista politico.³⁶ Basti pensare, a questo proposito, alla retrospettiva allestita dal Centro d'azione di Milano e dedicata all'opera di Scipione, considerato un precursore proprio dai giovani artisti di Corrente – peraltro presenti in gran numero alla *Mostra di ventuno artisti italiani*, organizzata dal Centro d'azione di Palermo –, o alla personale torinese di Giacomo Manzù, che pur non avendo mai dichiarato ufficialmente la propria appartenenza al movimento, fu però molto vicino agli artisti del gruppo. Lo stesso Ernesto Treccani fece parte della Commissione che presiedeva l'attività del Centro di Milano, alle cui rassegne collaborò anche Duilio Morosini, il quale curò l'impaginazione di alcuni cataloghi, come quello contenente le *Cinque tricromie* raccolte in occasione della mostra postuma di Scipione che, tra l'altro, è un'edizione di Corrente. Come ebbe a dichiarare lo stesso Lazzari:

In queste pattuglie di punta, che sono i Centri, noi ritroviamo oggi gli artisti più vivi, più preoccupati, più inquieti, diciamo pure la parola tanto insidiata, più moderni. [...] Se anche le nostre preferenze non fossero – e non è un mistero che lo sono – per un'arte schiettamente moderna, non troveremmo nulla da ridire su questa generosità incontenibile dei giovani: e non nel loro interesse, ma nell'interesse generale.³⁷

Va da sé che una tale impostazione non mancò di suscitare dissensi, nonostante i tentativi ministeriali di arginare ogni tipo di polemica. Ad esempio, in occasione della costituzione del Centro d'azione di Torino sorsero parecchie critiche nate dal timore dell'ambiente artistico cittadino di veder favorite correnti artistiche 'estremiste': timori che la Direzione Generale si affrettò a smentire, attraverso le pubbliche dichiarazioni rese dall'ispettore Giulio Carlo Argan, il quale affermò che, contrariamente alle impressioni prodotte, il Centro avrebbe favorito tutti gli artisti, «senza questioni di tendenza».³⁸ Nonostante ciò, la successiva *Mostra degli artisti genovesi*, che inaugurò nell'aprile del 1942, suscitò altrettanto clamore: il Centro fu accusato di parzialità per aver presentato opere di artisti ancora in fase di formazione, se non addirittura immaturi, solo perché appartenenti a una determinata corrente di gusto, chiudendo le porte ad altri tipi di esperienze, percepite invece come 'attardate'. Ad eccezione di Albino Galvano, che si schierò a favore delle scelte 'eterodosse' compiute dal Centro, precisando come solo su «certi e ben determinati orientamenti si potesse e si dovesse 'a priori' puntare», in quanto testimoni dei «fermenti più vitali dell'arte che si andava formando», la gran stampa torinese prese le parti degli artisti esclusi e accusò il critico d'arte Attilio Podestà, organizzatore della mostra, di faziosità.³⁹

Attraverso l'analisi di alcune singole esposizioni realizzate da questi nuovi organismi è possibile affermare che, sebbene effimera e di breve durata, l'esperienza dei Centri d'azione fu per molti aspetti significativa, nella misura in cui si proponeva di far uscire l'arte contemporanea dalle secche di una visione corporativa del lavoro artistico, rivitalizzando al contempo l'eredità dell'associazionismo *fin de siècle*. Il tutto sotto la supervisione del solo ministero competente, quello dell'Educazione Nazionale, nell'ambito dell'attività della Direzione Generale delle Arti, al di fuori di ogni ingerenza da parte di altri dicasteri, primi tra tutti quelli delle Corporazioni e della Cultura Popolare. Non va poi dimenticato – e si tratta di un punto tutt'altro che secondario – che l'azione di questi Centri si svolse in una fase storica ben precisa, quando, a seguito dell'accordo italo-tedesco e della promulgazione delle leggi razziali, la stretta totalitaria del regime sulla cultura si accentuò significativamente, con esiti infausti, di cui la polemica sull'arte e la razza rappresentò senz'altro uno dei punti più bassi.⁴⁰ Si trattò, da parte di Bottai e Lazzari, di avallare una serie di scelte che, pur inserite nella cornice generale

di un antisindacalismo artistico e di una vocazione tecnocratica, segnarono comunque un disallineamento rispetto a certe scelte culturali del fascismo nella sua fase matura. Si trattò, in buona sostanza, del tentativo di offrire uno sbocco coerente a una politica del contemporaneo che fosse in sintonia con quanto avveniva a Bergamo e sulle pagine della rivista «Primato», dando voce ad alcuni giovani artisti destinati a rivestire un ruolo di primo piano nelle vicende della storia dell'arte italiana nel secondo Dopoguerra.

Note

¹ Ci si ripromette, in un ulteriore prossimo saggio in continuità con questo, di sviluppare un'analisi più dettagliata di alcune delle mostre organizzate dai Centri. Il presente contributo prende le mosse dalla tesi di laurea discussa nel 2008 sotto la supervisione del professor Mattia Patti, a cui va il mio più sentito ringraziamento. Colgo l'occasione per ringraziare anche Manuel Barrese, Livia Fasolo e Michela Morelli per l'attenta lettura e i preziosi suggerimenti. Gli studi che in qualche modo trattano o contengono dei riferimenti all'attività dei Centri d'azione sono: P. Vivarelli, *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo*, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea e Accademia Carrara, 25 settembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano 1993, pp. 24-38, in part. pp. 31-33; id., *Opere moderne della Galleria Sabauda*, in «Bollettino d'Arte», 60, 1990, pp. 99-118, in part. pp. 101-102; S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Minerva, Bologna 2000, pp. 398-399, nota 55; M. Olivari, «Oportet ut scandala eveniant». Il centro di azione per le arti di Brera (1939-1942), in C. Ghibaudi, a cura di, *Brera e la guerra. La Pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 10 novembre 2009 – 21 marzo 2010), Electa, Milano 2009, pp. 99-109; S. Troisi, *Palermo 1942: una mostra al Teatro Massimo e la politica culturale di Giuseppe Bottai*, in D. Lacagnina, a cura di, *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, Edizioni di passaggio, Palermo 2011, pp. 87-96; E. Villa, *Remo Taccani e la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano negli anni 1935-1953*, tesi di laurea magistrale in Storia e Critica dell'Arte, Università di Milano, relatore professor P. Rusconi, a.a. 2014-2015, che ringrazio per aver consentito la consultazione.

² Nell'ormai ampia bibliografia dedicata al complesso rapporto tra arte e regime si segnalano, in ambito italiano: M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra Futurismo e Novecento*, Olschki, Firenze 2011; A. Negri, a cura di, *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre 2012 – 27 gennaio 2013), Giunti, Firenze 2012; F. Mazzocca, a cura di, *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*,

catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 2 febbraio – 16 giugno 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2013; F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013; G. Celant, a cura di, *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 18 febbraio – 25 giugno 2018), Fondazione Prada, Milano 2018; M. Dantini, *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e Repubblica*, Donzelli, Roma 2018; id., *Storia dell'arte e storia civile. Il Novecento italiano*, Il Mulino, Bologna 2022; A. Del Puppo, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata 2012; id., *Egemonia e consenso. Ideologie visive nell'arte italiana del Novecento*, Quodlibet, Macerata 2019; M. Dantini, a cura di, *Continuità / discontinuità nella storia dell'arte e della cultura italiane del Novecento. Arti visive, società e politica tra fascismo e neoavanguardie*, numero monografico della rivista «piano b», 1, 2018; id., a cura di, *L'entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, atti del convegno (Perugia, 22-23 maggio 2018), Aguaplano, Perugia 2019. In ambito internazionale si segnalano le ricerche di E. Braun, in particolare *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics under Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, e di R. Golan, tra cui *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*, Yale University Press, New Haven 2009. Per il rapporto tra fascismo e intellettuali, con particolare riferimento alla transizione al postfascismo, si rimanda a L. La Rovere, *L'eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo, 1943-1948*, Bollati Boringhieri, Torino 2008; S. Levis Sullam, *I fantasmi del fascismo. Le metamorfosi degli intellettuali italiani nel dopoguerra*, Feltrinelli, Milano 2021.

³ Cfr. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943* cit.; V. Cazzato, a cura di, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, 2 tt., Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001; F. De Rosa, *Arte e regime: documenti del Ministero della cultura popolare (1932-1943)*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», XXII, 2006-2007, pp. 425-480; quindi Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte* cit., in part. pp. 209-327.

⁴ Occorre registrare l'assenza di studi organici in grado di offrire un quadro generale, sia sul piano quantitativo che qualitativo, dei provvedimenti adottati dallo Stato ita-

liano in epoca post-unitaria a favore dell'arte contemporanea. Il tema è affrontato, tra gli altri, da M. Barrese, *Pittura murale nella Roma postunitaria. Tendenze, sopravvivenze, innovazioni (1870-1915)*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2019 e P. Coen, *Il recupero del Rinascimento. Arte, politica e mercato nei primi decenni di Roma capitale (1870-1911)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2020. Sull'associazionismo artistico cfr. T. Sacchi Lodispoto, *Aspetti dell'associazionismo artistico romano dopo il 1870*, in «Roma moderna e contemporanea», 1-2, 1999, pp. 295-316.

⁵ Discorso pronunciato da Antonio Maraini in occasione della seduta del 20 dicembre 1934 della Camera dei Deputati, riprodotto in Cazzato, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta* cit., t. I, pp. 43-46, in part. p. 44.

⁶ *Ibi*, in part. pp. 44-45.

⁷ Su tema mi permetto di rimandare a E. Bassetto, *Contro la «Biennale di Stato». La riforma degli enti autonomi nazionali di mostre d'arte (1945-1973)*, tesi di dottorato in Storie, culture e politiche del globale, Università di Bologna, XXXIV ciclo, 2022, tutor professor R. Balzani, in part. pp. 18-27. Sulle Biennali romane si veda L. Finicelli, *Le Biennali romane. Le Esposizioni Biennali d'Arte a Roma, 1921-1925*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2010.

⁸ E. Crispolti, *Le esposizioni "sindacali" in Italia, fra le due guerre*, in Lacagnina, *Immagini e forme del potere* cit., pp. 19-32.

⁹ Per una panoramica sulle quattro edizioni della manifestazione bergamasca (dal 1939 al 1942) cfr. *Gli anni del Premio Bergamo* cit.; M. Lorandi, F. Rea, C. Tellini Perina, a cura di, *Il Premio Bergamo 1939-1942. Documenti, lettere, biografie*, Electa, Milano 1993. Sul Premio Cremona si veda invece R. Bona, *Il Premio Cremona (1939-1941). Opere e protagonisti*, Edizioni Scrittura, Piacenza 2016.

¹⁰ C. Pavolini, *L'arte nel Regime*, in «Scuola e Cultura. Annali della Istruzione Media», a. VIII, 5-6, 10 settembre – 10 novembre 1932, pp. 483-495, in part. p. 494.

¹¹ C. Carrà, *Il fascismo e l'arte*, in «Almanacco degli Artisti. Il vero Giotto», 1, 1933, pp. 39-47, in part. pp. 39-40. L'articolo è trascritto e commentato in F. Benzi, *Arte di Stato durante il regime fascista: una storia di fallimenti nel segno dei meccanismi del "consenso"*, in Dantini, *Continuità / discontinuità nella storia dell'arte e della cultura italiane del Novecento* cit., pp. 162-186, in part. p. 173.

¹² Sul tema si rimanda agli ormai classici L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 1988; E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993; quindi a M. Carli, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Carocci, Roma 2020, che si sofferma in particolare sullo strumento 'mostra'.

¹³ Nel corso degli 'eclettici' anni Trenta poterono perciò convivere diversi stili e tendenze, dal Novecento sarfattiano al Futurismo, dalla Scuola romana al movimento di Cor-

rente, dai chiaristi lombardi al gruppo dei Sei di Torino: nessuna *Entartete Kunst*, dunque, né una sconfessione delle avanguardie in favore dell'affermazione del realismo socialista, di zdanoviana memoria. Tutto ciò non deve però indurre a sottovalutare l'influenza esercitata dal clima autarchico imposto dal fascismo, anche in campo artistico, che rendeva, se non impossibile, almeno disagevole la libera circolazione intellettuale. Esemplare, a questo proposito, la testimonianza di Giuliano Briganti, il quale avrebbe affermato che se in Italia «si poteva leggere molto se non proprio tutto quello che si voleva, l'atmosfera pesante e la mancanza di stimoli non clandestini avevano il loro peso funesto»: G. Briganti, *Carlo Ludovico Ragghianti (1937-1946)*, in «Paragone», 47-48, 2003, pp. 3-78, in part. pp. 79-80. A sostegno di questa lettura si vedano la lettera di Cesare Brandi a Giuseppe Raimondi del 18 dicembre 1938 sulla formazione pittorica di Morandi: «è mai stato a Parigi Morandi? Ad ogni modo Braque e Picasso, almeno in riproduzioni, doveva conoscerli. Tutto ciò è per me, perché evidentemente, ora, non se ne può parlare» (M. Pasquali, M.A. Bazzocchi, a cura di, *Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi. Lettere 1934-1945*, Gli Ori, Pistoia 2011, p. 102); e quella di Claudio Baglietto a Carlo Ludovico Ragghianti del 29 aprile 1939, in cui il primo suggerisce l'acquisto di alcune opere di Gsell e Keynes: «in nessuno dei due c'è niente di specificamente antifascista o politico, e poi non sono neppure in francese; cosicché li puoi portare in Italia senza nessuna difficoltà, come libri scientifici, quali essi sono» (E. Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, ETS, Pisa 2018, p. 145). Sul tema si veda G.C. Marino, *L'autarchia della cultura. Intellettuali e fascismo negli anni trenta*, Editori Riuniti, Roma 1983; per una prospettiva meno pessimistica cfr. Dantini, *Storia dell'arte e storia civile* cit., pp. 245-281.

¹⁴ Cfr. G. Bottai, *La politica delle arti: scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Editalia, Roma 1992; quindi Cazzato, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta* cit., t. I, pp. 25-214; Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943* cit.; De Rosa, *Arte e regime: documenti del Ministero della cultura popolare (1932-1943)* cit.; M. Dantini, *Corporativismo, "genialità", Nazione. Giuseppe Bottai e le politiche dell'arte*, in id., *Arte e politica in Italia* cit., pp. 59-97.

¹⁵ M. Lazzari, *L'azione per l'arte*, prefazione di G. Bottai, Le Monnier, Firenze 1940; id., *Problemi e fatti dell'arte*, F. Le Monnier, Firenze 1942.

¹⁶ G. Visentini, *Ufficio per l'arte contemporanea*, in «Primato», 1, 1940, pp. 21-22. La rivista «Primato», diretta da Bottai e Vecchiotti, fu pubblicata dal 1° marzo 1940 al 15 agosto 1943: sul tema V. Zaggarro, «Primato». *Arte*,

cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007.

¹⁷ Lazzari, *L'azione per l'arte* cit., pp. 94-95.

¹⁸ Decreto del Ministro dell'Educazione Nazionale del 12 novembre 1939, registrato alla Corte dei Conti il 24 novembre 1939, reg. 30, fg. 34. La citazione è tratta dal Decreto del Ministro dell'Educazione Nazionale, 1° luglio 1940, con cui gli ispettori centrali Giulio Carlo Argan e Guglielmo De Angelis d'Ossat, insieme a Gaetano Predome, primo segretario di Bottai, erano chiamati a far parte della suddetta Commissione: ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, ROMA, MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, DIREZIONE GENERALE ANTICHITÀ E BELLE ARTI (d'ora in poi ACS, MPI, Dir. Gen. AA.BB.AA.), Divisione III, b. 277.

¹⁹ N.S., *Il Regime per l'arte*, in «Corriere della Sera», 24 gennaio 1940, p. 3; Lazzari, *L'azione per l'arte* cit., 1940, pp. 157-162. A capo del nuovo organismo fu posto un ispettore generale (Ugo Costa alla data di formazione dell'Ufficio), coadiuvato per le questioni tecniche dall'Ispettorato Centrale Tecnico (nella persona di Giulio Carlo Argan), dal soprintendente alle Gallerie (Cesare Brandi), dal soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roberto Papini), e da Antonino Santangelo, ispettore comandato: cfr. *l'Ordinanza* firmata dal direttore generale Marino Lazzari, datata 13 febbraio 1940 e conservata in ACS, MPI, Dir. Gen. AA.BB.AA., Divisione III, b. 11, citata in S. Salvagnini, *L'Ufficio per l'Arte contemporanea e la politica artistica di Bottai nei fondi dell'ACS*, in G. Contessi, M. Panzeri, a cura di, *Paolo Fossati. La passione del critico*, Mondadori, Milano 2009, pp. 293-315, in part. p. 301.

²⁰ Lazzari, *L'azione per l'arte* cit., p. 157.

²¹ N.S., *Il Regime per l'arte* cit. Cfr. anche il discorso pronunciato da Bottai il 1° giugno 1938 a Venezia, in occasione dell'inaugurazione della XXI Biennale: «Per la buona politica, una Mostra è, anzitutto, il controllo periodico del lavoro artistico, che ogni Stato ben ordinato e consapevole della sua missione civile deve rispettare e proteggere, come ogni altro lavoro socialmente utile. Anche nell'arte, soprattutto nell'arte, l'utilità del lavoro si valuta dalla qualità del prodotto»: E.R. Papa, *Il Premio Bergamo (1939-1942) e la politica culturale di Giuseppe Bottai*, in *Gli anni del Premio Bergamo* cit., pp. 237-263, in part. p. 247.

²² GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA DI ROMA, ARCHIVIO UGO OJETTI, serie 2, cass. 17, *Corrispondenza con Bottai, Giuseppe*, lettera di Bottai del 17 gennaio 1940; si veda anche la minuta di risposta di Ojetti del 19 gennaio (mentre la lettera a cui fa riferimento Bottai non è stata al momento rintracciata). La notizia della creazione del nuovo Ufficio, in effetti, era stata accolta piuttosto tiepidamente da Ojetti in un articolo sul «Corriere della Sera»: u.o. [U. Ojetti], *Il Duce approva un nuovo ufficio per la tutela delle Belle Arti contemporanee*,

in «Corriere della Sera», 10 gennaio 1940, p. 3. Su Ojetti e l'arte contemporanea cfr. U. Ojetti, *In Italia, l'arte ha da essere italiana?*, Mondadori, Milano 1942; quindi lo studio, imprescindibile, di M. Nezzo, *Ugo Ojetti, critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Il Poligrafo, Padova 2016.

²³ G. Bottai, *L'artista nello Stato*, in id., *Politica fascista delle arti*, A. Signorelli, Roma 1940, pp. 177-184, in part. p. 180, riprodotto in Cazzato, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta* cit., t. I, pp. 58-60, in part. p. 58.

²⁴ G. Bottai, *Modernità e tradizione nell'arte italiana d'oggi*, in «Le Arti», 3, 1938-1939, pp. 230-234, in part. p. 232, riprodotto in Cazzato, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta* cit., t. I, pp. 47-51, in part. p. 49. Sul tema si rimanda alle riflessioni di Dantini, *Corporativismo, "genialità", Nazione* cit.

²⁵ Come precisato in occasione dell'Assemblea Generale Ordinaria della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano del 31 maggio 1942, «il Centro pur non avendo costruzione giuridica, ottiene dal Ministero sussidi che non sono concessi ad un Ente Morale tutelato e dipendente dal Ministero stesso»: Verbale dell'Assemblea Generale Ordinaria, 31 maggio 1942, in ARCHIVIO DELLA SOCIETÀ PER LE BELLE ARTI ED ESPOSIZIONE PERMANENTE DI MILANO (SBAEP). Ringrazio qui la responsabile, Elisabetta Staudacher, per la sua gentilezza e disponibilità.

²⁶ Lazzari, *Problemi e fatti dell'arte* cit., pp. 141-142.

²⁷ *Ibi*, pp. 143-144.

²⁸ G. Bottai, *L'arte al di là delle polemiche*, in «Architrave», a. I, 8, 1° giugno [ma luglio], 1941, p. 1.

²⁹ G. Gentile, *Arte contemporanea*, in «Le Arti», 3, 1939-1940, pp. 142-145, in part. p. 145, riprodotto in Cazzato, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta* cit., t. I, pp. 71-75, in part. p. 75.

³⁰ Lazzari, *L'azione per l'arte* cit., p. 159.

³¹ «Nei Centri per l'arte, che via via stanno crescendo in tutta Italia in costante accordo coi Sindacati, è da ravvisarsi non già un contraltare dei Sindacati, ma semplicemente la spontanea organizzazione di quanti, artisti o non artisti, comunque amanti dell'arte, interessati alla cultura, intendono collaborare ad una serena valutazione critica, ad un chiarimento culturale»: G. Bottai, *Per l'inaugurazione del terzo "Premio Bergamo"*, in Cazzato, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta* cit., t. I, p. 85.

³² Le rassegne del Centro di Milano, ad esempio, trovarono spazio nelle sale della Pinacoteca di Brera, mentre nell'estate del 1942 il Centro di Palermo allestì la *Mostra di ventuno artisti italiani* presso il Teatro Massimo.

³³ Bassetto, *Contro la «Biennale di Stato»* cit., p. 144.

³⁴ Salvagnini, *L'Ufficio per l'Arte contemporanea e la politica artistica di Bottai nei fondi dell'ACS* cit., p. 299.

³⁵ Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte* cit., pp. 65-70;

sul punto anche Dantini, *Corporativismo, "genialità", Nazione* cit., pp. 95-97.

³⁶ In quest'ottica, la linea perseguita da Bottai può essere paragonata a quella portata avanti dallo stesso Gentile in seno all'Enciclopedia italiana, a cui furono chiamati a collaborare anche noti antifascisti, come Carlo Ludovico Ragghianti e Ugo La Malfa, solo per citare due tra i nomi più noti.

³⁷ Lazzari, *Problemi e fatti dell'arte* cit., p. 145.

³⁸ Vivarelli, *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo* cit., p. 32.

³⁹ Cfr. A. Galvano, *Torino: La Mostra dei genovesi al «Centro»*, in «Emporium», vol. XCVI, 573, settembre 1942, pp. 403-405.

⁴⁰ Sul tema si veda F. Cassata, «*La Difesa della razza*»: politica, ideologia e immagine del razzismo fascista, Einaudi, Torino 2008.

Summary

The present essay is the first part of a broader contribution that aims to reconstruct the genesis and development of the Centri d'azione per l'arte. The objective is to critically frame the role that the Centri played in the context of the policies on contemporary art promoted by Giuseppe Bottai in close collaboration with Marino Lazzari, offering further clarifications on a subject which aroused the interest of historians of art and culture under fascism.

Concetti multipli.

Le opere in serie di Lucio Fontana

1948-1968

Stefano Setti

In un articolo apparso sul quotidiano milanese «Il Giorno» nel dicembre 1968, Natalia Aspesi consiglia ai lettori di regalare sculture multiple in vista delle imminenti festività: «è morto il regalo di lusso sfrenato perché di nuovi ricchi non ce n'è più e i ricchi veri sono diventati quanto mai attenti. Se non c'è la necessità del golfino o dello spremilimoni elettrico, ecco per i dissipatori di tredicesime il grande momento dell'oggetto d'arte».¹ La fotografia di accompagnamento ritrae un gruppo di artisti che fissano l'obiettivo della camera mentre sono intenti a presentare le loro opere con relativo prezzo, rigorosamente riportato in didascalia (fig. 1). Avvalendosi di affermazioni pronunciate da Eugenio Carmi, artista coinvolto in prima persona nella realizzazione di sculture in serie, Aspesi rassicura i diffidenti. Il multiplo, prosegue, oltre a essere un autentico affare e un regalo di classe, non è la copia di un originale, bensì un originale prodotto in un numero di esemplari che va da cinque a cento o addirittura all'infinito: sono oggetti firmati, numerati, tra loro identici e quindi intercambiabili. A scanso di equivoci la giornalista precisa la natura dell'operazione sottolineando come la filosofia di questi lavori non preveda la presenza di eventuali prototipi dal valore maggiorato. Alla base del concetto di multiplo sono alcuni procedimenti di riproduzione tipici della grafica e della serialità in arte che l'articolo non manca di dettagliare: litografia, oggetto-quadro, oggetto-scultura, oggetto-luce e arte-gioco. Il testo ricorda come in occasione del Natale, a Milano, tutte le gallerie esponano questa tipologia d'arte. Schwarz «ha addirittura invaso la città con enormi manifesti (coperti da una striscia di censura sul torace di una ragazza) in cui invita all'acquisto di multipli firmati».² Sono inoltre menzionati altri luoghi dove ne è possibile la compravendita: non solo gallerie d'arte ma anche grandi spazi commerciali come i Magazzini Loeb di Berna che, nell'inverno del 1968, aprono un reparto dedicato ai multipli.³ In questi anni La Rinascente di Milano si allinea all'idea di rendere quanto più sociale e alla portata di tutti il pensiero artistico (invece dell'oggetto). Offre infatti «arte gratuita ai suoi clienti» tramite proiezioni luminose e in movimento sulla facciata dell'edificio, predisposte dall'artista italiano Bruno Contenotte, già noto per aver ideato, in qualità di scenografo, le sequenze finali del film di Kubrik *2001: Odissea nello spazio*, uscito in quello stesso anno.⁴ Essendo i multipli oggetti artistici prodotti in serie, in altre parole oggetti che sfruttano il principio industriale della riproduzione, non stupisce trovarli in vendita presso magazzini o supermercati piuttosto che all'interno di più elitarie gallerie d'arte. In un momento storico di significativi cambiamenti sociali, il panorama artistico contrappone due approcci estetici e ideologici, entrambi direzionati a un modello laico di cultura. L'esperienza soggettiva e sentimentale dell'artista così come i temi dell'autenticità e del valore commerciale del 'pezzo unico' sono banditi. Da un lato si punta a un'esaltazione smisurata dell'oggetto elaborato, ripetibile e accessibile a una collettività allargata; dall'altro su oggetti poveri o smaterializzati, come viatico per esperienze collettive e comportamentali di natura estemporanea e basate sull'irripetibilità dell'istante (fig. 2). Piuttosto che l'apologia dell'oggetto, in quest'ultimo approccio sono enfatizzate quelle pratiche e quei processi comportamentali (dall'accumulo al montaggio) che impiegano l'opera per

1. N. Aspesi, *Natale 1968: l'arte diventa bene di consumo*, in «Il Giorno», 15 dicembre 1968.

tutt'altri scopi.⁵ Malgrado la contrapposizione, le due linee confluiscono nel prediligere l'utilizzo dello spazio quotidiano: platea necessaria per ripensare a come vivere con l'arte o vivere ad arte in una nuova dimensione ambientale.⁶ Il proposito di soverchiare usi e costumi ordinari era una battaglia portata avanti in quegli anni anche dai gruppi di Architettura Radicale: gli eretici della lunga onda del Razionalismo che professavano una necessaria revisione critica e progettuale della *Machine habiter*. Nonostante i multipli siano facilmente accostabili alla logica del 'bene di consumo', le due prospettive prendono le mosse da una dottrina che rifiuta i valori di una società borghese e consumista. La vocazione è quella di sensibilizzare la comunità per mezzo di operazioni e produzioni 'aperte' e accessibili.

Nel secondo Dopoguerra l'avvento delle poetiche cinetiche e programmate, impegnate nel sostenere la scissione tra ideazione e realizzazione, nell'antagonismo al culto dell'arte individuale, nel prevedere l'intervento dello spettatore e nel concepire illimitate trasformazioni meccanico-ottiche, portano alla ribalta le opere in serie. In opposizione al 'capolavoro' da contemplare, i multipli sono oggetti che accolgono l'interattività dello sguardo, del corpo e della tattilità. I lavori – siano essi piccole pitture, sculture, oggetti vari – vanno oltre la semplice visione per coinvolgere la fantasia, la seduzione e la manipolazione. In Francia, l'artista Victor Vasarely scrive nel 1954 il testo *Verso la democratizzazione dell'arte* e, supportato dalla gallerista Denise René – che nel 1966 usa per la prima volta il termine 'multiplo' –, avvia una ricca stagione di produzioni immediatamente seguite dalla nascita delle edizio-

Domenica - 15 dicembre 1968

INCHIESTE - VIAGGI - VARIETA'

Pagina 11 - IL GIORNO

Che cos'è il «multiplo»? L'intuizione dell'artista che si riproduce mille volte, l'occasione per un regalo di classe a prezzi di serie

Natale 1968: l'arte diventa bene di consumo

Ecco riuniti a Milano un gruppo di artisti italiani che presentano i propri multipli. Da sinistra: Eugenio Cerri ha in mano il suo multiplo «Clap Clap» (50 mila lire) e ai piedi una pittura multiple in dieci esemplari (110 mila lire); Silvia German e la sua piccola donna (15 mila lire); Filippo Passaro e il suo «muro» in «tutte le dimensioni» (20 mila lire); Mauda Mangano e una sua struttura (30 mila lire); Eugenio Degani con due multipli di perspex e liquidi colorati, che si illuminano (15 mila e 25 mila lire); Ivanhoe Trivulzio con un'opera prodotta per lui da Matte (12 mila lire). In basso: Renato Volpini e un suo «Ufo» di plastica (120 mila lire); Bruno Contente con una lampada e una plastrina metallica, con «cable» in ipoclorito (120 mila e 30 mila lire).

di NATALIA ASPESI



2. Michelangelo Pistoletto, *Scultura da passeggio*, 1967, azione per le strade di Torino, dicembre 1967 e gennaio 1968, (fotogramma dal film di Ugo Nespolo, *Buongiorno Michelangelo*, 1968). Courtesy Cittadellarte - Fondazione Pistoletto, Biella.

ni M.A.T (Multiplication Art Transformable) dell'artista svizzero-rumeno Daniel Spoerri.⁷ In Italia la mostra itinerante *Arte programmata. Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta* promossa nel 1962 da Bruno Munari e Giorgio Soavi e presentata da Umberto Eco, inaugura in pieno centro a Milano, negli spazi del negozio Olivetti, che proprio in quell'occasione apre i battenti. I confini disciplinari si assottigliano fino a sovrapporsi e così in maniera disinvolta i calcolatori elettronici coabitano con l'arte.⁸ L'iniziativa consacra una fertile stagione di contaminazione e riflessione tra processi artistici e tecnologici legati anche all'idea di opera moltiplicabile, in parte già sviluppati dalle ditte Danese e Gavina, che editano prodotti di design debitamente firmati e numerati.⁹

Seguono a stretto giro le verifiche sulla riproducibilità compiute, sempre a Milano, dagli editori Fausta Squatriti e Sergio Tosi, mentre tra le altre realtà italiane che legittimano opere in serie, oltre alla già citata Galleria Schwarz, si ricordano la Galleria del Deposito di Genova – diretta dal 1963 dall'artista Eugenio Carmi – e la Galleria Mana Art Market, aperta a Roma, nell'inverno del 1968 dall'artista Gino Marotta assieme alla moglie Nancy. Questi luoghi sono interamente dedicati alla produzione, promozione e vendita di multipli con lo scopo di fronteggiare, anche per via di operazioni collettive o anonime, il tema della mitizzazione dell'artista, preferibilmente maledetto, e dell'opera d'arte come 'miracolo'.¹⁰

Sul finire degli anni Sessanta si inizia nondimeno a intravedere con più lucidità un intramontabile destino: le edizioni in serie entrano in maniera sempre più incisiva all'interno dei circuiti commerciali richiesti da un mercato ricco e *glamour* – che compra multipli per le case di villeggiatura, riservando alle abitazioni principali i pezzi unici –, in parte stremato dalle più radicali e caduche offerte dell'Arte Povera e Concettuale. Una sorte che come noto investirà anche questi ultimi fenomeni artistici poiché il sistema continuamente richiede e necessita 'merci', siano esse registrazioni, fotografie o audio. Stando a quanto pronunciato da Umberto Eco, quella dei multipli è la storia di un'illusione e di un equivoco.¹¹ La speranza di soddisfare una fascia di

mercato bassa e di trasformare l'inutilità artistica in utilità sociale e collettiva, come già avvenuto per alcune avanguardie storiche, rimase una chimera, o meglio un'utopia. Non a caso nel 2012 Germano Celant utilizza la locuzione *Small utopia* per ricostruire la storia di questa illusione in una mostra di stampo archeologico che, in opposizione a un intento di diffusione e distribuzione di massa, attraverso l'allestimento ben restituiva l'idea di un prodotto raro e del feticcio di una civiltà lontana accuratamente chiuso in teca.¹²

I multipli sono ancora oggi protagonisti del mercato dell'arte, ma permane una certa difficoltà nella loro interpretazione, tanto che le problematiche brevemente esposte continuano a essere argomenti di piena attualità. A partire da quanto enunciato, il seguente approfondimento intende leggere l'attività di Lucio Fontana, artista raramente associato a questa tipologia di produzione. Fontana realizza multipli in un breve lasso di tempo, perlopiù negli ultimi cinque anni della sua vita, con un approccio che radicalizza la sua condotta. A eccezione di un compendio dal taglio catalografico, la letteratura secondaria ha scarsamente dedicato attenzione a questo momento.¹³ Parallelamente all'esaltazione del 'gesto', le opere multiple di Fontana, seppur concepite con attenzione rispetto alle prerogative della sua poetica, apparentemente scardinano quell'aura che ha sempre contraddistinto i suoi più noti pezzi unici e (*mutatis mutandis*) consentono di fare riflessioni sulla natura seriale della sua intera opera.

Piccoli Fontana

Il 7 settembre 1968 Lucio Fontana muore improvvisamente nella sua residenza di villeggiatura a Comabbio, nei pressi di Varese, all'età di 69 anni. Come anticipato, alla fine della sua carriera decide di dedicarsi ampiamente alla grafica e ai multipli. Tramite collaborazioni con protagonisti del settore di primo livello, progetta opere ambigue, ammiccando a una classe borghese pronta ad accogliere piccoli Fontana.

Uno degli ultimi lavori da lui realizzati sembra rappresentare il canto del cigno della sua intera attività (fig. 3). Si tratta di una rivisitazione, con accento decadente, di alcune sculture di forma ovoidale eseguite nei primi anni Sessanta in terracotta grezza o ricoperte con smalto metallico.¹⁴ Il titolo scelto per questi multipli – *Concetto spaziale, Natura* – pare inoltre far riferimento a un altro ciclo di sculture in terracotta e bronzo del 1959-1960, modellate con vena brutale e intitolate *Nature* a sottolineare una loro primigenia (cosmica) ed erotica essenza che assume risvolti ambientali come ben visibile in alcuni allestimenti pensati su basi spartane o a contatto con il suolo, a volte all'aria aperta (fig. 4).¹⁵ Lo stesso titolo, con valenze opposte, è ora scelto per un'edizione di opere gemelle che l'artista fa produrre a partire dal 1967 dalla fonderia veronese dello scultore andaluso Miguel Berrocal in cinquecento esemplari di ottone lucidato specchiante, rigorosamente marchiati con taglio e buchi:¹⁶ oggetti ostentati che trovano una più comoda collocazione su comò in stile; oggetti che contraddicono tutte le caratteristiche delle *Nature* originarie, ma anche della natura naturante, che non è più riferimento primario, ma è volutamente alterata e superata; oggetti di 'maniera' che non emanano forza interiore ma solo il riverbero di chi li maneggia. Queste opere potrebbero essere lette come nature morte allusive al tema della *vanitas*, o caducità della vita, e dell'effimera condizione umana, già associato all'operato di Fontana da Antony White in riferimento al corpo dello spettatore riflesso nelle lamiere specchianti e lacerate.¹⁷

Parallelamente a questa sorta di 'apoteosi', Fontana consolida la sua collaborazione con gli editori milanesi Sergio Tosi e Fausta Squatriti, quest'ultima a sua volta artista e antesignana sperimentatrice nel campo dei multipli. Tosi e Squatriti fra il 1965 e il 1966 iniziano a realizzare opere in serie di Fontana



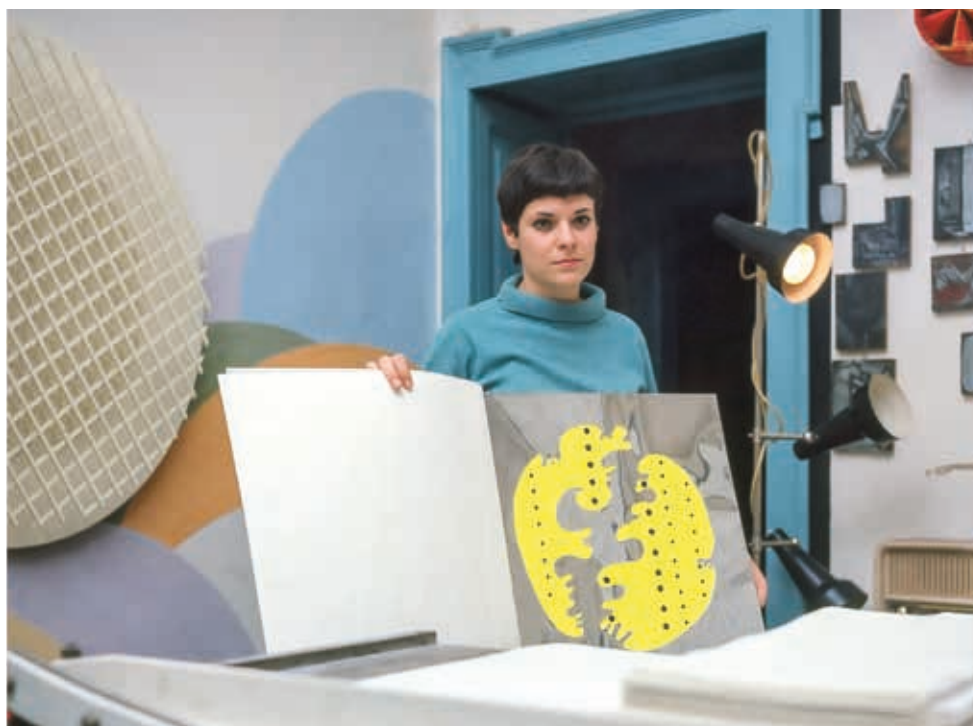
3. Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Natura* 1967, ottone lucidato, 500 esemplari, 5 prove d'artista. © Fondazione Lucio Fontana, Milano, by SIAE 2023.

con la cartella di cinquanta esemplari *Quattro oggetti di Lucio Fontana e due poesie di Salvatore Quasimodo*: fogli di alluminio fustellati e poi rifiniti a mano, tutti diversi l'uno dall'altro (fig. 5).¹⁸ Attraverso lavorazioni e interventi manuali sono qui disattesi i più tipici procedimenti delle edizioni d'arte, al fine di allinearsi ai canoni esecutivi dell'artista che li sollecita a continue sperimentazioni: come ricordato dagli editori, la condotta di Fontana ben si prestava alla produzione.¹⁹ Nel 1967 Tosi e Squatriti eseguono pezzi unici che Fontana espone alla personale della Galleria Marlborough di Roma: lo spazio più 'milanese' della capitale, disegnato da Franco Albini su commissione di Carla Panicali, responsabile della sede romana di via Gregoriana 5.²⁰ La mostra *Lucio Fontana. Forme nuove* 1967, poi itinerante a Firenze e Livorno, presenta opere dal colore uniforme in legno e metallo laccati: dalle 'piastre' a parete, in forma ellittica con file di fori netti realizzati meccanicamente (*Ellissi*), alle sculture con tagli, tra cui i *Concetti spaziali*, *Siluro* e la grande *Pillola rossa* (fig. 6).²¹ Quest'ultima è successivamente tradotta, sempre da Tosi e Squatriti, in un multiplo di misure ridotte ottenuto con due metà di rame, poi saldate e laccate alla nitro, su cui è realizzato a mano il taglio. L'oggetto, sebbene conseguito tramite un meticoloso processo artigianale che prevede l'intervento di più figure, simula un'estetica industriale.²² Fontana accoglie le tentazioni offerte dall'industria e sottopone al mercato, a mo' di distributore, un oggetto che è pop a partire dal titolo scelto, riferito alla pillola anticoncezionale autorizzata in Italia nel 1967.²³ Questo multiplo, girevole e pensato in diverse colorazioni, cattura un'importante attenzione mediatica. Come il più grande prototipo rosso, spesso ripreso dalla camera entro accattivanti interni, con una spiccata predilezione per quelli di Nanda Vigo, anche la versione più piccola viene tempestivamente promossa (fig. 7).²⁴ La pillola campeggia ad esempio sulla copertina del numero di «Domus» uscito un mese dopo la morte dell'artista, accostata a un vaso di fiori a sottolineare la dimensione oggettuale e domestica dell'opera (fig. 8).²⁵ Grazie al sostegno di Gio Ponti, Fontana deteneva da sempre un ruolo primario su «Domus». Sulle riviste di architettura, l'oggetto multiplo, in generale, desta attenzione in quanto rappresenta un possibile e concreto risultato dell'in-



4. Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Natura*, 1959-1960, bronzo, Otterlo, Museo Kröller Müller. Foto Ad Petersen, © Fondazione Lucio Fontana, Milano, by SIAE 2023.

5. Fausta Squatriti con l'opera *Quattro oggetti di Lucio Fontana e due poesie di Salvatore Quasimodo*, edizione Sergio Tosi e Fausta Squatriti, Milano 1965, 50 esemplari in diversi colori. Courtesy Archivio Fotografico Enrico Cattaneo.





contro arte-industria e della missione educativo-sociale. A partire da questi propositi il tema dell'autenticità perde rilevanza: dai murali ai mosaici fuori scala per un'arte di proprietà comune integrata nella vita urbana, si passa all'opera piccola, riproducibile, con un valore commerciale ma pensata per una distribuzione di massa e capace di incidere sul gusto comune. Le Triennali di Milano del secondo Dopoguerra sono lo scenario privilegiato di questi dibattiti indirizzati a smantellare, anche con esiti ambigui, la più usuale gerarchia delle arti, in virtù di un mutato e funzionale rapporto tra utilità e bellezza. Diversamente dai cosiddetti 'pezzi unici', i prodotti moltiplicati nascono per avere una funzione tangibile all'interno dell'ambiente domestico e, più in generale, nel rapporto che instaurano con il fruitore. Mentre il design è misurabile e sperimentabile tramite un suo concreto utilizzo, lo scopo del multiplo è quello di diffondere e trasmettere nozioni di ottica e di estetica: fenomeni che possono rimanere indelebili nella memoria del fruitore poiché decifrabili non solo con la vista ma anche tramite una diretta manipolazione.²⁶ A partire da questi presupposti anche gli artisti più affermati, normalmente confinati entro i loro luoghi d'elezione, sono introdotti in contesti più accessibili al largo pubblico e le loro opere, accuratamente ridimensionate, possono (e devono) essere maneggiate e presentate in spazi ordinari e quotidiani. Non a caso, a sottolineare questo nuovo rapporto tra prodotto, spazio e ruolo dello spettatore è l'impiego del termine 'oggetto', anziché opera. La dinamicità e l'ambiguità dei nuovi oggetti contribuisce in-

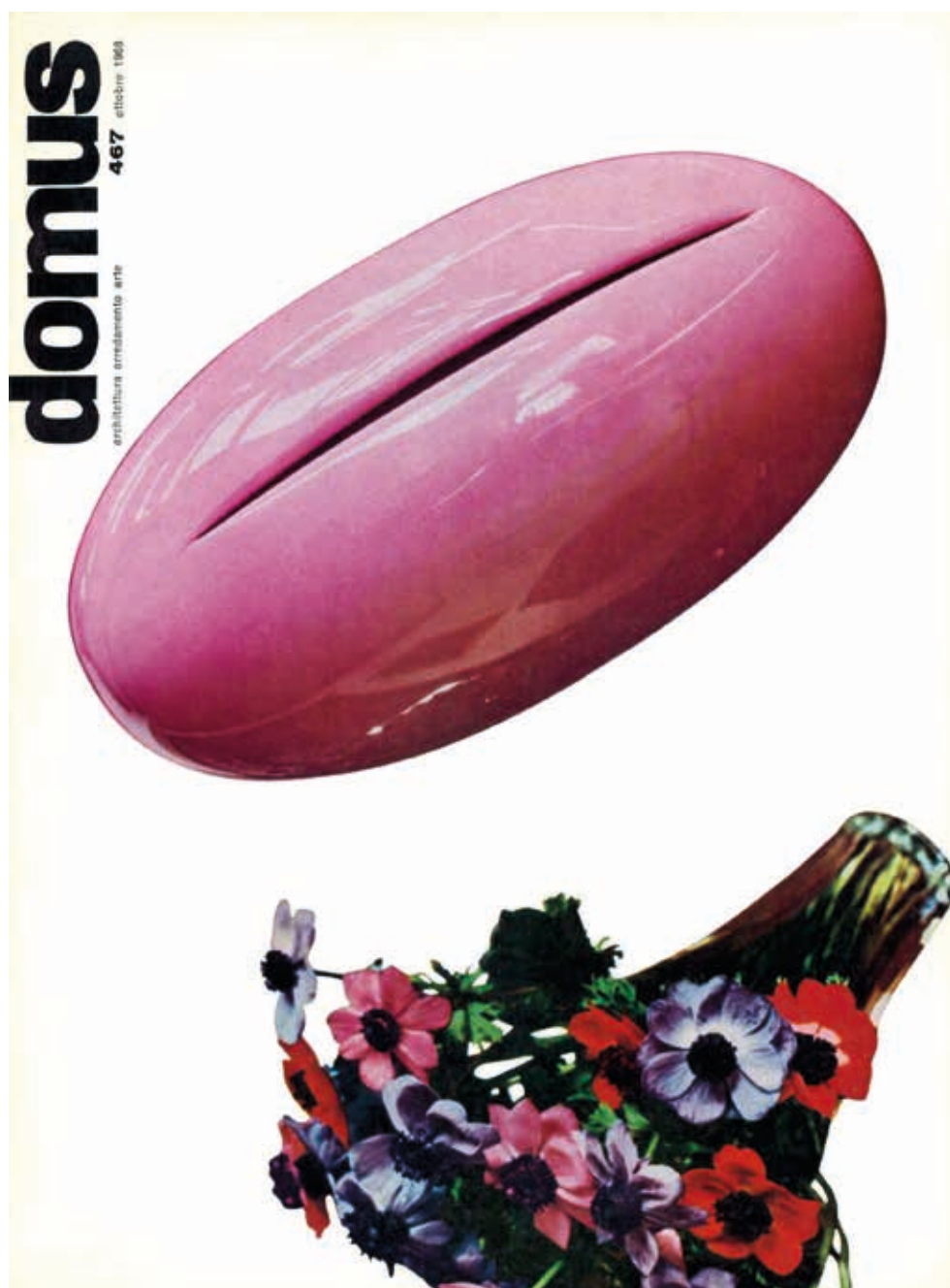
6. Vista della mostra *Lucio Fontana. Forme nuove 1967*, Roma, Marlborough Galleria d'Arte. © Fondazione Lucio Fontana, Milano, by SIAE 2023.



prodotti dalla Top di Milano, un letto, un divano, un cubo-bar, tutti con parti apribili ad antine; rivestimento interno in laminato plastico nero, esterno in specchio fumé; piani d'appoggio luminosi; le seggioline sono in tutto

I MOBILI DI SPECCHIO SONO DI NANDA VIGO, LA "PILLOLA" È DI LUCIO FONTANA

(foto: Cagari)



7. Fotomontaggio con *Concetto Spaziale, Pillola*, 1967, tra i mobili a specchio di Nanda Vigo, in «Domus», 510, 1972.

8. «Domus», 467, 1968.

fatti alla formazione di uno spazio attivo che deve agire sul comportamento dell'abitante.²⁷ La testata di Ponti non manca di promuovere altre collaborazioni di Fontana come quella con l'azienda tedesca Rosenthal Relief Reihe, che nel 1968 traduce in esemplari di porcellana numerata alcune sculture precedentemente realizzate in ceramica (fig. 9),²⁸ e sostiene iniziative tese ad affiancare il design e le edizioni d'arte. In questo scenario volto a mettere in dialogo oggetti per la casa e produzioni artistiche, nel 1966 Fontana presenta un multiplo di trenta esemplari, in lamina di metallo a forma di cilindro forato, nel nuovissimo centro Fly Casa di Milano progettato e ideato da Gae Aulenti.²⁹ Lo spazio è impostato come un grande magazzino a ingresso libero con musiche diffuse, televisori che riprendono tutti i piani e scale mobili in funzione anche di notte. Si vendono solo prodotti di qualità, sia costosi che economici, con lo scopo di avvicinare un pubblico variegato. Come rimarcato da Aulenti, in un lungo *reportage* pubblicato ancora una volta in «Domus»,³⁰ il fine era quello di proporre un nuovo modo di abitare. Sono

9. Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Ovale*, 1968, porcellana biscuit, Ars Porcellana, Rosenthal Relief Reihe, 75 esemplari. © Fondazione Lucio Fontana, Milano, by SIAE 2023.

10. G. Aulenti, *A Milano, un "grande magazzino" per l'arredamento moderno*, in «Domus», 438, 1966. Nell'immagine in alto a sinistra si vedono i multipli di Luciano Fabro, Nanda Vigo e i cilindri forati di Lucio Fontana.



qui esposti mobili e «oggetti-personaggio» con una forte impronta stilistica e con significati che, nelle intenzioni dell'ideatrice, superavano la loro mera funzione: dalla sedia invisibile di Laverne alle poltrone di Edward Wormley fino al tavolo di Alvar Aalto. Questa lettura del prodotto industriale trova corrispondenza con i multipli presentati all'interno del centro: oggetti 'inutili' che inducono a interpretare la progettazione *tout court* in maniera differente, sovvertendo alcuni canoni emblematici del design. Oltre alle opere di Fontana vi sono quelle di Luciano Fabro, Gianni Colombo, Nanda Vigo, Gabriele De Vecchi e altri ancora. «Una delle proposte del Centro è quella delle "sculture in serie": sculture firmate, numerate da uno a trenta, che costano tutte ventitremila Lire. È stato bello vedere come il pubblico ha accettato le sculture, anche il pubblico non abituato alle gallerie d'arte». ³¹ Dalle foto dell'interno del Magazzino, libero e senza diaframmi, si evince anche la presenza di pezzi 'unici' a convalidare l'attenzione nel proporre un'immagine coordinata, dinamica e di livellamento sociale: dall'originale all'oggetto moltiplicato, dall'abito delle commesse alla grafica delle pareti, e dalla decorazione all'architettura (fig. 10). ³²

Contro la 'macchina'

Con lo stesso spirito che l'ha spinto a realizzare sculture multiple, dall'inizio degli anni Sessanta Fontana si cimenta nel mondo della grafica, grazie al sostegno di editori sperimentali e lungimiranti come Valter Rossi delle edizioni 2RC, Brenno Bucciarelli e Giorgio Upiglio. ³³ Il contributo di Fontana per le opere realizzate in questi laboratori si distingue nella semplicità con cui viene adoperato o meno lo strumento meccanico: alcuni esemplari sono addirittura privi di inchiostrazione e basati unicamente sull'alto rilievo del tratto. Inoltre, la scelta di trasferire l'energia della gestualità – per antonomasia legata al solo e possibile movimento del braccio e della mano – su fogli concepiti in serie implica un necessario ripensamento del processo esecutivo, che restituisce risultati sempre diversi. Si tratta dunque di produzioni, piuttosto che riproduzioni, come spesso messo in evidenza da Valter Rossi, che per una mostra sulla sua attività di stampatore ed editore realizzata negli anni Settanta sceglie come immagine guida un pezzo unico dal carattere ambiguo: la matrice di una stampa (fig. 11). ³⁴

Come per gli oggetti incontrati sopra, la realizzazione è talvolta demandata da Fontana alle mani di un'equipe, senza neanche il bisogno di un suo apporto. Nel 1964 Möller's Hofhaus Presse, vicino agli artisti del movimento ZERO, pubblica una cartella collettiva di grafica e multipli in 130 esemplari. Sulla base di indicazioni verosimilmente fornite dall'artista a partire da un disegno o da avvertimenti esecutivi, Möller imprime manualmente su una sorta di matrice chiodata plichi di fogli bianchi per ottenere i famosi buchi. ³⁵ Come ben documentato in un video, conservato presso gli archivi della Fondazione ZERO a Düsseldorf, la differente pressione rende ogni foro diverso dall'altro. ³⁶ All'artista, come attestato in una lettera, spetta solo la firma, che per l'occasione Fontana accompagna a un ovale perimetrale, tratteggiato a mano libera su ogni esemplare. ³⁷ Una prassi già consolidata nel 1961 con l'editore-gallerista Kasper di Losanna a cui Fontana scriveva in merito alla realizzazione di una cartella di serigrafie con buchi, «io non ho nessun inconveniente a farle il disegno, però penso che lei avrà delle difficoltà a eseguirlo, e precisamente io vorrei che venissero eseguiti i buchi. [...] Io le spedisco il disegno, se lei lo può eseguire bene!! altrimenti pazienza». ³⁸

Niente di nuovo verrebbe da pensare. L'esordio di Fontana nel mondo delle tecniche riproducibili avviene a ridosso delle proposte da lui avanzate all'interno dei primi manifesti dello Spazialismo, stilati a Milano nell'immediato secondo Dopoguerra. Coerentemente a quanto enucleato nelle prime



11. *L'arte della stampa*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1974.

12. Cartella *Arte Concreta*. 12 stampe a mano con gouache di Fontana realizzata in 30 esemplari, Libreria Salto, Milano 1948.

dichiarazioni (1947, 1948), tese a individuare un moderno compromesso tra arte e tecnica moderna, per l'occasione decide di non affidarsi interamente all'automazione della macchina, ma di instaurarvi un rapporto di sfida.³⁹ All'interno del clima di apertura del MAC (Movimento Arte Concreta), nel 1948 prende parte alla mostra collettiva *12 stampe a mano* presso la Libreria artistica industriale A. Salto di Milano.⁴⁰ Per Fontana questa è la prima occasione di misurarsi con un progetto editoriale, ma anche di realizzare una vera e propria stampa. Verosimilmente a causa della poca familiarità con la tecnica, per l'occasione l'artista preferisce presentare delle *gouache* litografiche: trenta fogli con interventi autografi uno diverso dall'altro realizzati «a mano, uno per uno, nella pace del suo studio», come riportato da alcune testimonianze (fig. 12).⁴¹ Questa vicenda, che inaugura le sue attività nel campo delle edizioni limitate, è paradigmatica per comprendere quella condotta presto diventata metodo operativo e allo stesso tempo cifra stilistica della sua produzione: le potenzialità della macchina sono accolte, ma i prodotti rimangono divisi tra unicità e ripetitività, *alias* gestualità e meccanicità.

Dal grande magazzino alla fucina

Nonostante il prevalente impiego di forme elementari, le grafiche e soprattutto gli oggetti multipli di Fontana disattendono alcune convenzionali prerogative. Tra i precetti indicati da Spoerri, contestualmente alla fondazione di M.A.T., si legge: «la produzione dei multipli non poteva in alcun modo essere effettuata mediante le tecniche tradizionali; le opere i cui originali fossero anche in parte dovuti alla mano dell'artista venivano escluse sistematicamente; è possibile effettuare edizioni d'arte moltiplicata esclusivamente con opere di artisti cinetici».⁴² Secondo Spoerri la staticità rimanda sempre a un esemplare unico, mentre la cinetica, grazie a un continuo mutare, non può fare riferimento a nessun prototipo e soprattutto a nessun originale. Come scrive Julia Robinson in merito agli artisti del Nouveau Réalisme, l'idea del multiplo è concettuale più che oggettuale, e così sembra essere anche per Fontana.⁴³ Il suo approccio, oltre a prevedere traduzioni in serie di pezzi unici, contempla l'apporto di tecniche tradizionali, artigianali e manuali con il supporto di efficienti botteghe. Il risvolto meccanico convive sempre con metodi artigianali. La *Pillola*, così come altre edizioni di Tosi e Squatriti tra cui piccole *Piramidi* – solidi in ferro perforati col trapano su tutti i lati e verniciati in vari colori –, le sfere in metallo 'tagliate' o 'bucate' che emulano le palle del biliardo, il libro-oggetto – pensato anche in edizione *delux* – con il testo di Otto Hane, *Portrait d'Antonin Artaud* sono concepite con processi manuali e con l'ausilio di esperti capomastri, benché divulgate nelle loro ripetitività. Enfatizzano così il buon esito di una produzione in serie potenzialmente diffondibile e in linea con l'immaginario pop (figg. 13-14).

Questa attitudine rivolta a una distribuzione allargata può essere verificata anche nelle opere uniche eseguite da Fontana. Le ceramiche – la cui produzione si intensifica a partire dagli anni Cinquanta con la realizzazione di tipologie equivoche a mezza via tra suppellettili, ornamenti e sculture – sfruttano le potenzialità del *medium* che garantisce una produzione elevata e un'ampia diffusione. Un testo di Tommaso Trini, apparso nel già citato articolo di «Domus» pubblicato in seguito alla morte dell'artista, tratteggia la diversità del coerente sviluppo di Fontana a partire dagli ultimi lavori multipli che non si discostano dalle tele o dalle ceramiche: «tutto è nell'uno in Fontana e viceversa».⁴⁴ Una certa ambiguità di lettura del suo operato, sempre difficile da incasellare, contraddistingue buona parte delle sue realizzazioni. La lunga stagione dei buchi prima e dei tagli dopo, è anticipata dai cosiddetti 'disegni automatici', concepiti in Argentina a partire dal 1946, in concomitanza con la stesura del *Manifiesto Blanco*, come istintivi e reite-



13. Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Pilaola*, 1967, rame smaltato, 36 esemplari in vari colori, Milano, Editori Sergio Tosi e Fausta Squatriti.

rati impulsi creativi dal carattere automatico che potrebbero sottintendere un principio di quantità piuttosto che di qualità.⁴⁵ Fontana trova il modo di articolare il suo messaggio rendendo concretamente moltiplicabile un pensiero che nasce come utopico. Anche la natura del gesto unico e irripetibile, quello del miracolo invisibile 'descritto' nel famosissimo servizio fotografico di Ugo Mulas, per certi versi è intesa da Fontana come stilema universale, riconoscibile, elementare, ritmico e ripetibile.⁴⁶ La retorica del segno informale è messa in crisi da un'operazione meccanica che fende in maniera ripetitiva la tela. Il copiosissimo ciclo delle *Attese* può infatti essere considerato come una serie d'arte moltiplicata, firmata ma priva di numerazione. Non a caso i cosiddetti tagli sono diventati l'opera più popolare di Fontana anche grazie a una loro capillare diffusione: per numero e serialità competono senza problemi con l'oggetto prodotto industrialmente.⁴⁷ Quest'ultimo confronto si rende esplicito in alcuni successivi lavori dal tratto minimale, affidati all'intervento della macchina, in antitesi rispetto alla cosiddetta poetica gestuale e più affini al panorama dell'*industrial design*, che Fontana presenta alla già citata mostra del 1967 alla Galleria Marlborough di Roma. Con questa rassegna Fontana sorprende pubblico e critica.⁴⁸ Nel catalogo della successiva tappa presso la Galleria Flori di Firenze, che inaugura la sede del capoluogo toscano dopo quella di Montecatini, Cesare Vivaldi arriva al punto: le opere esposte «si appellano al principio della programmazione e si propongono, a guardar bene, quali prototipi per una eventuale serializzazione».⁴⁹ Lo stesso principio è riconosciuto da più parti: nel catalogo di una coeva esposizione con medesime opere allestita alla Galleria La Bussola di Torino, Francesco de Bartolomeis ribadisce come l'esecuzione si fosse «staccata dall'uomo» e



come l'artista fosse intervenuto solo con l'idea. Il *non plus ultra* del 'concetto spaziale' verrebbe da dire: idea come prototipo di una possibile moltiplicazione. In una delle sue ultime interviste, rilasciata a Daniela Palazzoli, l'artista ribadiva: «per me la pittura sta tutta nell'idea».⁵⁰ Rispetto alla lavorazione della materia e alle lacerazioni manuali, la fattura fredda e impersonale dei lavori, accompagnata a una regolare geometria, rinvigorisce la lontananza al reale: la forma ellittica, associata all'oggettualità, aveva infatti portato Calvesi a parlare di una perdita di centralità dello spettatore come se la scomparsa dell'aura riguardasse un campo allargato, non riferibile al solo manufatto.⁵¹

Di questa 'volgarizzazione' Fontana era più che consapevole, nonostante non nutrisse l'intenzione di 'distruggere' gli stilemi della pittura a lui contemporanea.⁵² Alla domanda posta da Palazzoli su un possibile riferimento alla produzione in serie dei manufatti in metallo esposti alla Marlborough nel 1967 Fontana smentiva, rispondendo che si trattava di variazioni su concetti fondamentali: il buco e il taglio. Descrivendoli continuava: «sembrano degli oggetti; non degli oggetti in serie però, perché i buchi hanno dei ritmi diversi [...]». Il quadro riprodotto in serie per me non ha senso; se si vuole riprodurre una cosa in migliaia di copie ci sono i libri».⁵³ Il tema dell'oggettualità era stato avanzato nel 1966 da Gillo Dorfles nella mostra "*Pittura-oggetto*" a Milano presso la Galleria Arco d'Alibert di Roma dove erano esposti lavori di Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Paolo Scheggi.⁵⁴ Fontana era presente come progenitore di questi artisti 'oggettuali' capaci, secondo il critico, di aver rinnovato e personalizzato una tradizione rispetto ai cosiddetti «disegnatori industriali dell'inutile» (artisti cinetici *n.d.a.*). «Se da un lato,

14. Lucio Fontana, *Piramide*, 1967, ferro laccato, 50 esemplari in vari colori, Milano, Editori Sergio Tosi e Fausta Squatriti. © Fondazione Lucio Fontana, Milano, by SIAE 2023.



15. Lucio Fontana nel suo studio di corso Monforte, Milano, 1966 circa. Foto Shunk Kender. © Fondazione Lucio Fontana, Milano, by SIAE 2023.

la pittura tende a invadere il campo del disegno industriale, a indirizzarsi verso un'assoluta programmazione, verso una serialità che ne permetta la replica in molteplici identici esemplari; dall'altro lato esiste un profondo desiderio di conservare all'arte visuale quella caratteristica unicità e preziosità che solo il tocco manuale può conferire».⁵⁵

Come si è visto in apertura, l'oggetto multiplo nasce con prerogative di circolazione dettate dall'impiego di materiali e tecnologie all'avanguardia. A parole Fontana si allinea a questa conquista: nei manifesti dello Spazialismo si esprime a favore dei 'nuovi mezzi' – «noi continuiamo l'evoluzione del mezzo nell'arte» – e nelle interviste ribadisce l'importanza e la superiorità del pensiero rispetto a una sua traduzione.⁵⁶ Tuttavia, tralasciando l'utilizzo (marginale) del neon, il suo operato salvaguarda modalità tradizionali.⁵⁷ La diversità nella ripetizione riguarda tanto le opere uniche quanto quelle multiple. In questi termini la serialità è da intendere in chiave artigianale come avveniva nel Rinascimento con le piccole sculture dove le variazioni pensate durante gli stadi di rifinitura davano senso all'intera produzione.⁵⁸ Consapevole di non poter prendere parte alle nuove ricerche, ai suoi occhi questo aspetto avrebbe garantito la tutela di una formula, sia per la 'distribuzione' all'interno dei grandi magazzini, sia per il più esclusivo mercato dei collezionisti.⁵⁹ Le opere di Fontana non sono l'una una copia dell'altra, non minano quindi l'aura di un originale, ma possono sempre essere intese come potenziali prototipi. La serialità contribuiva inoltre alla propagazione di un concetto che Fontana avrebbe voluto disseminare tanto sulla terra

quanto nell'etere.⁶⁰ Questo aspetto, non di meno, si evince osservando buona parte dei servizi fotografici che descrivono i suoi lavori. In molti casi, nella messa in scena e nel *display* delle opere all'interno del suo studio, dove la scultura sconfina nella pittura che a sua volta diviene ceramica, Fontana sceglie infatti il paradigma dell'accumulo, sia alludendo a una sorta di super-produzione, sia per fuorviare, con ironia e a modo suo, a un'idea di 'originale' (fig. 15).

Note

* Ringrazio Silvia Ardemagni, Maria Villa e Valeria Morandi della Fondazione Lucio Fontana, Milano, per la loro sempre gentile disponibilità. Un ringraziamento particolare a Fausta Squatriti, Sergio Tosi, Ornella Mignone.

¹ N. Aspesi, *Natale 1968: l'arte diventa bene di consumo*, in «Il Giorno», 15 dicembre 1968, p. 11.

² *Ibidem*.

³ A sancire la rilevanza di queste produzioni dinnanzi al mondo dell'arte con la A maiuscola, nell'inverno del 1968 la Kunsthalle di Colonia dedica una mostra all'*Ars Multiplicata* raccogliendo gli esiti di oltre un decennio di sperimentazioni nel campo: *Ars multiplicata: vervielfältigte Kunst seit 1945*, Wallraf-Richartz-Museum in der Kunsthalle, Colonia 1968. Nel 1965 anche il MoMA di New York apre una piccola mostra (*Works of Art in Edition*) dedicata alle Edizioni MAT. Sulla parabola storica dei multipli mi limito qui a segnalare il più importante studio degli ultimi anni: G. Celant, a cura di, *The small utopia. Ars multiplicata*, catalogo della mostra (Venezia, 6 luglio – 25 novembre 2012), Fondazione Prada, Milano 2012. Tutti gli interventi in catalogo offrono significativi spunti di riflessione.

⁴ Aspesi, *Natale 1968: l'arte diventa bene di consumo* cit., p. 11.

⁵ Nel 1967 la nota mostra torinese *Con temp l'azione* ragiona sulla sopravvivenza dell'opera tramite nuovi e possibili canoni interpretativi. «Importanti non sono le cose ma ciò che si aggiunge alle cose. Le cose non sono più per sé. Sono per ciò che producono. E per i rapporti che stabiliscono», D. Palazzoli, *L'artificio non come retorica ma come logica del costituibile*, in *Con temp l'azione*, catalogo della mostra (Torino, 4 dicembre 1967 – febbraio 1968), gallerie Il Punto; Sperone; Christian Stein, Torino 1967. Si vedano anche: C. Zambianchi, *Oltre l'oggetto. Qualche considerazione su Arte Povera e Performance*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 3, settembre-dicembre 2014, pp. 35-45; P. Fameli, *Esperienza come forma. Le poetiche del comportamento in Italia negli anni Settanta*, Bononia University Press, Bologna 2019.

⁶ La trasformazione dell'immagine in spazialità ambientale trova un significativo approdo nella mostra di Foligno del 1967 *Lo spazio dell'immagine*. Sull'importanza dell'"esistenza quotidiana": F. Menna, *Dall'oggetto allo spazio virtuale*, in G. Dorfles, L. Marucci, F. Menna, a cura di, *Al di là della pittura: esperienze al di*

là della pittura, cinema indipendente, internazionale del multiplo, nuove esperienze sonore, catalogo della mostra (San Benedetto del Tronto, 5 luglio – 28 agosto 1969), Centro Di, Firenze 1969, s.p.

⁷ La Galleria Denis René stila un manifesto in favore degli artisti cinetici in rapporto alla riproducibilità industriale e non artigianale. Parte del manifesto è pubblicato sul bollettino mensile del Gruppo Cooperativo di Boccadasse, Galleria del Deposito, Genova, 1-2, marzo aprile 1968 (numero speciale dedicato ai multipli), p. 4.

⁸ La ditta Olivetti commissiona la mostra, fornisce i materiali agli artisti e mette a disposizione gli spazi dei suoi *showroom* di Milano, Venezia, Genova e Roma. M. Previti, *Opere moltiplicate, opera aperta. Serialità e anonimato nelle ricerche cinevisuali degli anni Sessanta*, in «Venezia Arti», n.s., 30, dicembre 2021, pp. 97-114; M. Alicata, *Olivetti ispira i giovani. Le ragioni della mostra Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta, Milano 1962*, in «piano b», 2, 2022, pp. 1-21.

⁹ Nel gennaio del 1960 il negozio Danese propone una mostra sulle Edizioni MAT e poi di *Oggetti Miriorama* del Gruppo T. Rispetto alle modalità espositive e all'utilizzo di negozi quali punti di incontro tra arte, industria, produzione e didattica, dai primi anni Cinquanta fino alla *Sala Espressioni* progettata da Gio Ponti per lo *showroom* Ideal Standard nel 1965, si vedano F. Boragina, *Negozi 'estroversi': non di oggetti ma di idee*, in E. Di Raddo, a cura di, *Milano 1945-1960. Mappa e volto di una città. Per una geostoria dell'arte*, Franco Angeli, Milano 2015, pp. 93-108; P. Proverbio, *Danese 1957-1991. Un laboratorio sperimentale per il design*, in «Ais/Design Journal. Storia e Ricerche», 1, 2013, pp. 65-80; e D. Turrini, Enzo Mari. *Opera, multiplo, serie*, in «Op.cit.», 161, 2018, pp. 81-90.

¹⁰ Sulla Galleria Schwarz: A. Giulivi, L. Trani, a cura di, *Arturo Schwarz. La Galleria 1954-1975*, Fondazione Mudima, Milano 1975; sulla Galleria del Deposito: S. Solimano, a cura di, *La Galleria del Deposito. Un'esperienza d'avanguardia nella Genova degli anni '60*, catalogo della mostra (Genova, 2 aprile – 15 giugno 2003), Neos Edizioni, Genova 2003; sulla Galleria Mana: S. Marotta, A. Orsini, a cura di, *Il "Mana" di Nany Marotta. 1968-1978 dieci anni di attività della Galleria "Mana Art Market" a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 18 maggio – 15 giugno 1996) Es Architetture,

Roma 1995 e T.T. [T. Trini], *Mana multipli*, in «Domus», 462, 1968, pp. 29-32.

¹¹ U. Eco, *Eugenio Carini. Una pittura di paesaggio?*, Prearo Editore, Milano 1993.

¹² Celant, *The small utopia* cit.

¹³ H. Ruhé, C. Rigo, *Lucio Fontana: incisioni, grafica, multipli, pubblicazioni*, Reverdito, Trento 2007. Si veda anche la più recente voce di M. Villa, *Multipli*, in L.P. Nicoletti, a cura di, *Dizionario di Lucio Fontana*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 376-378.

¹⁴ In merito ai diversi cicli scultorei rimando al recente catalogo ragionato delle sculture ceramiche: L.M. Barbero, a cura di, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle sculture ceramiche*, 2 voll., Skira, Milano 2022, vol. II, pp. 552-583.

¹⁵ Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle sculture ceramiche* cit., pp. 600-627. Sui diversi allestimenti del ciclo delle *Nature*, sempre pensati come situazioni ambientali o immersive, rimando allo stesso repertorio, vol. I, p. 140, nota 218. Questo ciclo è inserito da Crispolti nella categoria dei 'simboli sessuali espliciti' di matrice primaria e materna nel suo libro: *Erotismo nell'arte astratta e altre schede per una iconologia dell'arte astratta*, Celebes editore, Palermo 1977, p. 22.

¹⁶ Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana: incisioni, grafica, multipli, pubblicazioni* cit., p. 139.

¹⁷ A. White, *Lucio Fontana. Between Utopia and Kitsch*, The MIT press, Cambridge-Londra 2011, pp. 249-267.

¹⁸ Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana: incisioni, grafica, multipli, pubblicazioni* cit., pp. 125-128. Si veda anche: F. Squatriti, *A proposito dei multipli di Lucio Fontana*, in *Lucio Fontana scultore. Dalla terra al cosmo*, catalogo della mostra (Milano, 24 maggio – 20 giugno 2016), Galleria Gracis, Milano, 2016, pp. 16-18; F. Squatriti, *Percorso di ricerca e alcuni aneddoti a esso correlati* in C. Cerritelli, *Fausta Squatriti. Fino all'ultimo sangue. I percorsi della ragione, 1957-2001*, Edizioni Mazzotta, Milano 2002, pp. 255 e 276.

¹⁹ Da un'intervista del 2020 del sottoscritto a Fausta Squatriti. Ibridi tra oggetti, cartelle e libri illustrati contraddistinguono le diverse produzioni di Tosi-Squatriti. Per una rassegna si veda il repertorio di Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana: incisioni, grafica, multipli, pubblicazioni* cit.

²⁰ Per un sintetico resoconto della storia della galleria e del suo rapporto con Fontana rimando alla mia voce *Marlborough Galleria d'Arte, Roma*, in Nicoletti, *Dizionario di Lucio Fontana* cit., pp. 266-268.

²¹ *Lucio Fontana. Forme nuove 1967*, catalogo della mostra (Roma, 12 ottobre-novembre 1967), Marlborough Galleria d'Arte, Roma 1967. Un'Ellisse era già stata realizzata da Tosi nel 1964. Per identificare le opere rimando ai codici riportati nel catalogo ragionato delle opere: E. Crispolti, a cura di, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Ginevra-Milano 2006, [67 SC 4] e [67 SC 5]. Per la *Pillola* si veda: P. Campiglio in, C. Pirovano, F. Tedeschi, a cura di, *L'arte moderna in Intesa Sanpaolo. Il*

secondo dopoguerra, Intesa Sanpaolo-Electa, Milano 2012, vol. II, p. 907.

²² Da un'intervista a Fausta Squatriti realizzata dal sottoscritto nel 2020. Anche il *Siluro* sarebbe dovuto diventare un'edizione, mai realizzata: Cerritelli, *Fausta Squatriti* cit. pp. 276-278.

²³ «Invece di fare un monumento alla gloria, alla vittoria di Samotracia, ho fatto questo uovo con un taglio che è un monumento alla pillola, che socialmente è oggi importante come la vittoria di Samotracia, come una guerra vinta o persa»: T. Trini, *Colloquio con Fontana*, in «Domus», 466, 1968, s.p.

²⁴ La pillola rossa, oltre ad accompagnare la promozione dei mobili a specchio di Nanda Vigo, è ben visibile in alcuni scatti che riprendono l'eclettica messa in scena di alcune opere d'arte all'interno della *Casa Blu* (Milano 1967-1972), sempre progettata dalla Vigo. Negli anni Ottanta si ritrova all'interno degli sperimentali spazi di uno *showroom* in via Bigli a Milano progettati dallo Studio Salvati e Tresoldi: R. Barletta, *Salvati e Tresoldi. Lo spazio delle interazioni*, Electa, Milano 1985, pp. 76-77.

²⁵ «Domus», 467, 1968.

²⁶ Rimando alla sintetica ma efficace definizione di multipli fornita da Bruno Munari ora in: id., *Codice ovvio*, Einaudi, Torino 1971, pp. 89-90.

²⁷ Sul tema della nuova spazialità in chiave ambientale cfr. nota 6 in questo testo.

²⁸ Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana: incisioni, grafica, multipli, pubblicazioni* cit., pp. 143-145.

²⁹ *Ibi*, p. 152.

³⁰ G. Aulenti, *A Milano, un "grande magazzino" per l'arredamento moderno*, in «Domus», 438, 1966, pp. 21-30.

³¹ *Ibi*, p. 25.

³² Questo aspetto è rimarcato in un successivo articolo *"Domus. Formes Italiennes"*. Una mostra a Parigi, in «Domus», 450, 1967, p. 18.

³³ Oltre a quelle menzionate, partecipa a cartelle collettive per l'International Graphic Arts Society (New York) e realizza acquedotti editate da Gustavo Gili (Barcellona), Schwarz (Milano), Scheiwiller (Milano). Una selezione di opere grafiche di Fontana è pubblicata in R. Jentsch, *I libri d'artista italiani del Novecento*, Allemandi, Torino 1993. Si veda anche: M. Carrera, *Forme forti e fessure nei formidabili libri di Lucio Fontana*, in W. Guadagnini, G.L. Marcone, S. Roffi, a cura di, *Lucio Fontana. Autoritratto. Opere 1931-1967*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo (PR), 12 marzo – 3 luglio), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2022, pp. 43-47.

³⁴ *L'arte della stampa*, catalogo della mostra (Roma, 10 aprile – 5 maggio 1974), 2RC Edizioni, Roma 1974. Si veda anche: A.B. Oliva, a cura di, *Impronte dell'arte. 2RC – 1963/2018*, catalogo della mostra (Roma, 16 aprile – 2 giugno 2019), 2RC Edizioni D'Arte, Roma 2019.

³⁵ Ruhé, Rigo, *Lucio Fontana: incisioni, grafica, multipli, pubblicazioni* cit., p. 15.

³⁶ G. Winkler, *Das Kurzportrait: Avantgardist*

der Buchdruckerzunft, 7:16 min, Westdeutsches Werbefernsehen/WDR, Erstausstrahlung: ca. 1964, ZERO FOUNDATION, DÜSSELDORF.

³⁷ In una lettera del 18 febbraio 1963 Fontana scrive che è in attesa dei 130 esemplari da firmare, ARCHIVIO FONDAZIONE LUCIO FONTANA, MILANO.

³⁸ Lettera di Fontana a Kasper del 4 dicembre 1961 o 4 gennaio 1961, GALERIE PRO ARTE. KASPER ARCHIVE, LAUSANNE.

³⁹ Sui manifesti dello Spazialismo rimando alla mia voce *Spazialismo. Manifesti*, in L.P. Nicoletti, *Gesto*, in id., *Dizionario di Lucio Fontana* cit., pp. 487-489.

⁴⁰ *Arte Concreta. 12 stampe a mano con opere uniche di Dorazio, Dorfles, Fontana, Garau, Guerrini, Monnet, Mazzon, Munari, Perilli, Soldati, Sottsass, Veronesi*, catalogo della mostra (Milano, dal 22 dicembre 1948) Libreria Salto, Milano 1948. Si veda: G. Maffei, M.A.C. *Movimento arte concreta. Opera editoriale*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2004, p. 217.

⁴¹ Lettera dattiloscritta del 25 febbraio 2000 di Giuseppe Salto alla Fondazione Lucio Fontana, Milano: «[...] Accettato di partecipare alla prima cartella del MAC 'arte concreta' (tiratura 30 copie), era in ritardo per la consegna dei suoi trenta fogli. Gli altri partecipanti si erano disturbati di recarsi da Seminari (piccolo ed economico stampatore, di via Crocifisso) per incidere almeno una lastra per il bianco e nero ed eventualmente altre per i colori, con la riserva di intervenire poi a mano su ogni foglio. Forse per Fontana era troppo complicato. L'organizzatore Monnet, impaziente e scalpitante, mi disse che il maestro stava facendole a mano, una per una, nella pace del suo studio. Andò proprio così? [...] Sono pezzi unici o non?».

⁴² Parte dell'elenco è riportato in: J. De Sanna, *I multipli esistono veramente?*, in «Domus», 528, 1973, pp. 1-4.

⁴³ J. Robinson, *Multiple Manifestation. Nouveau Réalisme and Fluxus*, in Celant, *The small utopia* cit., pp. 137-149.

⁴⁴ Trini, *Fontana* cit. pp. 38-40: «Aveva esposto alla Marlborough di Roma i suoi ultimi lavori: le "ova" e le ellissi, e le nuovissime "pillole". Opere aggiornate, in metallo e laminato plastico, dai colori squillanti e meccanici come i buchi e i tagli che le segnano, con le superfici aggettate mediante una strombatura che le rende più oggetto».

⁴⁵ C. Zambianchi, *Lucio Fontana: il segno, lo spazio, 1947-1951 ca.*, in «Ricerche di storia dell'arte», 3, 2021, pp. 5-14.

⁴⁶ Sull'argomento mi limito a segnalare la scheda di Nicoletti (*Gesto* cit., pp. 270-273).

⁴⁷ L'accostamento viene ampiamente trattato in White, *Lucio Fontana. Between Utopia and Kitsch* cit., pp. 207-247. La produzione meccanizzata e seriale è anche letta come un 'gioioso' superamento della monotonia dei prodotti industriali.

⁴⁸ Tra le altre, una piccola recensione comparsa sulla prima pagina di «Flash Art», 5, novembre-dicembre 1967 riporta: «Fontana

continua a sorprenderci per la sua vitalità e inesauribile giovinezza, dando spesso scacco matto anche ai giovanissimi. Non esiste infatti alcun momento dell'arte italiana del secondo dopoguerra che non è costretta a fare i conti con Fontana».

⁴⁹ C. Vivaldi in *Lucio Fontana*, brochure della mostra (Firenze, 20 dicembre 1967 – 5 gennaio 1968), Galleria Flori, Firenze 1967.

⁵⁰ D. Palazzoli, *Intervista a Lucio Fontana*, in «Bit», 5, novembre 1967, pp. 18-20.

⁵¹ M. Calvesi, *Fra pianeti di plastica*, in «L'Espresso», 29 ottobre 1967, p. 42.

⁵² Trini, *Colloquio con Fontana* cit., s.p.

⁵³ Palazzoli, *Intervista a Lucio Fontana*, cit.

⁵⁴ G. Dorfles, *Pittura-oggetto a Milano*, catalogo della mostra (Roma, 13 maggio – 2 giugno 1966), Galleria Arco d'Alibert, Roma 1966.

⁵⁵ *Ibidem*. L'importanza della monocromia su tela intesa come plasticità oggettuale è ribadita nelle successive pagine del catalogo da Germano Celant che parla di 'pittura oggetto' come «oggettivazione di potenziali comportamenti fruitivi», poi ripresa, in un discorso allargato, nella successiva teorizzazione dell'*im-spazio*. G. Celant, *L'«im-spazio»*, in U. Apollonio, a cura di, *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra (Foligno, 2 luglio – 1 ottobre 1967) Alfieri, Venezia 1967, p. 20.

⁵⁶ «Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo nell'arte» è l'*incipit* del *Manifesto tecnico dello spazialismo*, 1951. Sul proposito di svincolare il pensiero dalla fisicità della materia si vedano i diversi manifesti dello Spazialismo: A. Sanna, a cura di, *Lucio Fontana. Manifesti, scritti, interviste, Abscondita*, Milano 2015, pp. 13-34.

⁵⁷ Tra gli altri, questo aspetto è messo in luce da Guido Ballo nel catalogo della prima retrospettiva di Fontana dopo la sua morte: G. Ballo, a cura di, *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Milano 1972), Arti Grafiche Fiorin, Milano 1972, p. 33.

⁵⁸ Per un'analisi problematica delle diverse sfaccettature legate ai temi della serialità: G. Ballo, *La mano e la macchina. Dalla serialità artigianale ai multipli*, Jabik & Colophon-Sperling & Kupfer, Milano 1976.

⁵⁹ A più riprese Fontana parla dell'invenzione di una 'formula' che non si può perfezionare, ma diffondere. Nel 1966 dichiara a Giorgio Bocca: «più in là non posso andare, con il taglio, e mi basterebbe, per i miei bisogni, fare un taglio al mese. Ma esistono centinaia e centinaia di collezionisti, esiste un mercato a cui mi sono legato. Tutti vogliono i miei tagli e i mercanti vengono qui a implorarmi. Eh adesso rido io: non li volevate quando costavano diecimila lire, e ora se li volete pagateli milioni. Poi ci sono i giovani e con loro il discorso è diverso, con loro la ricerca continua. Io non mi sento di fare ciò che essi faranno, io non ho più la forza, la voglia, la rabbia per farlo. Ma credo di aver gettato un seme che essi stanno raccogliendo». G. Bocca, *Il taglio è il taglio*, in «Il Giorno», 6 luglio 1966, p. 3.

⁶⁰ Nel 1952 il *Manifesto del movimento spaziale*

per la televisione ribadiva come grazie a nuovi medium le espressioni artistiche si possono moltiplicare all'infinito. *Manifesto del mo-*

vimento spaziale per la televisione, in Sanna, Lucio Fontana. *Manifesti, scritti, interviste cit.*, pp. 33-34.

Summary

Lucio Fontana's debut in the realm of reproducible techniques coincided with the ground-breaking proposals he put forward within the first 'Spatialist' manifestos, written in Milan in the immediate aftermath of World War II. Following some experiments in the field of graphic design, Fontana created multiple objects – small sculptures conceived in series of limited editions – in a short span of time, mostly in the last five years of his life. With the exception of a catalog in the guise of a compendium, secondary literature has scarcely devoted attention to this production. Through the analysis of selected multiple objects, the aim of this paper is to investigate the historical, critical and political significance of these works starting with the context of their production, presentation and dissemination. Alongside the exaltation of the 'gesture', Fontana's multiples seemingly dissolved the aura that had always distinguished his most well-known unique pieces, opening up for possible reflections on the serial nature of his entire body of work.

Giovanni Bandini tra Bandinelli e Giambologna

Enea Abbaticchio

Il panorama scultoreo della Firenze degli ultimi trent'anni del Cinquecento, orfana di Michelangelo dal 1564, non offriva un gran numero di maestri formati nei primi decenni del secolo: erano vivi solo Bartolomeo Ammannati e Benvenuto Cellini, morti rispettivamente nel 1592 e nel 1571. In maggior numero erano le leve più fresche, cresciute con gli esempi degli scultori di inizio secolo: Domenico Poggini, nato nel 1520, era vicino alla bottega del Cellini; Vincenzo De Rossi, allievo di Baccio Bandinelli, nato nel 1525, restò legato ai modi del maestro fino alla morte, sopraggiunta nel 1587; il perugino Vincenzo Danti, nato nel 1530, era rimasto fedelissimo all'ambiente michelangiolesco. Esempi, questi, di scultori più giovani – e con loro Valerio Cioli, Francesco Camilliani e tanti altri – che avevano già ricevuto un'adeguata formazione. Mentre parecchi di loro rimasero fino alla fine ancorati alla generazione dei loro maestri, altri – specialmente coloro che ebbero la fortuna di vivere più a lungo – riuscirono invece ad adeguarsi al nuovo che avanzava. Uno degli scultori che a queste date merita più attenzioni per la capacità dimostrata nello stare al passo con i tempi è certamente Giovanni Bandini.

Oggetto di accurate ricerche recenti, che hanno contribuito a espandere il suo *corpus* o a chiarirne le questioni sospese,¹ Bandini ha iniziato a godere di una riconsiderazione da parte della critica dagli anni Novanta del secolo scorso, grazie ai fondamentali contributi di Charles Avery e di Eike Schmidt,² che aggiornarono gli scritti di Ulrich Middeldorf e di John Pope-Hennessy.³ Nell'ottica di una generale riconsiderazione dello scultore, che da un paio di decenni sta dunque interessando gli studiosi, si propone qui una lettura della sua attività inserita nel contesto multiforme della scultura fiorentina dell'ultimo trentennio del Cinquecento, evitando di circoscrivere l'operato di Bandini a un ambiente esclusivamente bandinelliano,⁴ e cercando invece di rafforzare l'ipotesi di un suo aggiornamento dovuto a una verosimile frequentazione dell'ambiente giambolognesco.

Bisogna comunque necessariamente riconoscere una stretta dipendenza dello scultore più giovane dal suo maestro. D'altronde il cantiere della balaustra del coro del Duomo fiorentino costituì un entusiasmante momento formativo per il giovane Giovanni, che prese il posto di Baccio dopo la sua morte, avvenuta nel 1560: un vero e proprio trampolino di lancio che gli permise di affermarsi poi come scultore autonomo.⁵ Proprio in virtù della necessaria dipendenza dai rilievi bandinelliani vale la pena soffermarsi almeno sulla serie di *Santi e profeti* oggi musealizzati (fig. 1). Da quel contesto fortemente influenzato dai disegni di Baccio, Bandini ereditò infatti più che un puntuale riferimento alle pose innaturali dei corpi del maestro, un generico rimando alla classicità, nonché l'attenzione alla resa anatomica, pur dimostrando, come si vedrà, proprie peculiarità che lo allontanavano, per quanto possibile, dai prototipi del maestro.⁶ La storia critica intorno ai rilievi del Museo dell'Opera è alquanto complessa. Una prima distinzione di mani tra Baccio e Giovanni venne fatta da Middeldorf, che proponeva il nome di Bandinelli per sei dei ventiquattro rilievi del museo, proposta che trovò il consenso della critica futura nonostante lo studioso tedesco non specificasse a quali facesse riferimento,⁷ fino almeno a Luisa Becherucci che attribuì allo scultore più anziano

1. Baccio Bandinelli e Giovanni Bandini, *Santi e profeti*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Su gentile concessione dell'Opera di Santa Maria del Fiore.



i quattro nudi (nn. 1, 5, 8 e 10).⁸ Roger Ward riconosceva la mano di Bandini nei nn. 3, 10 e 21, il primo dei quali è stato ricollegato a una terracotta indiscutibilmente bandiniana da Massimo Ferretti e Francesco Vossilla gli attribuì di nuovo il n. 10 e i nn. 2, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 22 e 23.⁹

Credo si possa riconoscere la mano di Bandinelli anche nei rilievi nn. 11 e 18: forse i due rilievi mancanti all'appello, oltre ai quattro nudi, dei sei che gli attribuiva Middeldorf. Il primo assume una posa introspettiva che si riconosce in alcuni rilievi del coro firmati da Baccio e mostra nel braccio sinistro la stessa potenza muscolare che si scorge nei deltoidi e tricipiti dello studio per *Ercole* del Louvre;¹⁰ il secondo mostra ciocche della barba rigonfie assai simili all'autoritratto di Baccio scolpito sul retro del basamento del proprio monumento funebre, posto nella Santissima Annunziata,¹¹ e nell'aspetto richiama il disegno di un altro autoritratto conservato al British Museum,¹² rendendo così plausibile l'ipotesi che anche in questo caso si tratti del volto di Bandinelli. Come accennato, le peculiarità del Bandini rispetto al disegno bandinelliano possono essere però riconosciute nella maggior parte dei *Santi e profeti*, soprattutto nelle figure dalle pose naturali pervase da un cattartico processo di allontanamento dalle ridondanze di Baccio, non solo nei panneggi a falde larghe, ma anche nelle capigliature meno irrequiete, nella gestualità meno nervosa e nelle pose più equilibrate che contribuiscono a una distensione dei corpi nello spazio; tutt'altro rispetto alla ricerca bandinelliana di costanti alternanze di ombre e luci dovute, specialmente nei rilievi firmati da Baccio rimasti nel coro,¹³ a panneggi dalle pieghe fitte e aggettanti, a tratti reiterate ma mai leziose o banali e dispiegate in un tumultuoso andirivieni che ben dialoga con il divincolarsi di teste, mani e braccia che debordano dalle cornici. In virtù di queste considerazioni l'attribuzione di Ferretti è dunque del tutto ragionevole; anche quelle di Vossilla sono in linea di massima condivisibili, eccezion fatta, come visto, per il n. 10¹⁴ e anche per il n. 16 che, insieme al n. 21, attribuito a Bandini da Ward, mi sembrano essere lavori più corsivi e meno dettagliati, e dunque lasciati in mano agli aiuti. A questo punto rimane da assegnare a Bandini il rilievo n. 4, che condivide con il *San Filippo* per il Duomo fiorentino una simile conformazione del colletto e, con un disegno attribuitogli di un apostolo degli Uffizi, le ampie curve morbide del panneggio all'altezza del bacino.¹⁵ Inoltre, i nn. 9, 17, 20 e 24 sono ben confrontabili con gli altri rilievi bandiniani e in più mostrano soluzioni simili, nella conformazione della barba a ciocche spesse e ondulate, con baffi rigonfi e aggettanti, a quelle adottate nei ritratti di Bandini di *Cosimo I* della facciata del Museo dell'Opera di Firenze, del Detroit Institute of Art e del County Museum di Los Angeles, opere eseguite nello stesso giro di anni dei rilievi del coro, ultimati nel 1572. Infine, nei panneggi dei quattro rilievi in questione si ritrovano delle analogie con le pieghe a 'V' che la veste del *San Jacopo minore* fa tra le gambe. Naturalmente nei confronti vanno tenuti presenti gli interventi degli aiuti e la componente a rilievo delle opere, che dimostrano un chiaroscuro più attenuato rispetto alle sculture a tutto tondo.

Come accennato all'inizio di questo contributo, Bandini non rimane intrapolato nel linguaggio bandinelliano, anzi in un mondo in forte cambiamento, turbato dal fenomeno giambolognesco che alla fine del secolo avrebbe causato la diaspora di scultori fiorentini, dà prova di intelligente capacità di adattamento, soprattutto quando si rendeva ormai necessario assecondare il gusto di Francesco Maria II della Rovere, che avrebbe voluto a corte, come chiunque in quegli anni, lo scultore di Douai. A questo proposito, Bandini avrà forse fatto in tempo ad apprendere da Baccio la tecnica della fusione, tuttavia numerosi punti di contatto con la produzione giambolognesca, specialmente quella in bronzo, portano a pensare se non propriamente a un vero alunnato presso la bottega in Borgo Pinti quantomeno a una più che plausibile collaborazione tra i due. Una simile considerazione è stata formu-



2. Giovanni Bandini, *Ercole e il centauro*, San Francisco, collezione privata.

3. Antonio Susini, da Giambologna, *Ercole e il centauro*, Roma, Galleria Colonna.

lata anche da Lorenzo Principi, che confrontava ad esempio il crocifisso di Bandini per il fornimento dell'altare per il Duomo di Urbino con il crocifisso di Giambologna in San Marco.¹⁶ Sebbene le strette corrispondenze tra i crocifissi siano bastanti per stabilire quantomeno una conoscenza approfondita dei modelli allora più all'avanguardia, possono essere cercate ulteriori analogie con i modelli del fiammingo.

Come chiarito dalle ricerche di Michela Zurla, la *Caccia di Meleagro*, eseguita come *essai* di presentazione per il Duca di Urbino, è da far rientrare nel periodo immediatamente precedente allo spostamento del Bandini nel ducato urbinato.¹⁷ Specialmente in virtù della sua datazione, tra il 1582 e il 1583, il gruppo in bronzo dorato sancisce una riprova dell'eventuale legame di dipendenza di Bandini dal fiammingo. A queste date la *Caccia* si colloca infatti tra le primissime raffigurazioni di cavalli impennati in bronzo, sviluppate nella bottega di Borgo Pinti a partire dalla seconda metà degli anni Settanta su modello di due cavalli impennati di Giambologna andati perduti.¹⁸ Il gruppo di Meleagro è infatti coevo, se non addirittura precedente, alla famosa versione di Antonio Susini, oggi conservata nella collezione Robert H. Schmidt di Washington, per la quale bisogna proporre una datazione successiva al 1581, prima menzione del Susini nella bottega del fiammingo quando veniva ricordato tra i suoi aiuti nella Cappella Salviati in San Marco.¹⁹ Il fatto stesso che Meleagro sia raffigurato a cavallo e non appiedato costituisce un elemento di novità legato senza dubbio alla nuova moda dei bronzetti di genere equestre, che di lì a breve sarebbe esplosa nella maggior parte delle corti europee e che Bandini deve aver visto svilupparsi in presa diretta presso la bottega di Borgo Pinti.

In effetti Bandini mostrava una certa conoscenza dei modelli giambologneschi già prima di trasferirsi nel ducato urbinato. È il caso dell'*Ercole e l'Idra* scolpito per il palazzo familiare di Giovanni Niccolini in via dei Servi a Fi-

renze, ora conservato a Camugliano nel giardino di Villa Niccolini. Il gruppo in marmo assume sì una sorta di potenza statica di retaggio bandinelliano, ma è anche confrontabile con la cera di identico soggetto eseguita molto probabilmente come modello per una delle fatiche dell'eroe commissionate in argento al Giambologna per la Tribuna, ora al museo di Palazzo Vecchio.²⁰ Oltre a condividere il soggetto e l'arco cronologico – la cera è infatti da collocarsi dopo il 1576 e comunque prima del 1589, mentre per il gruppo in marmo conosciamo le date del 1577-1578 (intervallo quindi che potrebbe anche far pensare a una datazione più circoscritta per la cera del fiammingo ascrivibile, dunque, al biennio 1576-1577) –, un punto di contatto tra i due ambienti scultorei si riscontra nell'ampio gesto del braccio destro di Ercole portato dietro la testa, chinata sul mostro che viene afferrato per la coda e bloccato tra le gambe,²¹ una ripresa naturalmente spiegabile anche con il vasto seguito che ebbe questa cera:²² è questo d'altronde lo stesso gesto movimentato del braccio che si vede nel *Sansone e il Filisteo* che Giambologna aveva scolpito per il Casino mediceo e che si trova ora al Victoria and Albert Museum (1561-1562).

Ancora, nel gruppo in argento dell'*Ercole e il centauro* (fig. 2), conservato in collezione privata e attribuito al Bandini da Giancarlo Gentilini, sono certamente manifesti quei caratteri arcigni nel volto e quella «resa muscolare di impronta più archeologica che naturalistica»²³ e quindi, in ultima istanza, bandinelliana che correttamente lo studioso riconosceva, ma qui Bandini risulta anche aggiornato sul modello dell'*Ercole e il centauro*, pagato a Giambologna nella sua versione in argento nel luglio del 1577.²⁴ Come per gli altri sette argenti del Giambologna per la Tribuna, non conosciamo la versione originale ma possiamo farcene un'idea dalla versione in bronzo di Antonio Susini, oggi alla Galleria Colonna di Roma (fig. 3), che è la più fedele delle versioni che si conoscono all'esemplare giambolognesco.²⁵ L'argento di Bandini differisce nella posa di Ercole, che ricorda effettivamente l'Ercole bandinelliano, perché non è a cavalcioni del centauro come nel modello giambolognesco; ma Nesso è molto vicino alla versione del fiammingo soprattutto nell'inarcamento del dorso equino, nel modo in cui le zampe anteriori si inginocchiano e nel modo in cui afferra il braccio di Ercole senza clava, e una similitudine si può scorgere anche nel movimento sinuoso e circolare della coda del centauro.

In questa rapida e soltanto sommaria ricerca di analogie giambolognesche può rientrare anche il *Ferdinando I* di Arezzo (fig. 4), commissionato dal governo della città nel 1590, qui giunto il 14 luglio del 1594²⁶ e pagato sia a Giambologna che a Pietro Francavilla per i rispettivi ruoli di *inventor* ed esecutore materiale. La scultura si può infatti confrontare con il *Ferdinando I* (fig. 5) di piazza Micheli a Livorno di Bandini: ultima opera dello scultore, firmata e datata 1599. La commissione da parte del granduca in una data così ravvicinata allo svelamento del monumento di Arezzo fa sì che il Ferdinando livornese dialoghi necessariamente con il suo corrispettivo aretino, soprattutto nella posa. In entrambi la gamba sinistra è infatti portata più avanti e il braccio sinistro si appoggia sul fianco creando un *hanchement* che è certamente più riuscito nella soluzione fiamminga. Ovviamente è condiviso nelle due rappresentazioni anche l'aspetto da autorevole governatore, così come alcuni elementi che Bandini riprende quali il colletto che spunta sotto l'armatura o la spada portata al fianco sinistro, nascosta dietro la gamba e legata alla vita tramite un cinturino. Differisce, oltre alla direzione della testa, la posizione del bastone di comando che nel Ferdinando bandiniano, ormai rotto, è tenuto orizzontalmente. È evidente che la scultura di Livorno sia nettamente più semplificata nei dettagli e meno efficace nella resa della posa, ma credo sia altrettanto evidente come Bandini si rifaccia ancora una volta a un modello giambolognesco, in questo caso perlopiù per una scultura monumentale. In una lettera del 1595 al camerlengo, Girolamo Seriacopi



4. Giambologna e Pietro Francavilla, *Ferdinando I*, Arezzo, Piazza del Duomo.

5. Giovanni Bandini, *Ferdinando I*, Livorno, Piazza Micheli.

raccontava della commissione della statua di Livorno e riferiva a un certo punto che «Gio.ni Bandini [...] è andato a Livorno e a Carrara e con sé ha portato il modello et misure de l'Apostolo».²⁷ L'apostolo in questione era il *San Matteo* per il Duomo di Orvieto, eseguito dal Francavilla su bozzetto del Giambologna:²⁸ è un ulteriore tassello, e altri ce ne sarebbero su cui discutere in futuro, nel quadro della ricostruzione della possibile vicinanza tra lo scultore di Douai e l'allievo del Bandinelli. Non va però nemmeno sminuita l'eredità bandinelliana costantemente presente nella scultura di Bandini: se uno dei due aspetti venisse tralasciato si rischierebbe infatti di non comprendere quanto egli sia effettivamente stato uno scultore dinamico, che avrebbe potuto costituire un esempio positivo di aggiornamento del proprio linguaggio figurativo se solo fosse stato seguito dai suoi coetanei o dalla generazione immediatamente successiva, impegnata invece a scegliere se rimanere, come Giovanni Caccini, unico che seppe creare una valida alternativa a Giambologna, o fuggire. Un clima, insomma, colmo di inquietudini ma allo stesso tempo stimolante, e paradossalmente simile a quello

in cui aveva vissuto il giovane Baccio quando doveva fronteggiarsi con Michelangelo.²⁹ Come biasimare, tuttavia, chi decise di andarsene piuttosto che cercare di sopravvivere in un ambiente saturo di arrivismi di certi allievi del fiammingo.

Note

¹ F. Loffredo, *Giovanni Bandini's 'Venus' and 'Adonis' for the Sevillian house of Juan de Arguijo in a sonnet by Lope de Vega*, in «The Burlington Magazine», vol. 157, 1352, 2015, pp. 758-763; L. Principi, *Giovanni Bandini's bronze Crucifix and candlesticks made for Urbino Cathedral*, in «The Burlington Magazine», vol. 158, 1364, 2016, pp. 870-878; V. Mezzolani, *La politica dei ritratti scolpiti. Attorno al busto di Francesco Maria II della Rovere di Giovanni Bandini*, in F. Paoli, J. Spice, a cura di, *Francesco Maria I della Rovere di Tiziano*, QuattroVenti, Urbino 2019, pp. 130-139; M. Zurla, *Alcune precisazioni sulla 'Caccia di Meleagro' di Giovanni Bandini al museo del Prado*, in «Paragone», 149, 2020, pp. 57-69.

² C. Avery, *Giovanni Bandini (1540-1599) Reconsidered*, in «Antologia di Belle Arti», 48-51, 1994, pp. 16-27; E. Schmidt, *Giovanni Bandini tra Marche e Toscana*, in «Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna», 6, 1998, pp. 57-103.

³ U. Middeldorf, *Giovanni Bandini, detto Giovanni dell'Opera*, in «Rivista d'Arte», a. XI, 1, 1929, pp. 481-518; U. Middeldorf, *Drawings by Giovanni dell'Opera*, in «The Art Quarterly», 2, 1939, pp. 386-393; J. Pope-Hennessy, *Italian Bronze Statuettes II*, in «The Burlington Magazine», vol. 105, 719, 1963, pp. 58-71; J. Pope-Hennessy, *Two models for the Tomb of Michelangelo*, in *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich*, Prestel-Verlag, München 1964, pp. 237-243; J. Pope-Hennessy, J. Wyndham, *Italian High Renaissance & Baroque sculpture*, Phaidon, London 1996, pp. 473-474.

⁴ Di questo parere sono G. Gentilini, *Ercole e il centauro ed altre fatiche: una proposta per Giovanni Bandini scultore in argento*, in «Commentari d'arte», 52-53, 2012, pp. 50-59, in part. pp. 55-56 e Zurla, *Alcune precisazioni sulla 'Caccia di Meleagro' di Giovanni Bandini al museo del Prado* cit., pp. 60-61.

⁵ Sull'intero progetto del coro si veda in ultimo M. Firpo, *Il coro del duomo fiorentino*, in D. Heikamp, B. Paolozzi Strozzi, a cura di, *Baccio Bandinelli, scultore e maestro (1493-1560)*, catalogo della mostra (Firenze, 9 aprile - 13 luglio 2014), Giunti, Firenze 2014, pp. 244-261, con bibliografia precedente.

⁶ I ventiquattro rilievi oggi musealizzati (degli ottantotto totali) erano stati rimossi durante il restauro del 1842-1843 di Giuseppe Baccani. Cfr. C.J. Cavallucci, *S. Maria del Fiore: storia documentata dall'origine fino ai nostri giorni*, Giovanni Cirri editore, Firenze 1881, p. 188; L. Fabbri, *Il riordinamento ottocentesco del Duomo e lo smantellamento del coro di Bandinelli*, in T. Verdon, a cura di, *Sotto il cielo della Cupola*, catalogo della mostra (Firenze, 18

giugno - 21 settembre 1997), Electa, Milano 1997, pp. 110-132.

⁷ Ad esempio, Heikamp condivise l'idea del suo connazionale, rimasta però senza ulteriori indicazioni. Cfr. D. Heikamp, *Baccio Bandinelli nel duomo di Firenze*, in «Paragone», 175, 1964, p. 42, n. 18; Middeldorf, *Giovanni Bandini, detto Giovanni dell'Opera* cit., pp. 483-489. Nella mostra sul Cinquecento toscano del 1940 si accostavano tre rilievi al Bandini ma non si presentavano le fotografie: *Cinquecento toscano*, catalogo della mostra (Firenze, aprile-ottobre 1940), Marzocco, Firenze 1940, p. 73.

⁸ L. Becherucci, G. Brunetti, a cura di, *Il museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, Electa, Milano 1969, vol. I, pp. 287-288. Attribuzione condivisa da F. Petrucci, *Otto rilievi con figure di profeti e santi dal recinto del coro*, in Heikamp, Paolozzi Strozzi, *Baccio Bandinelli, scultore e maestro (1493-1560)* cit., pp. 316-319. È una proposta condivisibile data anche la somiglianza che intercorre tra il movimento del braccio sinistro del dibattuto rilievo n. 10 e il nudo sulla destra del rilievo marmoreo della *Flagellazione* di Baccio oggi a Orléans e in quello, sempre sulla destra, del disegno dello *Studio di nudi in combattimento* del British Museum, inv. 1895,0915.562.

⁹ R. Ward, *Baccio Bandinelli, 1493-1560. Drawings from British Collections*, Fitzwilliam Museum, Cambridge 1988, p. 78; M. Ferretti, *Due modelli per il Coro di Santa Maria del Fiore*, in E. Castelnuovo, M. Ferretti, a cura di, *Per la storia della scultura. Materiali inediti e poco noti*, catalogo della mostra (Torino, 23 settembre - 28 novembre 1992), Allemandi, Torino 1992, pp. 50-69; F. Vossilla, *L'altare maggiore di Santa Maria del Fiore di Baccio Bandinelli*, in C. de Benedictis, a cura di, *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, Pontecorboli, Firenze 1996, pp. 37-68; id., *Baccio Bandinelli e Giovanni Bandini nel coro del Duomo*, in Verdon, *Sotto il cielo della Cupola* cit., pp. 66-99.

¹⁰ Parigi, Louvre, Département des arts graphiques, inv. 156.

¹¹ Si veda la riproduzione fotografica in T. Mozziati, «Dicendo come scultore non lo meritassi»: ritratto, autoritratto e conformismo sociale nella carriera di Baccio Bandinelli», in Heikamp, Paolozzi Strozzi, *Baccio Bandinelli, scultore e maestro (1493-1560)* cit., p. 464, imm. 14.

¹² Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings inv. 1895,0915.555.

¹³ Si veda ad esempio Ward, *Baccio Bandinelli, 1493-1560* cit., p. 158, imm. 38.

¹⁴ Cfr. nota 8.

¹⁵ Il *San Filippo* venne scolpito dal Bandini intorno al 1573-1577 insieme a *San Jacopo minore* per la tribuna meridionale del Duomo, cfr. C. Cinelli, J. Mysok, F. Vossilla, *Il ciclo degli apostoli nel duomo di Firenze*, Alinea, Firenze 2002. Il disegno è a Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 707 Er.

¹⁶ Principi, *Giovanni Bandini's bronze Crucifix and candlesticks made for Urbino Cathedral* cit., p. 877.

¹⁷ Zurla, *Alcune precisazioni sulla 'Caccia di Meleagro' di Giovanni Bandini al museo del Prado* cit.

¹⁸ Sui cavalli di Giambologna si veda D. Gasparotto, *Cavalli e cavalieri. Il monumento equestre da Giambologna a Foggini*, in B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, a cura di, *Giambologna. Gli dei, gli eroi*, Giunti, Firenze 2006, pp. 88-105.

¹⁹ Su Susini si veda il profilo biografico in P. Wengraf, a cura di, *Renaissance & Baroque Bronzes from the Hill Collection*, Paul Holberton, Londra 2014, p. 343.

²⁰ Sulla cera si veda S. Pini, *Ercole che abbatte l'Idra di Lerna*, in Paolozzi Strozzi, Zikos, *Giambologna* cit., pp. 184-185. Le otto fatiche in argento vennero gettate da Antonio Rancetti e Michele Mazzafirri su modello di Giambologna e saldate tra il 1576 e il 1589. Gli originali sono perduti ma esistono numerose riproduzioni in bronzo. Le vicende delle fatiche in argento sono riassunte da D. Zikos, *Ercole e le dodici fatiche*, in *ibi*, p. 175.

²¹ Ringrazio Nicola Ciarlo per avermi fatto notare questa analogia.

²² Si conoscono le versioni della National Gallery of Ireland di Dublino, della collezione di Maurice Hall e della Národní Galerie di Praga.

²³ Gentilini, *Ercole e il centauro ed altre fatiche: una proposta per Giovanni Bandini scultore in argento* cit., p. 53.

²⁴ L'«espressione concentrata ma in fondo dubbiosa» dell'Ercole di Bandini «che non ha niente a che fare con la fiera smorfia [...] nel bozzetto dell'Ercole e il centauro» di Susini è stata giustamente notata da Gentilini, in *ibi*, p. 55, eppure non credo che Giovanni rimanga del tutto «a latere del dilagante gusto giambolognesco» (p. 56).

²⁵ Cfr. T. Mozzati, *Ercole e il Centauro*, in Paolozzi Strozzi, Zikos, *Giambologna* cit., p. 179. Si conoscono le versioni del Kunsthistorisches Museum di Vienna, della collezione Hill e di Pommersfelden. Cfr. C. Kryza-Gersh, *Antonio Susini. Hercules Slaying a Centaur*, in Wengraf, *Renaissance & Baroque Bronzes from the Hill Collection* cit., pp. 138-147.

²⁶ I documenti concernenti la commissione e l'arrivo del monumento ad Arezzo sono stati pubblicati da A. Baroni Vannucci, *Francavilla e Giambologna: nuovi documenti per la statua di Ferdinando I de' Medici ad Arezzo*, in «Brigata aretina degli amici dei monumenti», 99, 2017, pp. 45-56.

²⁷ Edita in L. Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Società laziale tipografico-editrice, Roma 1891, p. 339, doc. LXIII.

²⁸ D. Pegazzano, *Giambologna e Francavilla: dal Modello all'opera finita*, in *Le cattedrali segni delle radici cristiane in Europa*, atti del I e del II convegno (Orvieto novembre 2005 e 2007), Opera del Duomo di Orvieto, Orvieto 2010, pp. 237-244, con bibliografia precedente.

²⁹ K. Weil-Garris, *Bandinelli and Michelangelo: A problem of Artistic Identity*, in *Art the Ape of Nature*, Harry Abrams, New York 1981, pp. 223-251.

Summary

This paper considers Giovanni Bandini in order to update his figurative language in light of the sculptural models proposed by Giambologna in late 16th-century Florence, while also recognising a Bandinellian influence on his sculpture. To arrive at this conclusion, I first analyse the case of the reliefs depicting Santi e profeti in the choir of the cathedral of Florence. Based on comparisons with certain works by Giovanni Bandini and Baccio Bandinelli, I propose attributions for all twenty-four reliefs in the Museo dell'Opera del Duomo. Subsequently, the hypothesis of Giambologna's influence is supported through comparisons with works by the Flemish artist. Besides Bandini's Crucifix for Urbino, similarities with Flemish models can also be found in the Caccia di Meleagro in Madrid, with the Ercole e l'Idra in Camugliano and with the silver statuette of Ercole e il centauro in a private collection. In conclusion, Giovanni Bandini should be considered as a sculptor who remained connected to Bandinelli's language, but, above all, also as one who was able to adapt in a world of significant changes.

Venturi e Morandi: scritture ed esposizioni di un itinerario attra-verso gli Stati Uniti (1945/1957)

Massimo Maiorino

Pre-cronistoria

Disegnare il complesso itinerario offerto dalla riflessione di Lionello Venturi su Giorgio Morandi significa soprattutto rintracciarne le prove e la presenza nello spazio artistico statunitense del secondo Dopoguerra. Seguendo gli indizi disseminati da Venturi nella riflessione teorica e nelle scritture espositive, si ritrova una cronistoria (1945-1957) che evidenzia la centralità di Morandi nel sistema teorico del critico volto alla rilettura del panorama artistico italiano della prima metà del Novecento e l'originalità di una proposta che sonda le possibilità di proiettare l'artista verso l'orizzonte aniconico.

Ha annotato qualche anno fa Maria Mimita Lamberti che «nel 1957, presentando la mostra personale alle World House Galleries [di New York], Lionello Venturi trova parole molto illuminanti, grazie forse alla sua stessa vicenda critica, per l'antinomia di Morandi».¹ Dunque il segno di una convergenza, alla metà degli anni Cinquanta, che presenta – come per altre voci della letteratura morandiana –² il carattere di una verifica delle traiettorie critiche di Venturi, ma anche un segno della crescente fortuna critica e collezionistica di Morandi negli Stati Uniti.³

Per Venturi il rientro in Italia nel 1945, dopo gli anni di esilio francese e americano causati dal fascismo, coincide con un confronto più aperto con il panorama artistico italiano che vede Morandi reduce dalla dibattuta stagione degli anni Trenta. Infatti, alla seminale nota longhiana del 1934 che proiettava Morandi tra i «migliori pittori viventi d'Italia»⁴ e alla «decisiva analisi purovisibilista dedicata da Cesare Brandi a tre decenni di pittura e incisione morandiana»⁵ del 1939, seguiva la poco fortunata partecipazione alla III Quadriennale (1939) che vide l'attribuzione all'artista del secondo premio per la pittura.⁶

Questo, in sintesi, il quadro critico morandiano che accoglie il ritorno in Italia di Venturi che, con la pubblicazione del volume *Pittura contemporanea*, entra nel vivo del dibattito, proponendo un personale bilancio della ricerca artistica dal 1880 al 1945. Nello scritto teorico introduttivo Venturi definisce le coordinate della pittura contemporanea rimarcando il carattere internazionale delle opere esaminate, «tutte, o quasi tutte, escono dagli stretti limiti dei loro paesi d'origine»,⁷ e riannoda il filo della modernità a quello dell'astrazione di cui, confutando gli assolutismi, segna i confini e descrive gli assiomi, osservando come il giudizio critico per l'arte contemporanea si misuri necessariamente con «la concretezza del sentire nell'astrazione della forma».⁸

Questo indirizzo teorico è viatico di una prima moderata apertura all'opera di Morandi da una prospettiva che Maria Grazia Messina definirà di «elementarità astratta»,⁹ infatti scrive Venturi:

Morandi rappresenta il passaggio dall'astratto al concreto in modo così evidente che sa di simbolo [...] perché gli importa non ciò che rappresenta ma come dipinge. E anche se il come è aderente all'oggetto, esso trasporta l'oggetto al livello della poesia. In codesto concentrarsi e limitarsi [...] c'è una dedizione esclusiva all'autonomia dell'arte.¹⁰

Così se nella lettura longhiana la presenza del soggetto/oggetto che «gira al minimo»¹¹ è pretesto che ancora Morandi allo spazio della *mimesis*, per Venturi diviene termometro di un accordo poetico tra astratto e concreto, simbolo di una realtà astratta e segno di «un'autonomia dell'arte», intesa come esercizio di riflessione interno al processo costitutivo dell'opera.

Verso gli Stati Uniti

Partendo da questi dati teorici Venturi approfondisce la lettura dell'opera di Morandi in occasione dell'*Exhibition of Contemporary Italian Painting* (1946) alla Redfern Gallery di Londra, dove osserva: «la ristretta scelta dei temi di Morandi non diminuisce la qualità della sua arte. Egli cerca l'essenziale e le sue forme semplificate, i suoi delicati, spesso umili toni rivelano una profonda coscienza morale».¹² Temi e concetti che il critico ripropone in una panoramica dedicata all'arte italiana per il «Rome-Daily American», dove, con uno sguardo oltreoceano, indica una triplice ascendenza – Impressionismo, Futurismo, Metafisica – per la pittura di Morandi e appunta che nella sua ricerca «he went deeply into the form of the things represented and found chromatic values of incomparable subtlety, so that he was able to give his images a transcendental, fantastic, poetic tone, of absolute originality and high quality».¹³ Prove concrete di un interesse montante e di una lettura controluce della ricerca morandiana che trova nutrimento alla Biennale del 1948, infatti in laguna Venturi, in qualità di membro della Commissione della rassegna d'arte,¹⁴ ebbe modo di osservare la prima stagione creativa di Morandi attraverso il filtro della mostra *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920*, curata da Francesco Arcangeli.

Nutrito da questo confronto diretto con i dipinti morandiani, appena un anno dopo Venturi, nella recensione su «Art News» della memorabile mostra *Twentieth Century Italian Art* (1949)¹⁵ del MoMA di New York, presentava al pubblico statunitense Morandi come «the greatest living Italian painter».¹⁶ Un giudizio *tranchant* che, riconfermato con vigore anche in un saggio sull'arte italiana per la rivista «Mandrake» (1950),¹⁷ segna un passaggio decisivo del disegno venturiano di rilettura dell'opera di Morandi nel quadro dell'arte italiana del Novecento. Una posizione di cui si avvertono i riflessi anche nella parabola teorica di Venturi, infatti gli anni tra il 1950 e il 1952 attraverso alcuni fondamentali testi metodologici – tra i quali *Premesse teoriche dell'arte moderna* (1951) e *Gusto Internazionale* (1952), sempre accompagnati da una militanza nello spazio dell'arte contemporanea –, decretano «l'apertura verso nuove tendenze critiche».¹⁸ Che la ricerca morandiana abbia offerto a Venturi un modello per rileggere gli svolgimenti più recenti dell'arte in Italia, e di riflesso, anche occasioni per verificare il proprio strumentario metodologico è provato, secondo la nostra opinione, dall'allineamento di tre saggi datati 1952 che restituiscono in filigrana il nome di Morandi. A una prima traccia nello scritto programmatico pubblicato in «Commentari», dove al bolognese viene assegnato un ruolo esemplare – «perché Morandi, l'isolato di Bologna, non è punto provinciale? Perché ha trovato in sé stesso un ponte perenne verso il mondo, e con l'alto livello della sua arte e del suo gusto ha costituito la classica eccezione che conferma la regola» –,¹⁹ segue la messa a punto dell'accostamento ossimorico di «astratto-concreto» per accogliere le ricerche degli *Otto pittori italiani* (1952).²⁰ Una tesi che sembra riverberare gli echi della riflessione condotta sulla pittura di Morandi, assunto da Venturi, sin dallo scritto del 1945, a simbolo della *liaison* astratto-concreto. Una posizione che ritroviamo anche nella ricognizione ad ampio raggio *La peinture italienne du Caravage à Modigliani*, dove Venturi torna su Morandi e scrive: «le bottiglie e il resto non sono più un soggetto, sono pretesti per creare colori di delicatezza infinita, luci che sembrano colpire di tremore le

cose che rivelano, ritmi che traggono la loro vita proprio dal suggerire senza rappresentare. Le linee di contorno, la forma, il colore e la composizione di Morandi hanno un valore assoluto per cui egli ottiene, sia pure a fatica, il massimo riconoscimento internazionale tra i pittori viventi».²¹

1957: dall'America Morandi

Il 1957 segna la consacrazione internazionale di Morandi con l'assegnazione del Gran Prix alla IV Biennale di San Paolo del Brasile, da una commissione guidata dal direttore del MoMA Alfred H. Barr jr. Questo è però anche l'anno di una più marcata affermazione statunitense anche attraverso il sostegno di Venturi, infatti al critico si deve «l'introduzione alla prima importante mostra di Morandi negli Stati Uniti, organizzata subito dopo l'ottenimento del premio da parte del maestro alla Biennale di San Paolo».²² Certo, come ha ricordato Rishel, la fortuna americana di Morandi ha un suo snodo decisivo nella mostra *Twentieth-Century Italian Art* (1949), allestita da Barr e Soby al MoMA,²³ «ma fu nel 1957 che l'apertura in Madison Avenue delle World House Galleries, con uno spettacolare spazio moderno progettato da Frederick Kiesler e Armand Bartos, portò ancora di più l'artista in primo piano».²⁴ Così la personale alle World House Galleries –²⁵ non esente da contatti con il crescente collezionismo morandiano negli USA – segna il *climax* della convergenza tra il critico che sosteneva l'ipotesi dell'astratto-concreto, funzionale all'avvicinamento di Morandi al così temuto – da parte di Longhi – «regno dell'astratto»²⁶ e l'artista, che lo stesso anno, in un'intervista rivolta al pubblico americano, affermava: «nulla è più astratto del reale».²⁷ Proprio in quel momento Venturi rafforza la sua considerazione dell'artista come testa di ponte dell'arte italiana nel quadro internazionale, annotando nelle pagine de «L'Espresso», in un microsaggio dal titolo affilato, *Acqueforti di Morandi. Il diavolo nei barattoli* (fig. 1), che Morandi «grandeggia nella vita artistica italiana», perché «ha saputo vivere sin da principio in un clima europeo. Né ha mai abbandonato i contatti con il mondo».²⁸

Dunque il «clima europeo» e «i contatti con il mondo» – concetti in linea con la costruzione di un gusto internazionale quale teorema da cui far ripartire il cammino dell'arte italiana – orientano la proposta di Venturi che trovano in Morandi un riscontro esemplare, e infatti il critico avverte, non senza una punta d'ironia, che «è sfuggito a molti il significato del ridurre a qualche barattolo il soggetto della maggior parte delle sue pitture e di molte delle sue acqueforti. È una vera e propria svalutazione del soggetto compiuta ad unisono con la migliore pittura europea».²⁹ Forte di questo equipaggiamento teorico, maturato nel corso di un decennio, e di un occhio allenato alle composizioni dell'artista, risultato anche del «possesso di opere morandiane molto importanti»,³⁰ Venturi presenta la «prima importante retrospettiva americana dell'artista con una interpretazione che dialoga con i temi dell'astrazione, lontana dalle mitologie di pacifica misura con cui anche negli Stati Uniti si stava cominciando a leggere».³¹

Così la grande personale di Morandi inaugurata il 5 novembre 1957 negli spazi delle World House Galleries (fig. 2) segna il suggello della lettura venturiana funzionale al rafforzamento della posizione dell'artista nel quadro artistico internazionale, di cui New York era il centro. Mosso da queste intenzioni, il critico approfondisce il concetto di colore deformante, di astrazione per via di colore, e scrive: «Morandi feels that a geometrical form has a sense in painting if an abstract color dresses it».³² Nel saggio introduttivo Venturi presenta le ben sessanta opere in mostra – una selezione accurata tra dipinti, disegni, acquerelli e incisioni –, come l'espressione più alta e più pura dell'arte italiana e sebbene appunti le difficoltà di «classify him within one of the trends which dominate the artistic scene of the world», riaffer-

ACQUEFORTI DI MORANDI

IL DIAVOLO NEI BARATTOLI

di **LIONELLO VENTURI**

LE INCISIONI di Giorgio Morandi sono state pubblicate splendidamente a grandezza naturale da Lamberto Vitali (Giulio Einaudi editore). E' un'opera che nessun amatore d'arte può lasciarsi sfuggire, per varie ragioni.

Non è un caso che Morandi abbia insegnato incisione sino all'anno scorso all'Accademia di Belle Arti di Bologna, e abbia dedicato all'incisione altrettanto animo quanto alla pittura. Lo stile dell'artista è il medesimo, ma nasce spontaneo e indipendente nell'una e nell'altra tecnica. Acquaforte e pittura sono due aspetti, ambedue necessari per intendere appieno l'artista.

E' ammesso da tutti, o quasi, che Morandi grandeggia nella vita artistica italiana, come il solo che abbia trovato nel raccoglimento il riparo contro il gusto

del "Novecento" negli anni disgraziati. Oltre la qualità dell'artista, nell'osservare le 117 tavole della sua opera grafica, s'imparano a conoscere manifestazioni che sono utili a intendere l'attualità del suo gusto. Egli ha fatto di via Fondazza a Bologna l'eremo in cui si è trincerato per ritrovare se stesso sempre più a fondo, ma da quell'eremo ha saputo assimilare i principi della composizione di Cézanne sin dal 1912, e poi del fauvismo e del cubismo, e poi della pittura metafisica. Ciò ha saputo vivere sin da principio in un clima europeo. Nè ha mai abbandonato i contatti col mondo.

Il Vitali sottolinea la necessità per Morandi di avere sotto gli occhi gli oggetti che imita, anche se comprende com'egli trasformi in motivo poetico oggetti in sé prosastici, e quindi dipinga ciò che non imita. Ma è sfuggito a molti il significato del ridurre a qualche barattolo il soggetto della maggior parte delle sue pit-

ture e di molte delle sue acquaforti. E' una vera e propria svalutazione del soggetto compiuta all'unisono con la migliore pittura europea. Nessuno nega che Morandi non sia sentimentalmente attaccato ai suoi vecchi barattoli, come è attaccato a tutte le abitudini casalinghe. Ma dubito forte che quell'attaccamento sia il contenuto della sua arte. Come in ogni vero artista c'è in Morandi una radice diabolica, che è poi la sorgente di vita della sua arte. E' proprio per questo i suoi poveri barattoli accennano a una vita complessa, complicata e inconfondibile di cui non hanno proprio alcuna colpa. Le più recenti pitture di Morandi sembrano dare sempre più spazio a questo inconfondibile ed essere sempre più indifferenti alla varietà formale dei barattoli. Ciò che indica come sia vigile nell'artista la coscienza del gusto.

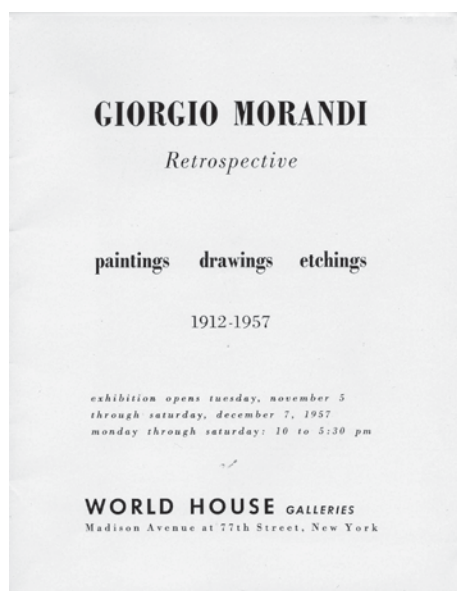
In un "Vaso a strisce con fiori" del 1924 (n. 23) appare inattesa una luce che non è solo fisica, è il sorriso di una primavera eterna. In "Fiori in un vasetto bianco" del 1928 (n. 51) la luce è solidificata, è preziosa, obiettivata, e insieme agli intrecci lineari rivela la complessità della creazione fantastica. In "Gelsomini in un vaso a strisce" del 1932 (n. 97) ritorna invece l'espressione sentimentale, come per un triste ricordo. Nella "Natura morta con la chitarra" del 1928 (n. 43) la luce è ragione di vita, ma troppo tormentata per essere gioiosa. Talora il rigore della resa artigianale impedisce l'alone della poesia, per esempio nella "Grande natura morta con la lampada a destra", anch'essa del 1928 (n. 46); la realtà è riprodotta con una precisione assoluta, e nulla più. Invece una minore insistenza riproduttiva rivela ciò che è al di là della rappresentazione, l'ansia dell'artista per l'invisibile, nella "Natura morta con il lume bianco a sinistra" del 1928 (n. 47), oppure nella "Natura morta con composta, bottiglia lunga e bottiglia scanalata" del medesimo anno (n. 50). Quell'ansia diviene una

contemplazione panica di fronte a oggetti luminosi, che sono deformazioni di vasetti, e le loro ombre misteriose in "Natura morta di vasi su un tavolo" del 1931 (n. 84). Il mistero rimane in "Natura morta" del 1933 (n. 101) o in "Natura morta con nove oggetti" del 1954 (n. 115) come quando si guardano gli alambicchi di un alchimista, salvò che invece dell'oro ne scaturisce una pura fantasia artistica. Un capolavoro a parte è "Natura morta con cinque oggetti" dell'anno scorso (n. 116): è un esempio di energia luminosa, di fermezza plastica, di contrasti pittorici, e spiega una vitalità che è arte per sé stessa.

C'è ancora chi dice di Morandi: sempre bottigliette, sempre nature morte. E' pregato di sfogliare questo libro; si accorgerà che le bottigliette diventano finestre aperte sopra una intera vita spirituale. D'altra parte l'opera grafica dell'artista comprende anche molti paesaggi, di significato vario. "Paesaggio sul Savona" del 1929 (n. 57) è un vero dramma romantico, mentre le case di Grizzana (n. 32 e 53) hanno dato piacere a Morandi che le accarezza di luce. Anche gli alberi si riflettono nel suo mondo, ora idillicamente in "Pioppi" del 1930 (n. 76), ora in modo tormentato e drammatico in "Alberi fra due case a Grizzana" del 1953 (n. 103) o in "Paesaggio di Grizzana" del 1932 (n. 95). La serie delle acquaforti di Morandi può apparire monotona solo a chi non sappia leggere nella loro anima.

Nel 1927 salutai con soddisfazione la pubblicazione dell'opera grafica di Giovanni Fattori, e dopo trenta anni ritorno con piacere a risfogliare quell'album di tavole. Nè sarò certo io a parlare di una superiorità dei nostri artisti su quelli dell'Ottocento, o viceversa. A me sembra che le incisioni di Fattori abbiano la loro perfezione, come quelle di Morandi hanno la loro, ciò che non impedisce tuttavia di sentire le prime lontanissime dalla nostra vita quanto le seconde ci sono vicine, anzi partecipano con noi alla vita del nostro tempo. Se poi ci chiediamo che cosa faccia che un barattolo di Morandi ci appassioni più di un bovetto di Fattori, dobbiamo cercare la risposta in ciò che è al di là del barattolo o del bue, in quello spazio spirituale che l'opera d'arte suscita quando è autentica. E dovremo ammettere che quello spazio spirituale è più vasto in Morandi, perchè la nostra civiltà è più ricca di vita che non quella del 1890, forse perchè abbiamo sofferto di più. E anche questo si sente in Morandi.

1. Articolo di Lionello Venturi, *Acquaforti di Morandi. Il diavolo nei barattoli*, in «L'Espresso», 21 aprile 1957.



2. Frontespizio del catalogo della mostra *Giorgio Morandi. Retrospective. Paintings, Drawings, Etchings 1912-1957*, con un'introduzione di Lionello Venturi, World House Galleries, New York 1957.

3. Copertina del catalogo della mostra *Painting in Post-War Italy 1945-1957*, con un'introduzione di Lionello Venturi, Casa Italiana Columbia University, New York 1958.

ma che è «one of the most international among the italian artists».³³ Venturi sente nella pittura morandiana una svalutazione del soggetto che produce lo slittamento della «attention on lines, forms and colors»,³⁴ proprio come avviene in un artista aniconico. Allo sguardo venturiano anche lo spazio perde la sua connotazione contestualizzante e diviene accenno, fuga anti-realista, come nel caso dei paesaggi degli anni Trenta dove «the need for abstraction is strongly felt».³⁵ Dopo aver avvertito che la luminosa serenità dei dipinti morandiani è il distillato di una radice inquieta e perturbante, Venturi conclude con una tesi addirittura radicale: «Morandi is much more of an abstractionist than he believes himself to be».³⁶

Se l'esposizione alle World House Galleries è l'occasione per Venturi di chiarire la sua riflessione – aprendo così un'altra linea interpretativa dell'opera di Morandi, accanto alle letture di Brandi e Longhi, di Arcangeli e Ragghianti, per fare solo qualche nome –, il discorso del critico, avviato nella primavera dello stesso anno con la mostra collettiva *Trends in Watercolors Today. Italy-United States*,³⁷ al Brooklyn Museum, trova respiro in *Painting in Post-War Italy 1945-1957* (fig. 3). La mostra aperta alla Columbia University di New York, a meno di un mese di distanza dalla personale alle World House Galleries – nello stesso periodo, segno di una vera *renaissance* americana di Morandi, si inaugura al MoMA *Three Painters as Printmakers: Braque, Miró, Morandi* –,³⁸ presenta il panorama della pittura italiana del Dopoguerra nella successione di tre generazioni di artisti, secondo il programma tracciato da Venturi, e ricordato da Argan, di «riallacciare i rapporti con l'arte di altri paesi, riaccreditare nel mondo gli artisti italiani».³⁹

Per quest'esposizione cambia lo schema critico di Venturi, che ricostruisce il segmento dell'arte italiana dopo il 1945 ponendo Morandi, di cui ricorda il Premio alla Biennale di San Paolo, in dialogo con le istanze sperimentali della galassia di artisti fissata nel volume *Pittori italiani d'oggi* (1958).⁴⁰ All'artista Venturi attribuisce un ruolo di primaria importanza – un metronomo per la giovane arte italiana –, ricordando che «Giorgio Morandi goes beyond both the realist and the abstract painters. He devaluates subject matter, and by choosing small bottles, which are of no interest in themselves, he calls attention to form, color and space, as though he were an abstract painter. But he is not an abstract painter since his taste is traditional».⁴¹

Una riflessione che appare come un bilancio del Morandi 'americano' prospettato da Venturi, che costituisce al contempo un canone italiano del gusto internazionale e un modello del suo schema teorico segnato dal sincretismo «astratto-concreto» – definizione che secondo Crispolti «rappresenta bene,

e direi conclusivamente, la poetica critica di Venturi» –,⁴² di cui l'artista è al contempo un vertice, un passaggio e un approdo.

Note

¹ M.M. Lamberti, *Convenzioni e convinzioni di un genere pittorico*, in L. Mattioli Rossi, a cura di, *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 30 aprile – 13 settembre 1998), Mazzotta, Milano 1998, p. 40.

² Per un'analisi dei rivoli della critica morandiana mi sia permesso rinviare a M. Maiorino, *Il dispositivo Morandi. Arte e critica d'arte 1934-2018*, Quodlibet, Macerata 2019.

³ Sulla fortuna americana di Morandi in graduale crescita dopo la presenza alla Golden Gate International Exhibition of Contemporary Art di San Francisco nel 1939, si veda almeno: L. Sella, *Morandi al di qua e al di là dell'oceano. Critici, collezionisti, mercanti in Europa e nelle Americhe*, in M.C. Bandera, R. Miracco, a cura di, *Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Modern Art, 16 settembre – 14 dicembre 2008; Bologna, Museo d'Arte Moderna, 22 gennaio – 13 aprile 2009), Skira, Milano 2009, pp. 174-186; E. Barisoni, *Morandi in the United States: Exhibitions, Galleries, Memories*, in F. Fergonzi, E. Barisoni, a cura di, *Morandi. Master of Modern Still Life*, catalogo della mostra (Washington, The Phillips Collection, febbraio-maggio 2009), The Phillips Collection, Washington 2009, pp. 42-61; N. Mocchi, *Twentieth-Century Italian Art 1949: il caso Morandi*, in F. Tedeschi, a cura di, *New York New York. Arte italiana: la riscoperta dell'America*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 13 aprile – 17 settembre 2017), Electa, Milano 2017, pp. 110-116.

⁴ R. Longhi, *Momenti di pittura bolognese*, in «L'Archiginnasio», a. XXX, 1-3, gennaio-giugno 1935, p. 135.

⁵ F. Fergonzi, *Morandi Giorgio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2012, vol. 76, p. 453.

⁶ Cfr. C. Poppi, L. Sella, a cura di, *Secondo Morandi. Roma 1939. I premi della Quadriennale*, Edizioni Edisai, Ferrara 2006.

⁷ L. Venturi, *Pittura contemporanea*, Hoepli, Milano 1945, p. 48.

⁸ *Ibi*, p. 8. Sulla lettura dell'arte moderna operata da Venturi si cfr. almeno L. Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Quodlibet, Macerata 2011.

⁹ M.G. Messina, recensione a *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, in «Paragone», a. XLVIII, 571-573, settembre-novembre 1997, p. 109.

¹⁰ Venturi, *Pittura contemporanea* cit., p. 48.

¹¹ R. Longhi, *Giorgio Morandi*, in *Galleria Il Fiore*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Il Fiore, 21 aprile – 3 maggio 1945), Vallecchi, Firenze 1945, p. 10.

¹² L. Venturi, *Exhibition of Contemporary Ita-*

lian Painting, catalogo della mostra (Londra, Redfern Gallery, giugno 1946), poi in id., *Pittura italiana contemporanea in una mostra a Londra*, in «Emporium», a. LII, 8, agosto 1946, p. 52.

¹³ Id., *Art is Either International or It Isn't Art, History of Dominant Themes in Modern Italian Painting*, in «Rome-Daily American», 16 febbraio 1947, p. 5.

¹⁴ Sulla presenza di Morandi alla Biennale del 1948 e sul ruolo contrapposto di Venturi e Longhi, si veda M.C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*, Edizioni Charta, Milano 2001.

¹⁵ J. Thrall Soby, A.H. Barr Jr., a cura di, *Twentieth Century Italian Art*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 28 giugno – 18 settembre 1949), The Museum of Modern Art, New York 1949.

¹⁶ L. Venturi, *New York...The New Italy Arrives in America*, in «Art News», summer 1949, pp. 26-29; 60.

¹⁷ L. Venturi, *Recent Developments in the Arts*, in «Mandrake», 7, vol. II, 1950-1951, pp. 77-81.

¹⁸ C. Cieri Via, *Lionello Venturi e le Lezioni americane*, in «Storia dell'Arte», a. XXXIII, 1, 2002, p. 44.

¹⁹ L. Venturi, *Gusto Internazionale*, in «Commentari», a. III, 2, aprile-giugno 1952, p. 95.

²⁰ Cfr. L. Somaini, *Otto pittori italiani 1952-1954*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 15 maggio – 7 luglio 1986), De Luca Editore-Arnoldo Mondadori Editore, Roma-Milano 1986.

²¹ L. Venturi, *La pittura italiana da Caravaggio a Modigliani*, Skira, Ginevra 1952, pp. 97-98.

²² F. Fergonzi, *Catalogo delle opere*, in *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964* cit., p. 152.

²³ Sull'esposizione del MoMA si cfr. *Methodologies of Exchange: MoMA's «Twentieth-Century Italian Art» (1949)*, a cura di R. Bedarida, S. Bignami, D. Colombo, in «Italian Modern Art», 3, January 2020, <<https://italianmodernart.org/journal/issues/methodologies-of-exchange-momas-twentieth-century-italian-art-1949/>>, (consultato il 15 ottobre 2023).

²⁴ J.J. Rishel, *Morandi e l'America: la sua fortuna nel mondo anglofono*, in *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964* cit., p. 56.

²⁵ Morandi, sempre accompagnato da Venturi, tornerà a esporre nella galleria newyorke- se allo scadere del 1960, cfr. *Giorgio Morandi: Oils, Watercolors, Drawings, Etchings*, catalogo della mostra (New York, World House Galleries, 6 dicembre 1960 – 14 gennaio 1961), World House Galleries, New York 1960.

²⁶ R. Longhi, *Lettera per la Mostra di Guttuso a New York, 1958*, in «Paragone», a. IX, 101, maggio 1958, p. 74.

²⁷ G. Morandi, *Intervista radiofonica con Peppi-*

no Mangravite, in «Voice of America», April 25, 1957.

²⁸ L. Venturi, *Acqueforti di Morandi. Il diavolo nei barattoli*, in «L'Espresso», 21 aprile 1957.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Fergonzi, *Catalogo delle opere cit.*, p. 152.

³¹ *Ibidem*.

³² L. Venturi, *Giorgio Morandi. Retrospective. Paintings, Drawings, Etchings 1912-1957*, catalogo della mostra (New York, World House Galleries, 5 novembre – 7 dicembre 1957), World House Galleries, New York 1957, s.p.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ La collettiva curata da Venturi, un confronto a due tra Italia e Stati Uniti, vede Morandi schierato nella squadra della giovane arte italiana accanto ad artisti come Afro e Burri, Capogrossi e Perilli, Scialoja e Vedova: L. Venturi, a cura di, *Trends in Watercolors Today. Italy-United States*, catalogo della mostra (New York, The Brooklyn Museum, 9 aprile – 2 maggio 1957), The Brooklyn Museum, New York 1957.

³⁸ Cfr. *Three Painters as Printmakers: Braque, Miró, Morandi*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Modern Art, 29 gennaio – 2 marzo 1958), Metropolitan Museum of Modern Art, New York 1958.

³⁹ G.C. Argan, *Lionello Venturi e gli artisti*, in *Lionello Venturi e l'avanguardia italiana*, catalogo della mostra (Pavullo nel Frignano, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 7 luglio – 10 ottobre 1991), Artioli, Modena 1991, pp. 14-15.

⁴⁰ Cfr. L. Venturi, *Pittori italiani d'oggi*, De Luca, Roma 1958.

⁴¹ *Painting in Post-war Italy 1945-1957*, con un'introduzione di L. Venturi, catalogo della mostra (New York, Casa Italiana Columbia University, 20 gennaio – 8 febbraio 1958), Columbia University, New York 1958, p. VI.

⁴² E. Crispolti, *La sollecitazione al contemporaneo*, in *Da Cézanne all'Arte Astratta. Omaggio a Lionello Venturi*, catalogo della mostra (Verona, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 1° marzo – 10 maggio 1992; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 23 giugno – 4 ottobre 1992), Mazzotta, Milano 1992, p. 126.

Summary

The aim of this essay is to trace the complex itinerary outlined by Lionello Venturi's thoughts on Giorgio Morandi. Venturi's interpretation, often overshadowed in the critical literature on Morandi, is an important passage in the artist's critical history, above all for the significant contribution it made to aniconism and abstraction and to the recognition of his work in the United States.

*Starting with some occasional writings and theoretical texts from the 1940s such as *Pittura contemporanea* (1945), we arrive at the middle of the 1950s, when a particular convergence occurred between Venturi and Morandi. This is presented as a verification of the critical itinerary designed by Venturi after World War II, but also as an account of the critical reception of Morandi's work in the United States.*

The present essay, following the tracks scattered by Venturi across his theoretical and exhibition writings, detects the novelty of a 1945-1957 chronicle that highlights the centrality of Morandi in the theoretical system of Venturi and the originality of the critic's proposal that projects the artist towards an abstract interpretation of his works.

*The pinnacle of this relationship occurred in 1957 with the presentation by Venturi of an important solo exhibition of Morandi's works at the World House Galleries in New York and with Morandi's participation – in dialogue with other young Italian artists – in the collective exhibition *Painting in Post-war Italy 1945-1957*, also curated by Lionello Venturi at the Casa Italiana at Columbia University in New York, occasions which marked a significant step in Morandi's international consecration.*

Collaboratori:

Andrei Bliznukov [a.b.]
 Antonino Caleca [a.c.]
 Marco Collareta [m.c.]
 Gigetta Dalli Regoli [g.d.r.]
 Giorgia Gastaldon [g.g.]
 Edoardo Villata [e.v.]

Marco Paoli, *Homo imaginificus. Sogni e visioni nella storia dell'arte dal Paleolitico superiore al Rinascimento*, Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, Lucca 2023, pp. 573, € 50,00.

In un volume di proporzioni ragguardevoli, Marco Paoli ha raccolto gli esiti di un lungo percorso di ricerca dedicato a un tema difficile e sfuggente come la raffigurazione del sogno, nella duplice declinazione della vicenda che l'individuo vive durante il sonno e della visione che si verifica 'a occhi aperti'. Ai margini di una trama così allargata e polisemica, possono affiorare a tratti interrogativi e occasioni di dibattito: positivo incentivo per ulteriori approfondimenti a più voci. In questo caso la densa trattazione, fitta di riferimenti filosofici e letterari oltretutto storico-artistici, risulta sicuramente preziosa, grazie a un ampio corredo illustrativo, di cui si giustifica la qualità 'compendiaria' in ragione del numero molto elevato di immagini.

Non stupisce che in apertura l'autore richiami l'attenzione sul carattere visionario di alcune celebri pitture rupestri, molte delle quali destinate a manifestarsi soltanto con la luce delle torce, primo esempio di una variabilità nella visione delle immagini attestata in epoca storica da una ricca casistica. La ricerca e l'attenta selezione di Paoli parte dunque da lontano, evocando la presenza della visione e del sogno nelle più antiche civiltà, e pone in luce inaspettate analogie e divergenze: dai sogni dell'eroe mesopotamico Gilgamesh alle venature irrazionali delle creature che popolano il *Libro dei sogni* egizio, fino alla più meditata riflessione sull'esperienza onirica che nella cultura greca apre la via al successo dell'arte divinatoria, e che nell'arte romana promuove l'approfondimento della presenza/assenza della figura dormiente, componente determinante di celebri miti. Colui che giace, che sia assopito, sconfitto o privo di vita, è al centro di una fitta trama letteraria e visiva dove s'intrecciano sonno e sogno, eros e morte: una densità di pensiero emblematicamente attestata dalla diffidenza che si esprime nel trattato *De divinatione* di Cicerone.

Molte altre testimonianze di ambito teorico illustrano lo spazio crescente che il sogno trova nella cultura cristiana medievale, dal *De Anima* di Tertulliano e dalla letteratura agiografica ai trattati di sant'Agostino (le cui classificazioni della visione saranno riprese da Isidoro di Siviglia), alla *Summa Theologiae* di san Tommaso, «che fornisce una sistemazione della sempre più delicata materia onirica [...] poi assunta dalla Chiesa come dottrina ufficiale». Una presenza che si espande e si afferma più tardi in ambito letterario (nell'opera di Dante e Boccaccio, per esemplificare), e che trova una variegata espressione nell'opera dei grandi visionari, da Ildegarda di Bingen a

santa Caterina da Siena: una straordinaria *imagerie* che soltanto l'approccio interdisciplinare consente di affrontare.

L'Antico Testamento, soprattutto con i Profeti, è quello che comprende una più vasta gamma di personaggi ed episodi legati alle apparizioni, peraltro frequenti anche nel Nuovo Testamento: in questo caso protagonista è Cristo, soprattutto negli episodi *post mortem*, e l'arte paleocristiana offre all'autore l'opportunità di evidenziare una casistica visiva di peculiare rilievo, come l'intaglio della Porta di Santa Sabina e la decorazione murale delle grandi basiliche romane. Ma altre circostanze documentano il dilatarsi del tema nell'ambito dell'iconografia cristiana: il reperimento delle reliquie (XII secolo), cui si lega la vivace rievocazione di vicende leggendarie, l'affermazione degli ordini mendicanti e l'esigenza di un rinnovamento della devozione imperniato sulla narrazione (XIV secolo): formulazioni che hanno al centro l'aura dell'evento prodigioso, e che Paoli illustra ricorrendo fra l'altro al robusto e innovativo linguaggio giottesco.

Fra Quattro e Cinquecento prosegue il percorso, talora lo scambio, fra visione e sogno, e cresce l'apporto della cultura profana: al sognare di santi e di papi si associa l'attività onirica dei potenti, come Nabucodonosor, Costantino e Carlo Magno, e si amplificano le circostanze della trasmissione di messaggi, che trovano intermediari privilegiati negli angeli, e che forniscono informazioni significative sulla struttura degli ambienti dove giace il dormiente, nei palazzi, nelle più lussuose tende degli accampamenti e nelle semplici dimore di santi ed eremiti: l'analisi parallela delle immagini e delle fonti comporta significativi chiarimenti e valide ipotesi interpretative. Valga l'esempio di una formulazione peculiare, come il sogno rivelatore: nel corso del Medioevo il racconto del lungo e pericoloso viaggio dei Magi, i saggi venuti dall'Oriente, e dell'angelo che attraverso il sogno li guida, accentua la colorazione leggendaria della nascita di Cristo, mentre un diverso orientamento si coglie nel sogno di Giuseppe falegname, che tende a collocare



in un'atmosfera più accessibile e quotidiana la vita della Sacra Famiglia.

Fra tardo Medioevo e primo Rinascimento è ancora la Bibbia a rappresentare la più importante fonte d'ispirazione, e Paoli ne illustra alcuni passaggi significativi: per esempio la visione apocalittica del *Pantocrator* affiancato dagli animali simbolici, che trionfa nei portali delle cattedrali romane (rievocata da Raffaello nella sofisticata tavoletta della Galleria Palatina) perde terreno rispetto alla *Trasfigurazione di Cristo* sul monte Tabor, che fra Cinque e Seicento avrà grande fortuna nella strategia adottata dalla Controriforma per ciò che riguarda il linguaggio visivo.

Numerose le variazioni che caratterizzano l'iconografia onirica dell'età moderna: una maggiore considerazione dei sogni dei santi, e dunque un'estensione che, rispetto ai casi più noti, dedica spazio alle vicende dei santi Martino, Lucia, Monica, Cosma e Damiano, fra gli altri; la presenza di un maggior numero di personaggi, e fra questi del donatore, quasi a profilare un grado intermedio fra coloro che partecipano alla sfera del sacro e l'osservatore; e infine la segnalazione di qualche caso di particolare complessità, sui quali la riflessione critica è ancora aperta: anche qui Paoli identifica alcune soluzioni emblematiche, come il *Sogno di Paride*, attestato in più varianti nella pittura e nella miniatura, e il potente ed enigmatico disegno detto *Il sogno della vita* di Michelangelo.

A seguito di questi approfondimenti, si ha l'impressione che Paoli, nella parte conclusiva del volume e dunque al termine di una laboriosa rassegna motivata e sinteticamente commentata, abbia avvertito l'esigenza di dedicarsi a quei problemi che lo avevano maggiormente affascinato, e ai quali torna in dettaglio adottando i più raffinati strumenti della saggistica. Da ciò un'appendice nella quale alcune delle indagini abbozzate in precedenza sono portate a fondo: l'*Allegoria dello specchio solare* di Leonardo, *Il sogno del cavaliere* di Raffaello, la *Tempesta* di Giorgione, il *Sogno di Giove* di Dosso, e infine un esame dei *Trattati cinquecenteschi del sogno*, testimonianza dei prolungati studi preliminari condotti dall'autore con assiduità e sicurezza di orientamento.

[g.d.r.]

Chiara Frugoni, *Il presepe di San Francesco. Storia del Natale di Greccio*, Il Mulino, Bologna 2023, pp. 270, 105 ill. a colori n. t., € 38.00.

Chiara Frugoni apparteneva alla schiera degli storici, medievisti in specie, che nell'ultimo mezzo secolo si sono serviti di fonti sia scritte sia figurate. Poiché nel 2022 ci ha lasciati, il libro postumo di cui si dà breve conto qui va letto con particolare attenzione. Come precisa infatti la nota editoriale di suo figlio A[ndrea] S[ettis] F[rugoni], il testo riproduce quello uscito nel 2020 per

i tipi di Mauvais Livres, ma l'apparato illustrativo aggiunge molte immagini al piccolo *corpus* di figure presente nell'edizione uscita vivente l'autrice. Per questo, nelle considerazioni che seguono, l'attenzione si concentrerà sul testo della Frugoni, riferendosi in maniera diretta e indiretta soltanto alle immagini esplicitamente citate in quello stesso testo.

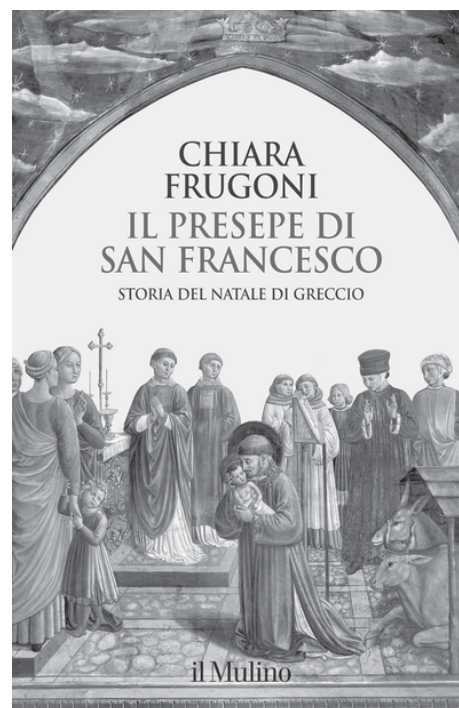
Che un simile approccio sia coerente con il punto di vista dell'autrice risulta già dal lungo prologo che precede i tredici capitoli in cui il libro s'articola, prologo non a caso intitolato alla *Vita del beato Francesco* di Tommaso da Celano e alle altre biografie francescane. Grande studiosa delle fonti letterarie relative al santo di Assisi e biografa in prima persona del medesimo, la Frugoni ha modo qui di mettere sul tavolo tutte le carte del suo raffinato gioco interpretativo. I termini del discorso sono rappresentati da una parte da quella che si vuole definire la 'prima vita' di Tommaso da Celano, dall'altra dalla *legenda maior* di san Bonaventura. Nella sua chiara preferenza per la fonte più antica rispetto a quella più recente, l'autrice dà voce non soltanto all'esigenza 'oggettiva' dello storico di razza, ma anche alla 'soggettiva' fascinazione che su di lei esercita a buon diritto una personalità assolutamente fuori del comune come san Francesco. Sta di fatto che il libro si regge tutto su un insanabile conflitto tra Francesco e Innocenzo III, tra Francesco e i suoi successori nella storia dell'ordine, tra Francesco e quella che comunemente si definisce la Chiesa ufficiale.

Questo modo di vedere le cose ha senz'altro molti solidi argomenti a suo favore. È evidente però che esso può essere d'ostacolo a una più articolata comprensione storica della pur dirompente esperienza francescana. Il santo di Assisi era certo quanto mai estraneo all'*establishment*, ma, come riconosce peraltro anche la Frugoni, teneva troppo alla comunione e alla pace *ad intra* e *ad extra* della Chiesa per esaurire in uno sdegnoso 'essere contro' il senso ultimo della propria missione. Accettò di dar vita a un ordine religioso, di stilare e sottoporre al papa una regola, di essere ordinato egli stesso diacono perché il suo modo di leggere il Vangelo, così diverso da quello allora prevalente, potesse essere fatto proprio da altri. Essere fatto proprio, precisiamo, con tutti gli adattamenti e le umane limitazioni che la cosa comporta.

Giustamente, un po' in tutti i capitoli del libro, la Frugoni insiste sulla predicazione di san Francesco quale alternativa rigorosamente cristiana alle varie forme di violenta imposizione praticate da altri membri del clero. La testimonianza offerta al riguardo da Tommaso da Celano proprio là dove tratta del presepe di Greccio è da lei acutamente analizzata come un ennesimo esempio dell'eccezionalità del santo di Assisi anche in questo campo. Diverso e almeno

altrettanto interessante l'approccio che al problema fu dato quasi cinquant'anni fa da Raoul Manselli in un libro che sembra purtroppo oggi dimenticato. Citando una famosa testimonianza coeva di Tommaso da Spalato, il grande studioso della religiosità medievale ne deduceva che la predicazione di san Francesco andava letta non nei termini del *modus praedicandi* clericale, ma in quelli del *modus concionandi* laicale. E aggiungeva al riguardo un passo della *Rhetorica novissima* di Buoncompagno da Signa, nel quale il *concionator* era superciliosamente messo in ridicolo per il suo sconveniente ricorso a quei plebei 'trucchi teatrali' che anche il santo di Assisi avrebbe adottato, secondo il suo primo biografo, nell'allestire in uno sperduto paesino degli Appennini la sua inedita rappresentazione della nascita del Salvatore.

Mentre l'antichità e l'età moderna parlano comunemente della pittura come *muta poësis*, il Medioevo non si stanca mai di definirli *muta praedicatio* e, potremmo aggiungere noi, *mutus modus concionandi*. L'impatto della nuova spiritualità francescana sull'arte del pennello e le sue numerose sorelle è un tema caro agli storici dell'arte sin dai tempi di Heinrich Thode ed Émile Mâle. La Frugoni non affronta il problema nel suo complesso, ma dedica molte interessanti pagine del suo libro alla rappresentazione del presepe di Greccio in dipinti del Due, Tre e Quattrocento, in specie centro-italiano. Il contrasto, diciamo così, tra la versione che dell'episodio danno Tommaso da Celano e san Bonaventura è sotteso anche qui all'argomentazione. Ciò non impedisce tuttavia importanti affondi iconografici, primo fra tutti il chiarimento di ciò che propriamente significa la singolare tavolet-



ta appesa al leggio nel celeberrimo affresco di Giotto che illustra quel lontano episodio. Sul piano stilistico il discorso risulta meno sviluppato, ed è qui che gli storici dell'arte sono più urgentemente chiamati a confrontarsi con questo libro bello e stimolante anche per loro.

[m.c.]

Antonio del Massaro detto il Pastura. Studi su un 'peruginesco' viterbese e la sua bottega, a cura di Luisa Caporossi, Olschki, Firenze 2022, pp. VI-198, € 45,00.

La 'editoriale peruginesca', secondo la celebre definizione di Longhi, si rivela al vaglio degli studi recenti assai più variegata e ricca di scarti e sorprese di quanto si fosse soliti ritenere fino a qualche tempo fa. Le ricerche su Perugino e Pinturicchio e sulla pittura umbra (a partire dalla monografia fondamentale di Scarpellini su Perugino, a quelle dello stesso Scarpellini e Silvestrelli, e di Marcelli su Pinturicchio, ai monumentali 'indici' di Todini, fino ad arrivare alle ricerche territoriali sul Lazio e in particolare sul Viterbese, grazie in particolare a Italo Faldi), hanno rivelato una densità di personalità artistiche che rende insieme più difficile e più stimolante lo studio dell'ambiente nel quale si giocò, è bene ricordarlo, la formazione di Raffaello. Proprio il giovanissimo Raffaello faceva per così dire la spola tra la bottega del Perugino e quella del Pinturicchio: esattamente come il protagonista di questo volume monografico, il viterbese Antonio del Massaro detto il Pastura, nato forse verso il 1450 o 1460, e morto tra il 20 ottobre 1513 e il 9 febbraio 1516.

Mai come in casi simili è opportuno iniziare dalla fortuna critica, intesa non come compilazione annalistica di voci bibliografiche, ma come esame critico del modo in cui un'individualità 'minore' ma comunque significativa sia andata aparendo e precisandosi nei suoi contorni grazie ad analisi stilistiche e tecniche, restauri, acquisizioni documentarie: è quanto fanno egregiamente Enrico Parlato e, con specifico riferimento a Faldi, da Giorgio Felini.

Luisa Caporossi propone un profilo aggiornato del pittore, forse di formazione peruginesca ma collaboratore quasi mimetico di Pinturicchio nei suoi principali cantieri romani: Cappella Della Rovere in Santa Maria del Popolo a Roma (1477-1478), poi – forse – quale specialista di quinte paesistiche negli affreschi pinturicchieschi della Cappella Sistina (nella quale ebbe forse modo di guardare con particolare attenzione a Luca Signorelli e Bartolomeo della Gatta), quindi Cappella Bufalini all'Aracoeli (1482-1484) e infine nell'Appartamento Borgia in Vaticano (circa 1493-1495). Accanto e soprattutto dopo queste esperienze, che ne fanno il più continuo e fedele collaboratore nella affollata bottega di Bernardino di Betto, Antonio



sviluppa un'attività autonoma di frescante tra Orvieto e Viterbo, con uno stile più personale benché sempre orientato sui binari del 'classicismo prematuro' peruginesco, da felice e un po' querulo narratore; e a sua volta gestore di una bottega con diversi collaboratori, ciò che ha causato (e magari causa tuttora) qualche confusione attributiva. Tra le proposte più significative avanzate in questo saggio, va annoverato il riferimento al Pastura degli affreschi della Cappella Ponziani in Santa Cecilia in Trastevere. Nel nuovo secolo lo stile cerca di evolversi e di tendere a una maggiore semplicità e monumentalità, ma un'opera pure notevole quale la decorazione della Cappella Vitelleschi nel Duomo di Tarquinia (1507-1508) risulta ancora irrimediabilmente quattrocentesca: dopo aver passato gli ultimi due decenni del XV secolo a contatto con i maestri più innovativi dell'Italia centrale, Pastura perde il treno della maniera moderna; o meglio, non si presenta nemmeno in stazione.

Il volume prosegue con affondi più specifici. La prima, felice maturità del pittore è indagata da Alessandra Cannistrà e Francesca Vincenti alla luce dei restaurati affreschi nel convento francescano della Santissima Trinità a Orvieto, circa 1487, allargandosi poi su una delle più prestigiose occasioni (parzialmente mancata) della sua carriera, la chiamata al Duomo di Orvieto: non solo come pittore, ma – cosa di particolare interesse – come restauratore 'in stile' degli affreschi trecenteschi. Molto intrigante è anche l'episodio, studiato da Anna Cavallaro, delle decorazioni laiche eseguite per Felice Della Rovere nel Castello Orsini-Odescalchi a Bracciano, insieme a un anonimo collaboratore. Qui si respira un'aria più moderna (anche grazie all'uso delle 'grottesche' su fondo colorato), con enigmi da chiarire: perché l'eroina tra due armati (una Sabina?) somiglia così tanto, nella posa, alla perduta *Lucrezia* del Bramantino?

E il ritratto di Felice Della Rovere addirittura alla *Gioconda*? E soprattutto, chi era e quali esperienze aveva maturato l'anonimo e più moderno collega?

Seguono un'utile ricognizione delle opere del Pastura in cataloghi d'asta, musei e collezioni straniere, a cura di Sabina Angelucci (ma, arrivati a quel punto, non sarebbe stato ancora più benvenuto un complessivo catalogo ragionato?), e un interessante, e non scontato, saggio di Elisabetta Gnignera sugli abiti, e quindi sulla moda, raffigurati da Antonio da Viterbo nei suoi dipinti.

Ci si sofferma poi su seguaci e collaboratori del Pastura, in cui, tra un saggio e l'altro, emergono figure originali e robuste accanto ad altre più sfuggenti, ma soprattutto esiste una dialettica tra i diversi autori di questa parte del libro (ancora Luisa Caporossi, e poi Francesca Vincenti, Giannino Tiziani – che illustra il singolarissimo impasto linguistico ponentino-peruginesco di Monaldo Corso, che talvolta pare curiosamente avvicinarsi ad alcuni esiti di Ioannes Ispanus - Fulvio Ricci) le cui opinioni talvolta divergono. Ritengo un merito della curatrice quello di aver lasciato emergere queste zone 'critiche' invece di nasconderle sotto un velo di posticcio irenismo: non tutti hanno il coraggio di farlo.

Dopo un indispensabile regesto dei documenti, a cura di Caporossi e Felini, il volume si chiude con un'autentica sorpresa: la riproposizione, in traduzione e con introduzione di Paolo Omodeo, della pionieristica monografia sul Pastura di Ernst Heinemann, comparsa nel 1901 e rimasta basilare per gli studi sul pittore.

Il volume appare, al solito per questo editore, elegante e curato, con apparato iconografico per lo più di qualità. Unica nota negativa, il dettato talvolta poco arioso di un paio di autrici, caratterizzato da periodi eccessivamente lunghi e spesso tenuti insieme da virgole come unici segni di interpunzione.

[e.v.]

Jonathan K. Nelson, *Filippino Lippi. An Abundance of Invention*, Reaktion Books, London 2022, pp. 248, s.i., \$ 25,00

A dire il vero il presente volume non è «the first monograph in a generation of Renaissance master Filippino Lippi», come recita la quarta di copertina, in quanto nel 2004 era comparso il monumentale catalogo ragionato sul pittore fiorentino, redatto a quattro mani dallo stesso Nelson in collaborazione con Patrizia Zambrano. L'affermazione è vera se limitata alla letteratura in lingua inglese, in quanto l'ultima monografia, di Katharine Neilson, risaliva al 1938.

In ogni caso, e non solo per il tempo trascorso, il libro qui presentato non è soltanto una sintesi o un aggiornamento di quello del 2004: se quello era un lavoro analitico e dettagliato, questo è piuttosto un saggio

interpretativo sullo stile, sulle fonti e sulla ricezione di Filippino Lippi.

Il pittore fiorentino rappresenta nella storia dell'arte italiana un caso particolare: figlio di Filippo Lippi, allievo di Botticelli (di cui manterrà sempre il gusto per la linea sinuosa e per il movimento anche drammatico e teatrale), è tra i protagonisti della riscoperta delle 'grottesche' romane a fine Quattrocento, e costituisce, da un certo punto di vista, l'unica vera alternativa a Firenze al 'classicismo umbratile' del Perugino.

Il titolo del volume è tratto da quanto Vasari scrive, fin dal 1550, a proposito di Filippino: «Fu dunque di tanto ingegno Filippo e di sì copiosa invenzione nella pittura e tanto bizzarro e nuovo ne' suoi ornamenti, che fu il primo il quale ai moderni mostrasse il nuovo modo di variare gl'abiti, che abbellisse ornatamente con veste antiche soccinte le sue figure». Tale «copiosa invenzione» costituisce, di fatto, la lente attraverso cui Nelson legge tutta la carriera del pittore. Un'invenzione che si nutre, beninteso, di inesauribile fantasia – che forse nessun contemporaneo, non Perugino di certo, ma in fondo nemmeno Leonardo, ebbe davvero così «copiosa» – ma anche di cultura figurativa e letteraria, condivisa peraltro con i suoi committenti, dall'immane Lorenzo de' Medici al fedele amico Piero del Pugliese, effigiato in un raro doppio ritratto. Piero del Pugliese è il committente, verso il 1485, della *Visione di san Bernardo*, eseguita per la chiesa di Santa Maria delle Campora: un'opera in cui Filippino tenta con successo di coniugare la rarefatta eleganza botticelliana, l'equilibrio compositivo peruginesco, il patetismo di Andrea del Verrocchio e la lenticolare attenzione alla realtà di origine fiamminga (nella variante memlinghiana, così popolare a Firenze da aver profondamente influenzato Pollaiuolo e Leonardo). Il tutto illustrando, di fatto, più il Bernardo dantesco che quello storico o persino quello leggendario, a conferma della forte 'letterarietà' della pittura del giovane Lippi. La cui cultura è confermata dall'inventario *post mortem* dei suoi beni, che registra, nel 1504, la non irrilevante presenza di undici libri. Ma anche la tomba del padre fra Filippo, fatta realizzare da Lorenzo il Magnifico intorno al 1490 per la cattedrale di Spoleto (dove il frate pittore morì), è impreziosita da un'epigrafe di Angelo Poliziano, che celebra la 'mano' del pittore scomparso. Proprio la mano che, certo su disegno di Filippino, il busto del frate esibisce, uscendo dalla cornice del clipeo affiancato da due teschi, classico simbolo funerario, e da due maschere. Quest'ultimo elemento pare ideologicamente significativo, trattandosi di attributo per solito associato alla poesia, specialmente drammatica. Come a dire che Filippo era stato un 'poeta': sono pressappoco gli anni in cui Leonardo, a Milano, inizia a rivendicare lo statuto della pittura come arte liberale, e direi che il progetto fi-

lippinesco della tomba del padre vada nella stessa direzione, forse addirittura con un leggero anticipo temporale. E ci dice anche che a queste date Filippino aveva già iniziato a trarre materiale dal repertorio decorativo classico più alternativo.

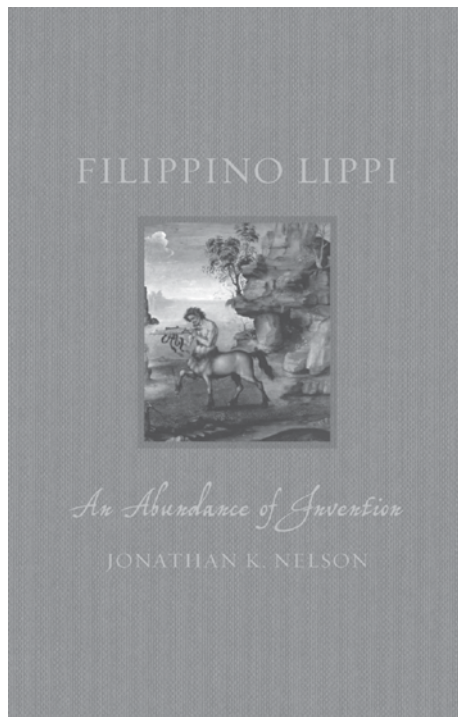
Il volume, dopo il denso capitolo introduttivo, prosegue con l'analisi delle opere giovanili, tra fine anni Settanta e primi Ottanta, in cui il distacco da Botticelli, con il quale la mimesi era dapprima quasi perfetta, si segue con coerenza. Le prime importanti commissioni sono per Lucca (i quattro santi dipinti per la Cappella Magrini in San Michele in Foro), e già a Firenze, per la Cappella Bernardi in Santa Maria del Corso: nel secondo caso Filippino non solo dipinge le due tavole che fiancheggiano una scultura lignea, ma è il regista dell'intero altare, avendo tra i suoi compiti (per i quali è saldato nel 1483) la scelta dello scultore. In queste opere Lippi adotta ancora tipologie proporzionali e facciali botticelliane, ma già si vede una sensibilità più moderna nel proiettare le figure sul bordo, massimizzandone le dimensioni, e nell'effetto traslucido degli incarnati e talvolta dei panneggi: se vedo bene, si tratta di un geniale espediente per uscire dalla strettoia dell'imitazione del proprio maestro, ma anche da quella del lenticolarismo fiammingo, suggerita forse – anzi direi sicuramente – dall'esempio della *Madonna Benois* di Leonardo, il più moderno quadro compiuto lasciato da Leonardo a Firenze prima della partenza per Milano.

Il confronto con Botticelli si ripresenta quando, nel 1493, un agente di Ludovico Sforza, reggente (e di lì a poco duca) del Ducato di Milano, manda al suo patrono un promemoria sui pittori disponibili, a Firenze, per

ricevere l'incarico di dipingere un'ancona per la Certosa di Pavia. I pittori indicati sono Botticelli, Filippino, Perugino e Ghirlandaio. Secondo l'anonimo informatore, lo stile di Botticelli presenta una «aria virile», mentre quello di Filippino è «più dolce», anche se, si direbbe, non quanto quello di Perugino, dalla «aria angelica et molto dolce», e tutto sommato non ha altrettanta «arte» (più tiepido appare l'apprezzamento per Ghirlandaio). Nelson si impegna in un'accurata e appassionante disamina linguistica, appoggiandosi a fonti coeve o più antiche, da Cristoforo Landino a Dante: il risultato è che per «arte» si deve intendere soprattutto la coerenza prospettica (non per nulla, aggiungo, l'anonimo informatore stava inviando la sua comunicazione nella città in cui operavano Foppa e Bramantino), di certo più salda in Botticelli che in Filippino. Allo stesso modo, l'aria «virile» va interpretata non in senso moderno e sessualmente connotato, ma piuttosto come «maestosa, grave, seria». Alla fine Ludovico sceglierà la dolcezza, e infatti saranno Perugino (con un polittico oggi diviso tra la stessa Certosa di Pavia e la National Gallery di Londra) e Filippino (con una *Pietà* che non dovette andare oltre i disegni preparatori) a ottenere le commissioni certosine.

Ma il Filippino del 1493 non è più l'aggraziato e vivace allievo di Botticelli, ma un pittore che ha messo, o sta mettendo all'attivo esperienze fondamentali, tali da imprimere una vera svolta al suo stile. La prima è la decorazione della Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma, 1488-1493: occasione che gli permise di venire in contatto con le decorazioni della Domus Aurea neroniana, e quindi con la rivelazione di una classicità 'altra', notturna, ora comica ora inquietante, dominata da una sfrenata fantasia, in cui tutto è concesso purché non infranga le esigenze di una raffinata, elegantissima decorazione. A evidenza Filippino conobbe anche l'interpretazione che delle 'grottesche' davano gli altri pittori attivi a Roma, primo tra tutti Pinturicchio. Trasferendo questo nuovo approccio pittorico (che sarebbe stato impensabile per un Botticelli o anche per un Perugino) sulle grandi pareti della cappella, Filippino fu forse il primo pittore italiano a rendersi conto che ormai era davvero tutto possibile, che nessuna sperimentazione era troppo ardita (una festa che inizia adesso e che durerà, di novità in novità, fino al 1530 circa): di qui le architetture fantasticamente classiche, i gesti teatrali, le messe in scena di inusitata magniloquenza.

L'altro *choc*, proprio sul 1493, fu l'incontro col Leonardo che a Firenze nessuno conosceva. Curiosamente Filippino, chiamato a sostituire l'incompiuta *Adorazione dei Magi* di Leonardo con una tavola di analogo soggetto e identiche dimensioni, non sembra aver capito fino in fondo la portata realmente rivoluzionaria dell'abbozzo vinciano



(come fu il caso, invece, di Piero di Cosimo). In compenso il probabilissimo viaggio a Milano in quell'anno (ipotizzato da Nelson, secondo me giustamente, ma non accettato da tutti gli specialisti) lo mise in contatto con il Leonardo degli anni Novanta, inaugurati dalla seconda *Vergine delle rocce*. In quell'opera, e in quelle dei migliori seguaci del Vinci, Boltraffio, Francesco Napoletano e Bernardo Zenale su tutti, Filippino poté conoscere l'evoluzione delle premesse poste dalla *Madonna Benois*, che tanto lo avevano già affascinato. Leggiamo questo nuovo elemento nella sua cultura figurativa nell'aumento di effetti di luce cangianti e traslucidi, e in una diversa immediatezza nell'interazione delle figure (esemplificative in questo senso la *Pala Nerli* e il *San Gerolamo* degli Uffizi).

Tutto questo, unito a una debordante fantasia inventiva e a una vera e propria oltranza filologica nell'uso delle decorazioni all'antica (e, come suggerisce Nelson, a dotte discussioni con Giuliano da Sangallo), costituisce il pregio della decorazione della Cappella Strozzi in Santa Maria Novella, che ebbe una lunga e tortuosa elaborazione (scandagliata in dettaglio in questa occasione) tra 1487 e 1502. Filippino tende qui oltre ogni resistenza il mondo figurativo quattrocentesco, pur non riuscendo a trascenderlo: egli fu – in ogni senso – l'estremo esponente del Quattrocento, non l'iniziatore della maniera moderna. E tuttavia aggiungerei che questa impresa colpì profondamente esponenti settentrionali del pieno Cinquecento, quali Sodoma e soprattutto Gaudenzio Ferrari, che da un certo punto di vista, e per un limitato tratto del suo percorso, può essere considerato il migliore e più geniale seguace di Filippino, ben più di quelli 'ufficiali' attivi strettamente a Firenze.

La ricchezza, anzi la sfrenatezza decorativa degli affreschi Strozzi, nota Nelson, andava all'opposto delle raccomandazioni di Gerolamo Savonarola, di cui forse Filippino fu un ammiratore. Questo getta uno squarcio sull'uso della sua politica delle immagini, e un monito a non leggere con luci ideologiche troppo nette i fatti figurativi del Rinascimento. Lippi poteva con pieno agio assecondare il gusto mondano di Filippo Strozzi e insieme l'aspirazione alla sobrietà, al rigore morale e a un'adesione patetica e sentimentale ai fatti della storia sacra dei seguaci del domenicano ferrarese, come dimostrano le pale sacre degli ultimi anni (e come dimostra l'autore del testo qui in discussione).

In conclusione, il presente libro è un appassionante e denso saggio che integra la vasta monografia di quasi vent'anni prima, con meno dettagli ma con una anche più affilata capacità di penetrazione critica, assecondato da una veste editoriale elegantemente *rétro*, tipicamente anglosassone.

[e.v.]

Михаил Врубель, каталог выставки (Москва, Государственная Третьяковская Галерея, 3 ноября 2021 – 8 марта 2022), организатор проекта – Государственная Третьяковская Галерея, Генеральный директор З. И. Трегулова; кураторы выставки И. В. Шуманова, А. В. Ипполитов; ответственный редактор каталога А. В. Ипполитов, научный редактор каталога И. В. Шуманова // Mikhail Vrubel, catalogo della mostra (Mosca, Galleria Tretiakov, 3 novembre 2021 – 8 marzo 2022), organizzatore del progetto Galleria Statale Tretiakov, direttore generale Zelfira Tregulova; curatori della mostra e del catalogo Irina Shumanova, Arkady Ippolotov; Galleria Tretiakov, Mosca 2021, pp. 544, 3500 RUB.

Il volume qui recensito è il catalogo della mostra monografica tenutasi alla Galleria Tretiakov di Mosca consacrata al maggiore artista russo di fine secolo, Mikhail Vrubel (1856-1910). L'esposizione segue altri progetti analoghi, organizzati dal principale museo d'arte russa e dedicati, negli ultimi anni, a Ilya Repin, Valentin Serov, Ivan Aivazovsky, Isaac Levitan, Zinaida Serebriakova, Robert Falk e altri protagonisti dell'arte dell'Ottocento e del primo Novecento.

La mostra ha riunito per la prima volta un'enorme mole delle opere di Vrubel, almeno quelle mobili. Erano presenti solo ed esclusivamente lavori dell'artista, senza presentare confronti o contesto. Le importantissime opere monumentali erano testimoniate in mostra da un'imponente e ben selezionata serie di bozzetti e disegni preparatori. Significativa è la varietà tecnica di queste opere inamovibili tra cui si annoverano affreschi, *panneau* monumentali in maiolica di decorazione architettonica e persino quello che si potrebbe definire, ricorrendo all'attuale terminologia, arredo urbano, come la famosa panca decorata in ceramica di Abramzevo, nonché le decorazioni teatrali andate, per ovvi motivi, perdute. Le opere esposte provenivano, oltre che dal museo ospitante, dal Museo Russo di San Pietroburgo che, per importanza, rappresenta la seconda più rilevante collezione di opere di Vrubel; quindi dai musei regionali russi, dai musei dei paesi dell'ex-URSS e da collezioni private. Queste ultime hanno riservato alcune sorprese di notevole importanza, come ad esempio la *Principessa Cigno* (1900-1901; cat. 49), parte di una collezione privata di Mosca, da riconoscere come una versione d'autore del celebre quadro della Galleria Tretiakov (cat. 43) visto che rispetto a questo mostra notevoli e significative variazioni. Queste novità, per quanto importanti, non sono tali da cambiare radicalmente la nostra percezione dell'artista. Unica lacuna davvero importante era l'assenza, per le tensioni geopolitiche allora in atto, delle opere provenienti dal Museo Nazionale 'Galleria dei



quadri di Kiev' (l'istituzione si è chiamata, dal 1936 al 2017, Museo dell'Arte Russa di Kiev), che possiede un'importante serie di opere grafiche e alcuni dipinti relativi al periodo passato dall'artista in quella città all'inizio del suo percorso professionale. Comunque sia, il materiale esposto, che consta più di trecento artefatti, presenta l'estrema varietà della ricerca dell'artista, la quale si potrebbe dire che costituisce nel suo insieme una sorta di unico e indivisibile *Gesamtkunstwerk*. Oltre alle pitture in varie tecniche ci sono opere grafiche anch'esse estremamente variegata nei mezzi e materiali scelti, sculture in maiolica e in gesso colorato, oggetti di arredo in ceramica fabbricati in piccole serie, ma anche costumi teatrali, sculture, vetrate. Il percorso espositivo iniziava non con le primissime opere dell'artista ma con le tre di gran lunga più celebri, ovvero i tre *Demoni* – ispirati all'omonimo poema del poeta romantico russo Mikhail Lermontov (1814-1841), spesso anche paragonato a Lord Byron ('Byron russo') anche se tale parallelismo è, senza dubbio, riduttivo in quanto egli non è né epigono, né inferiore per grandezza al grande poeta inglese; tuttavia tale paragone offre il destro per meglio inquadrare, a grandi linee, la sua poetica, ma soprattutto per sfatare il parallelismo tra Vrubel e Klimt, malgrado questo possa essere ritenuto in parte più veritiero avendo i due indubbie congenialità. Dunque, tornando al percorso espositivo, come si diceva, la mostra non inizia con le opere precoci – scelta molto giusta per un artista la cui carriera dura poco più di vent'anni – ma con le tre opere centrali: *Demone* (o *Demone seduto*, 1890, Mosca, Galleria Tretiakov; cat. 183) – il più famoso dei tre, l'opera più riconoscibile dell'autore e di cui, giustamente, un particolare è riprodotto sulla copertina del catalogo; *Demone in volo* (1892, San Pietroburgo, Museo Russo; cat. 198) con il volto che ricorda quello di Alexandr Blok (1880-1921), celebre poeta simbolista, che tenne in seguito un com-

mosso elogio ai funerali di Vrubel, e *Demone sconfitto* (o *Demone prostrato*, 1902, Mosca, Galleria Tretiakov; cat. 206). Ai tre *Demoni* è legato anche un artefatto bizzarro e affascinante nonché davvero difficile da classificare (cat. 174; Mosca, Galleria Tretiakov), e cioè una foto fatta fare da Vrubel stesso di un primo stato del *Demone sconfitto*, da lui ritagliata e poi rifinita con una tecnica grafica mista – acquerello, guazzo, polvere di bronzo e di argento – al fine di configurare una diversa soluzione per lo sfondo del quadro. I *Demoni* non vanno letti nei termini di evocazione visiva di qualche forma di satanismo che, come noto, era tanto di moda all'epoca e a tutti i livelli socio-antropologici, dal mistico-trascendentale al banalmente quotidiano (vedi, a proposito, uno per tutti, *Il Maestro e Margherita* di Mikhail Bulgakov...). Come ricorda nella sua prefazione Zelfira Tregulova, e secondo le parole dello stesso Vrubel, il protagonista del suo *Demone* non era né Satana, né il diavolo, bensì la voce interna di socratica memoria, il *δαίμων* dell'artista stesso.

L'allestimento della mostra, curato dagli architetti Sergei Tchoban e Alexander Sheiner, non si svolgeva dunque mediante un percorso obbligatorio e lineare, ma permettendo al visitatore un passaggio da un blocco tematico all'altro, attivando una sorta di multiverso. Questa scelta di organizzare l'esposizione 'a blocchi' viene riflessa anche nel raggruppamento del materiale nel catalogo. Una netta distinzione invece intercorreva tra l'ampio spazio del piano principale senza divisioni architettoniche troppo marcate e il piano inferiore con due ambienti molto più piccoli e racchiusi, dove sono state esposte le opere grafiche relative all'ultimo periodo della carriera di Vrubel (sezioni 7 e 8), quando l'artista venne a trovarsi ripetutamente confinato in diverse cliniche psichiatriche. Quelle opere che in passato spesso venivano trattate solo come una testimonianza della malattia che lo colpì, trovano oggi posto a pieno titolo tra i numeri del suo catalogo, pur senza perdere l'intensità dolorosa che potrebbe permettere un confronto diretto con *I demoni* o *I fratelli Karamazov* di Dostoevsky, come nota nella sua recensione Ilya Doronchenkov (in «The Burlington Magazine», vol. CLXIV, 1428, 2022, p. 302), e come sostiene, a ragione, lo stesso studioso: questi disegni dell'ultimo momento di Vrubel – specie le cosiddette *Perle* (ill. 270-284) – non solo entrano nel dominio dell'astratto, ma ricordano, con larghissimo anticipo, le soluzioni adottate decenni dopo da Robert Motherwell.

La struttura del catalogo è semplice e tradizionale, nel miglior senso del termine. L'*Introduzione generale* è del direttore ed è seguita da una sezione di saggi, quattro in tutto, che occupano 91 pagine. Segue la parte dell' 'album', ovvero un insieme poderosissimo di quasi trecento pagine di

illustrazioni delle opere esposte, divise in dieci sezioni tematiche – queste in ordine grosso modo cronologico, diversamente da quanto avveniva nel percorso espositivo, ma raccolti comunque per temi. Segue il catalogo: una trentina di pagine dedicate alle schede tecniche delle opere in mostra che raccolgono i dati essenziali di ciascuna (titolo, tecnica, datazione, eventuali iscrizioni, provenienza e ubicazione attuale). La numerazione delle opere nella parte dell'album (ill. 1-316) è diversa da quella del catalogo, perché riflette la sequenza scelta dai curatori per la mostra, mentre i numeri di catalogo (nn. 1-330) sono organizzati in ordine cronologico con, però, la suddivisione interna del materiale per criterio di tecnica esecutiva (cat. 1-55 pitture, 56-300 grafica, 301-327 scultura e maiolica e 328-330 costumi di scena e vetrate). Alcune schede contengono inoltre delle note aggiuntive, molto concise ma utilissime, sui personaggi raffigurati dal pittore, oppure sui precedenti proprietari delle opere. Segue una sezione dedicata a Mikhail Allenov (1942-2018), grande studioso dell'arte ottocentesca e autore di fondamentali testi su Vrubel. La sezione comprende un saggio sullo storico dell'arte e un suo testo inedito – *Metamorfosi. Panestetismo* – che ha come argomento, appunto la ricerca di Vrubel. Segue poi una tabella cronologica, nome molto riduttivo, per una sezione di circa cinquanta pagine, riccamente illustrata da foto d'archivio riguardanti la vita di Vrubel, alcune delle quali mai pubblicate prima. È divisa in sei colonne e va a doppie pagine – *Storia estera / Storia russa / Cultura estera / Cultura russa / Vita e opere di Vrubel* (l'ultima, illustrata, occupa lo spazio pari a quello di due colonne). Chiudono il volume *L'Indice dei nomi*, *L'Elenco delle abbreviazioni* (di ben due pagine, utilissimo perché, come da usanza nei cataloghi in lingua russa, i musei che conservano le opere sono indicati nelle didascalie e nelle schede per abbreviazione e non col nome esteso), una *Bibliografia scelta* (essendo impossibile raccogliere *in toto* la bibliografia su Vrubel). La parte in inglese è limitata a un sommario di una pagina per tutto il volume e alle schede tecniche in versione ridotta rispetto alla versione russa, che comprende titolo, misure, provenienza e ubicazione.

Come anticipato sopra, il catalogo si apre con una breve introduzione dell'allora direttrice del museo Zelfira Tregulova. L'autrice traccia le linee guida del progetto e si sofferma, tra le altre cose, sul tema della decisa sfortuna di Vrubel al di fuori della Russia. Infatti i due grandi progetti espositivi realizzati nel 1996 a Monaco di Baviera e a Düsseldorf non hanno portato al dovuto riconoscimento della statura straordinaria dell'artista, bensì al risultato di una sua classificazione in mezzo all'empireo di tanti Simbolisti europei, contemporanei di Böcklin, o, sarebbe meglio dire, in parole

povere, alla classificazione di Vrubel quale uno dei tanti ordinari maestri dell'Art Nouveau. Un'occasione mancata che non vale lo sforzo della comprensione delle sue ragioni, ma che può solo far sperare che il futuro riservi qualcosa di più approfondito agli studi non russi sull'artista e alla sua corretta percezione dal grande pubblico internazionale. Al contrario in Russia la fortuna espositiva di Vrubel è sempre stata enorme, interessando sia il grande pubblico che gli specialisti, anche se nessuna delle mostre allestite nel corso dei decenni precedenti poteva competere con quest'ultima.

Il primo saggio del catalogo – *Vrubel e il tempo* – spetta a uno dei due curatori, Arcady Ippolitov; il titolo potrebbe, in un certo senso, trarre in inganno il lettore, visto che avendo come oggetto un artista così 'totale' ci si potrebbe aspettare una serie di ragionamenti di carattere estetico-filosofico, peraltro non fuori luogo, ma in realtà Ippolitov sciorina una documentata fortuna critica e storica della percezione dell'opera di Vrubel, scritta con grande acume e piena di osservazioni inedite, specie per quanto riguarda i collegamenti e raffronti con la vita artistica coeva negli altri paesi europei, come pure per quanto riguarda il brusco distacco e la contrapposizione del nostro al realismo dominante nella scena artistica dell'Ottocento russo. L'autore inoltre sottolinea come, nonostante il suo carattere assolutamente privo di legami e riferimenti alla vita sociale del momento, ovvero al movimento rivoluzionario e a tutte le questioni care alla pittura di realismo impegnato, Vrubel non fosse assolutamente escluso, dopo la rivoluzione del 1917, dalle esposizioni dei musei e dalle pubblicazioni coeve. Si comprende come fosse stato di grande aiuto, a critici e curatori museali di quegli anni, la possibilità di sostenere e decodificare il carattere 'popolare' dell'artista per via dei molteplici legami con il folklore, le fiabe, i motivi formali dell'arte contadina, pur nella totale assenza di qualcosa che potesse in qualche modo far interpretare la sua arte come un anticipo del Realismo socialista, così come avveniva, per esempio, con Repin. Il saggio del secondo curatore, Irina Shumanova, s'intitola *La più completa forma dell'esistenza artistica* e traccia un generale profilo dell'opera di Vrubel spingendo appunto sull'aspetto di *Gesamtkunstwerk*, universalità di vita-arte-opere, in Vrubel. Il testo di Irina Vakar – *L'uomo sopra al precipizio. Lo spazio nell'opera di Mikhail Vrubel* – ha un titolo che risponde perfettamente al contenuto e fa ovviamente richiamo al concetto del tempo evocato nel titolo del primo saggio. L'autrice ragiona intorno alle costruzioni spaziali delle opere dell'artista e al loro valore simbolico e semantico. Il titolo del quarto e ultimo dei saggi introduttivi, di Olga Davydova, può essere tradotto, con una certa approssimazione, *L'espressi-*

vità dello squarcio verso il futuro. Mikhail Vrubel e il modernismo. L'importanza di questo testo sta nel voler sottolineare quegli elementi moderni, che vanno cioè ben oltre il Simbolismo e l'Art Nouveau, in Vrubel e che spesso attirano meno l'attenzione del pubblico. Da qui nascono i confronti che arrivano, in modo convincente, fino a Mark Rothko.

Le sezioni dell'album del volume, che corrispondono alle sezioni della mostra, sono dieci e contengono le illustrazioni in grande formato delle opere con didascalie che comprendono anche indicazioni della tecnica e delle misure, e, accanto, brevi testi di commento, inerenti aspetti particolari e riguardanti più opere.

La prima sezione – *Le radici dello stile* – comprendeva numerose opere grafiche e due dipinti a olio di stesso soggetto: *Amleto e Ofelia*. Il primo dei due è il celebre quadro con due mezze figure all'interno, dove nel volto di Amleto si riconosce bene quello di Valentin Serov, delfino di Ilya Repin e amico fraterno di Vrubel (1884, San Pietroburgo, Museo Russo; cat. 1). Il quadro viene anche ricordato per via della ben nota e altrettanto enigmatica scritta, conservata solo parzialmente, graffita sulla superficie pittorica (mediante un oggetto appuntito) dallo stesso Vrubel: «...Coscienza 1) dell'infinito Confusione dei concetti riguardo alla dipendenza dell'uomo primitivo 2) vite Infinito e dogma Infinito e dogma in unione con la coscienza della vita (finché la moralità si erge su...». Il secondo dipinto presenta lo stesso soggetto ma reso in un paesaggio e a figura intera (1888, San Pietroburgo, Museo Russo; cat. 2). Le opere grafiche sono perlopiù acquerelli, eseguiti mediante una tecnica magistrale, tanto da far riconoscere Vrubel come uno dei più grandi maestri dell'acquerello del momento, e non solo in Russia. I soggetti di questi fogli sono molto variegati: autoritratti dell'artista, scene bibliche, genericamente orientali, rinascimentali, nature morte floreali e studi di singoli fiori, ritratti degli amici.

La seconda sezione – *Decorazioni non realizzate* – ci pone davanti ai grossi progetti monumentali del primo periodo dell'attività dell'artista, rimasti, appunto, allo stadio di abbozzi. Essi sono legati a Kiev, dove l'artista fu a contatto diretto con l'arte russa più antica, di radice bizantina, con i mosaici dell'XI secolo di Santa Sofia e con gli affreschi del XII secolo della chiesa di San Cirillo. Nel primo caso Vrubel era coinvolto nel restauro dei mosaici, nel secondo venne chiamato a eseguire affreschi negli spazi vuoti o liberi perché le pitture medievali si erano perdute, oltretutto a eseguire *ex novo* le icone dell'iconostasi, tutto ancora in situ. Accanto a ciò, tutta una serie di composizioni religiose di carattere estremamente sperimentale e modernista non ha trovato purtroppo realizzazione proprio per via di un gusto artistico troppo audace per l'epo-

ca e di una spiritualità troppo poco convenzionale.

La terza sezione – *Mosca. Mecenati. Art nouveau* – è dedicata al contesto del periodo moscovita dell'artista, che copre gli anni Novanta dell'Ottocento. Una delle figure chiave qui è, senza dubbio, il magnate e mecenate Savva Mamontov (1841-1918), protagonista del ben noto ritratto della Galleria Tretiakov (1897; cat. 32). Esso è per alcuni versi realizzato in dialogo formale con le opere di Anders Zorn, ma molto più carico in senso 'gotico' e simbolista, e riflette l'interesse di Vrubel per l'opera di Tintoretto, conosciuta a Venezia. Savva Mamontov era proprietario della tenuta suburbana Abramzevo, che ospitava artisti e botteghe artigiane dove si poteva realizzare, sui bozzetti dei pittori invitati, ceramiche, opere in legno, oggetti tessili ecc. Qui Vrubel sperimenta diverse tecniche plastiche come la maiolica, rappresentata tra l'altro, in due esecuzioni diverse tratte dalla stessa forma del cosiddetto *Leone libico* (1891, Mosca, Galleria Tretiakov; cat. 301 e 302) uno monocromo in leggeri colori gres e un altro con invetriature metalliche al lustro policromo. Questa scultura rimane uno degli esempi sorprendenti della modernità quasi profetica del linguaggio formale di Vrubel in quanto ricorda, per via della sua particolare stilizzazione, il Cubismo decorativo delle opere plastiche dell'Art Déco degli anni Venti. Mamontov era anche proprietario di un teatro d'opera privato, ubicato a Mosca, per il quale Vrubel eseguì una notevole serie di decorazioni, rimanendo sempre molto legato al mondo teatrale. Sempre in questa sezione sono presenti piccoli dipinti (cat. 62-67) eseguiti durante un viaggio nel Mediterraneo, che raffigurano Catania, Elba, Atene, Portofino. Qui sono raccolte inoltre le testimonianze dei lavori, in parte bozzetti, in parte opere decorative realizzate, come pitture su tela di grande formato (destinate a essere incastonate nelle pareti di determinati ambienti) per tre importanti dimore private moscovite: la casa della famiglia Dunker, quella di Alexey Morozov e quella di Savva Morozov. Il secondo cognome risulta tutt'ora celebre per via di un altro membro della medesima famiglia, Ivan, precocissimo collezionista di quadri impressionisti, di Matisse e di Picasso.

La quarta sezione – *Il ritratto della moglie dell'artista* – presenta la figura della moglie Nadezhda Zabela (1868-1913), cantante lirica e musa di Vrubel, il cui volto si riconosce, a dire il vero, nella maggior parte dei personaggi femminili dipinti dopo il loro incontro, avvenuto nel 1895. Qui ci sono le diverse redazioni di *Lilla* (cat. 113-117), come anche il *Ritratto di Nadezhda Zabela contro il bosco di betulle* (1904, San Pietroburgo, Museo Russo; cat. 268) realizzato mediante una raffinatissima tecnica grafica mista nel 1904 e che è, forse, una delle ul-

time opere terminate dall'artista prima di entrare nella fase della malattia, quando i suoi lavori acquisiranno un carattere molto diverso rispetto alla finitura.

Nella quinta sezione – *Il genere teatrale e fiabesco* – le principali testimonianze raccolte sono ispirate alle opere *Sadko* e *Snegurochka* di Rimsky Korsakov; si tratta di lavori che davano ampio spazio alle fantasie e alle stilizzazioni in chiave di rielaborazione dei motivi dell'arte popolare, e che permetteranno all'opera del pittore, come si è detto sopra, di avere salva la memoria dalla *damnatio*, cui viceversa dovette rincorrere per ragioni di 'avversità di classe' nel periodo sovietico. Ci sono poi progetti per decorazioni e per costumi di scena, come le sculture in maiolica di medio e piccolo formato, opere grafiche e piatti istoriati legati, per via del soggetto, alle due opere liriche citate; ma anche le redazioni della ben nota *Zarevna-Lebed'* (tradotto *Principessa-Cigno*, 1900, Mosca, Galleria Tretiakov; cat. 43) anch'essa, ovviamente, con le fattezze fisiognomiche della moglie, opera di cui troviamo altresì, mi sembra di poter dire, una dotta citazione in *Big Eyes* di Tim Burton. Del resto, il particolare del volto del dipinto era riprodotto, tra l'altro, sulla copertina del fascicolo dei *Maestri del colore*, n. 238, pubblicato nel 1966 (Vrubel era titolare di uno dei quattro fascicoli della celebre collana dei Fratelli Fabbri dedicati agli artisti russi, gli altri tre erano Andrey Rublev, Ilya Repin e Vasily Kandinsky). In questa sezione figurano poi i famosi camini in maiolica con i cavalieri tratti dall'epica medievale russa e quadri di soggetto omonimo, nonché il singolare *Pan* (1899, San Pietroburgo, Museo Russo; cat. 37) raffigurato in un tipico paesaggio russo, che ha i tratti fisiognomici che – oltre a ricordare Lev Tolstoj – sono più consoni ai Leshy delle fiabe russe: una sorta di fratello nordico del Pan mediterraneo.

La sesta sezione – *Demone* – contiene, oltre ovviamente ai tre *Demoni* di cui si accennava sopra, anche una nutrita serie di magnifiche illustrazioni grafiche riferibili all'omonimo poema di Lermontov e ad altre opere del poeta. Va detto che il binomio Vrubel-Lermontov è tra i più forti nella storia dell'arte europea per la congenialità tra immagine e parola, da mettere accanto a Botticelli come illustratore di Dante o a Füssli come interprete di Shakespeare. Sempre qui, un po' fuori tema, si trova il drammatico *Ritratto del figlio* (1902, San Pietroburgo, Museo Russo; cat. 176), rappresentato all'aperto nel passeggiare con il volto in scorcio frontale, dando così enfatico risalto al labbro leporino del bambino. Il piccolo Savva (1901-1903) morirà pochi mesi dopo essere stato immortalato dal padre: evento tragico che darà una fortissima spinta alla depressione dell'artista.

La settima sezione – *Pensare diverso* – racchiude i disegni del 1902-1903, raccolti e

conservati dal dottor Vladimir Pomorzov (1869-1935): uno degli psichiatri che hanno seguito Vrubel nella malattia. Sono probabilmente, in tutta l'opera di Vrubel, i più moderni per via del linguaggio formale con l'uso di un tratto molto diretto, realizzato con le matite colorate, esempi che possono essere raffrontati sia con gli esperimenti dinamici dei Futuristi (*Donna seduta*, Mosca, Galleria Tretiakov; cat. 192), sia con le elaborazioni neoprimitiviste degli Espressionisti (*Testa di uomo*, Mosca, Galleria Tretiakov; cat. 188).

L'ottava sezione – *Il ritorno. XX secolo* – presenta essenzialmente due blocchi di opere. Il primo contiene disegni raccolti da un altro medico curante di Vrubel: il dottor Fedor Usoltsev (1863-1947). Egli fu una figura pionieristica nel riconoscere il valore della creatività dei malati mentali e a tal proposito va ricordato che tra i suoi pazienti si annovera un altro grande artista russo: Victor Borisov Musatov (1870-1905). I disegni del 'Gruppo Usoltsev' furono realizzati tra 1903 e 1904 e sono stranamente meno 'moderni' rispetto ai disegni della sezione precedente, per quanto riguarda lo stile. Potremmo dire che sono più nei canoni del gusto fine secolo, per quanto essi siano pervasi da una drammaticità personale ben maggiore, e da una tensione spirituale fuori dal comune, difficilmente rintracciabili nelle opere più standard dell'Art Nouveau. Questi disegni sono rigorosamente monocromi, eseguiti, con pochissime eccezioni, solo in scala di grigi. Il secondo nucleo è quello legato al motivo della perla, che porta l'artista al suo punto più vicino all'astrazione, come sopra accennato. Il pretesto formale per queste opere sono stati gli studi di una conchiglia che Vrubel usava, molto banalmente, come posacenere.

La nona sezione – *Autoritratti* – raccoglie i drammatici autoritratti e alcuni ritratti della moglie dell'ultimo periodo. Eseguiti per lo più mediante tecniche grafiche miste, alcuni con l'uso del colore e altri con evidenti segni della graduale perdita della vista; il che, forse, è meglio visibile nell'*Autoritratto*, (1904-1906, Mosca, Galleria Tretiakov; cat. 288) realizzato con l'uso di pastello ed elementi a *collage*. Diversi disegni di questo momento portano segni di un'ossessiva ripetizione di alcuni tratti e di certe linee che finiscono quasi per consumare lo spessore della carta. Resta sorprendente il disegno *Amore* (1904-1905, collezione privata; cat. 278) con i due protagonisti vestiti alla moda e rappresentati a figura intera mentre si abbracciano. Con un bizzarro abbinamento di elementi liberty e cubisti nel modo di stilizzare il cappellino della donna, e qualcosa di quasi *naïf*, alla Marc Chagall, nel profilo dell'uomo con occhio, raffigurato invece *en face*.

La decima sezione – *Profeti e Serafini* – racchiude le ultime elaborazioni sul tema sacro: ultime grandi opere portate a termine

dall'artista, monumentali a differenza dei disegni delle sezioni sette e otto. Al centro del gruppo sta l'ultimo grande quadro finito, *Serafino a sei ali* (o *Azraele*), del Museo Russo di San Pietroburgo (1904; cat. 53). Intorno ci sono profeti e angeli in cui accanto a una forte tensione drammatica si sente anche una nota fugace di serenità. Sono opere riferibili al 1904-1905. Il tema letterario nell'opera dell'artista si chiude, anche simbolicamente, tornando alla radice della letteratura russa con la composizione grafica di grande formato *Profeta e Serafino*, ispirata a una delle più note poesie di Alexandr Pushkin (*Profeta*, 1826) la quale, oltre al valore mistico e religioso, che esclude qualsiasi forma di possibile simpatia verso il maligno che forse si poteva, volendo, trovare nei *Demoni*, riflette sul rapporto tra ispirazione e ispirato. Dopo essere diventato cieco nel corso del 1906 l'artista era comunque rimasto molto legato alla musica e alla letteratura. Si sa che egli citava a memoria lunghi brani dell'*Iliade* in greco, dell'*Amleto* in inglese e del *Faust* in tedesco. La moglie e altri cantanti eseguivano per lui dei brani musicali da lui amati, dimostrando come anche negli ultimi giorni il suo gusto estetico e il suo dandismo rimasero intatti, e come egli fosse ancora contraddistinto da un'ottima memoria letteraria, anche se aveva smesso di riconoscere alcuni suoi amici. Sappiamo, inoltre, dalle memorie di coloro che gli furono vicini che gli ultimi anni, quelli della cecità, l'artista visse tra continue allucinazioni visive, che raccontava a parenti e amici in modo immaginifico. Il destino di Vrubel è stato capriccioso. Proprio negli stessi mesi del 1906, nel momento in cui cominciava a perdere gradualmente e irrimediabilmente la vista, le sue opere iniziarono a riscuotere finalmente successo non solo in Russia ma anche all'estero. Per esempio, nel Salone d'Autunno parigino del 1906 erano dedicate all'arte russa tredici sale, dalle icone all'arte contemporanea, e un'intera sala fu consacrata proprio a Mikhail Vrubel, che all'epoca era ancora vivo, benché mutilo nel corpo e nello spirito. Quella sala era molto spesso deserta anche se, come dicono i testimoni oculari, davanti ai suoi quadri «stava fermo per ore» Pablo Picasso (la testimonianza è di Sergei Sudeikin, uno dei più brillanti artisti del gruppo Mondo dell'arte – vedi in M.A. Vrubel, *Corrispondenza. Ricordi sull'artista*, Leningrado, 1976, p. 295 [in russo]; la citazione apre una delle maggiori monografie sull'artista – M. German, *Mikhail Vrubel*, Leningrado, 1989, p. 7, che, peraltro esiste in traduzioni in inglese, francese e tedesco): un'attestazione che fa pensare al giovane Picasso investito, in qualche maniera, dal seme artistico di Vrubel, intercettandone e raccogliendone idealmente la fiaccola.

[a.b.]

Toti Scialoja. Giornale di pittura 1954-1964, a cura di Maria De Vivo, Laura Iamurri, Onofrio Nuzzolese e Angelandrea Rorro, Quodlibet, Macerata 2022, pp. xxii+634, € 42,00.

Sul finire del 2022 la Fondazione Toti Scialoja ha dato alle stampe, per Quodlibet, l'edizione integrale e filologica del *Giornale di pittura*, strumento fondamentale per esplorare l'opera pittorica e intellettuale del suo autore, Toti Scialoja, ma più in generale termometro culturale di un decennio cruciale per la formazione dell'arte contemporanea in Italia: quello a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, corrispondente alla maturità di artista e uomo di Scialoja, nato a Roma nel 1914 e qui venuto a mancare nel 1998. Le oltre seicento pagine che costituiscono questo volume e che sono state curate, con attenzione filologica quasi maniacale, da Maria De Vivo, Laura Iamurri, Onofrio Nuzzolese e Angelandrea Rorro restituiscono infatti ai lettori *in primis* un profilo completo e tridimensionale di uno dei principali protagonisti dell'astrazione d'avanguardia del secondo Dopoguerra italiano, ma sono anche, non da meno, testimonianza precisa e approfondita di molti dei dibattiti che animarono l'ambiente culturale romano a quella medesima altezza cronologica.

Nato inizialmente come una sorta di diario, e trasformatosi in seguito nel luogo dove esercitare le proprie abilità di scrittura critica e riflessione teorica, il *Giornale di pittura* di Scialoja era già stato pubblicato nel 1991 dagli Editori Riuniti di Roma in una versione ridotta, costituita da una selezione di pagine operata dall'artista stesso con l'aiuto della moglie Gabriella Drudi. Questa prima edizione comprendeva principalmente brani del manoscritto originale già

Quodlibet
Toti Scialoja
Giornale di pittura

precedentemente pubblicati in altre sedi editoriali, come riviste e cataloghi d'arte, prassi avviata dallo stesso pittore già negli anni Cinquanta, che aveva trasformato inevitabilmente questo oggetto in qualcosa di ibrido: una realtà in equilibrio tra il privato e l'attività pubblica di autore, pittore e critico d'arte.

L'edizione del *Giornale* data ora alle stampe si presenta invece come un oggetto molto diverso, nato dal lavoro di studio e trascrizione di un gruppo di storici dell'arte – in gran parte membri del Comitato scientifico della Fondazione – che è tornato a lavorare sul *corpus* originale di carte dattiloscritte e autografe che compongono quest'opera e che sono oggi conservate, come ci spiega molto bene la *Nota archivistica* introduttiva al volume, nell'Archivio della Fondazione Scialoja, divise in cinque cartelle rigide identificate da etichette indicanti gli anni di riferimento e così organizzate dal medesimo autore. Scegliere di far ritorno ai documenti originali, trascrivendoli *ex novo*, rappresenta una decisione molto importante, che permette al lettore che approccia questa edizione del *Giornale di pittura* di avvicinarsi moltissimo alle modalità di consultazione che del medesimo oggetto si avrebbero in archivio. Nel volume in questione sono infatti riportate sia le parti dattiloscritte da Scialoja che i cosiddetti 'fogli sparsi' e cioè documenti autografi che possono considerarsi avantesti della redazione dattiloscritta finale: annotazioni diaristiche originali barrate con un tratto di penna dal pittore una volta trascritti a macchina, unite a materiali preparatori, frammenti e pensieri esclusi dalla trascrizione definitiva. In questo modo, del *Giornale* è stata restituita non solo la versione approvata in ultima analisi dal suo autore, ma anche i ripensamenti e i passaggi speculativi scartati o modificati. Il testo è stato poi corredato da tutta una serie di note importanti, che oltre a segnalare i brani del *Giornale* già pubblicati nell'edizione del 1991, riportano fondamentali riferimenti incrociati a opere di Scialoja, letture e altri documenti d'archivio del pittore, rimandi bibliografici di approfondimento, affiancati ovviamente ad appunti filologici e redazionali dei curatori. Il *Giornale di pittura* così confezionato può dunque essere letto integralmente, per farsi un'idea dei temi e degli interessi che fanno ritorno nel pensiero di Scialoja nel decennio 1954-1964, seguendone sviluppi, deviazioni e novità, oppure può essere utilizzato come un oggetto di consultazione, per ricavare notizie biografiche ed eventi cruciali per la carriera del pittore in un dato preciso momento. Se si decide di procedere nel primo modo, leggendo dunque questo corposo volume come un romanzo, una storia da seguire dall'inizio alla fine, non si potrà evitare di notare il ritorno di alcuni temi cruciali per Scialoja e gli sviluppi dell'arte contemporanea dell'epoca, che si ripresentano ciclica-

mente tra queste pagine e rappresentano, a volte, delle vere e proprie ossessioni per il pittore. Alcuni di questi argomenti ridondanti sono d'altronde individuati dagli stessi curatori del libro nella loro postfazione e riguardano il rapporto di Scialoja con la storia dell'arte – sviscerato da Laura Iamurri –, il riferimento, a volte polemico, ad alcune generazioni di pittori statunitensi – delineato da Maria De Vivo –, la ricerca spasmodica e a tratti ossessiva di una propria personale svolta tecnico-poetica, trattata da Angelandreina Rorro. Conclude la postfazione una breve antologia critica ragionata sulle vicende, anche editoriali, del *Giornale di pittura*, curata da Onofrio Nuzzolese.

[g.g.]

Carlo Ludovico Ragghianti – Ugo La Malfa. *Carteggio*, a cura di Elisa Bassetto, saggio introduttivo di Roberto Balzani, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2023, pp. 326, € 28,00.

Questo volume, secondo di una serie iniziata con il carteggio Ragghianti - Amintore Fanfani, rende di pubblico dominio un complesso di ben centosettantadue documenti, accompagnati dall'attento ed esauriente commento di Elisa Bassetto, che chiarisce circostanze anche minute di un rapporto che così siamo in grado di seguire per ben trentacinque anni, dal 1945, in un'Italia ancora in regime luogotenenziale, alla morte di La Malfa nel 1979. Figure eminenti o secondarie della storia del secondo Dopoguerra italiano sono precisamente individuate, anche se forse un pur breve accenno alla storia dei rapporti con Ragghianti renderebbe meno arduo il comprendere come mai esse compaiano in un quadro di relazioni che quasi mai (se non per l'annuncio di nuove e rilevanti pubblicazioni 'scientifiche') riguarda la sua attività di storico e filosofo delle arti.

Pur se in trasparenza, ci si rende conto che Ugo La Malfa è un appassionato e fine collezionista d'arte e attento e avveduto uomo di cultura, il rapporto epistolare con Ragghianti verte sempre e soltanto su temi di politica, non esclusivamente culturale: è una serie di sollecitazioni e di stimoli reciproci che i due personaggi, che condidono in gran parte idee e obiettivi, si scambiano ciascuno agendo nel suo ambito d'azione.

Per questo l'attento e impegnato saggio di Roberto Balzani che degnamente e opportunamente introduce alla lettura sarebbe meglio comprensibile e non rischierebbe di sminuire la portata dei fatti in gioco se fosse integrato da una riflessione sulla statura e sul rilievo dei protagonisti che, almeno per Ragghianti, non è stata finora condotta in modo esauriente, e attende ancora quella precisa definizione che sarà certo facilitata dalla pubblicazione dell'intero *corpus* dei

suoi scritti politici, annunciata come imminente da Paolo Bolpagni, direttore della Fondazione lucchese editrice anche di questo carteggio.

Ragghianti, come ben ricorda Balzani all'inizio del suo saggio, ha più volte rievocato la sua storia anche politica, e ha fornito, con la pubblicazione nel 1954, da parte della moglie Licia Collobi e di Sandro Contini Bonacossi, del libro *Una lotta nel suo corso*, un'ampia documentazione delle circostanze a lui più vicine della lotta di Resistenza, ma è proprio nel periodo dal 1934 al 1945 che vede Ragghianti e La Malfa impegnati nella cospirazione antifascista e poi nella Resistenza anche armata, fino alla Liberazione, che si sviluppa, in circostanze per la loro natura spesso ormai scarsamente documentabili, il sodalizio tra i due entro un più ampio reticolo di collaborazioni.

Il rapporto si sviluppava soprattutto attraverso incontri diretti, perché Ragghianti, che come storico dell'arte poteva facilmente giustificare i suoi viaggi come ricognizioni di studio, svolgeva un importante ruolo di 'commesso viaggiatore' della cospirazione; ed egli precisa, in un'importante lettera a Paola Barocchi del 18 marzo 1986: «forse è bene comunque avvertire che la ragione della grande rarità di epistolari nel periodo 1925-43 ha per causa la censura politica che si applicava agli antifascisti»; d'altronde, in una lettera a me diretta del successivo 12 giugno, afferma: «le mie carte anteriori al 1943 sono andate perse, coi libri e mobili ed ogni altra cosa, durante la resistenza a Firenze, in un magazzino di via Maggio che ebbe le affettuose cure di fascisti e di tedeschi, di alleati e di partigiani (fortuna che i primi non trovarono mia moglie e me, e i nostri bambini)».

In questa situazione diventa essenziale, per rendersi conto del ruolo e dell'estensione dell'attività cospirativa di Ragghianti, oltre a tener conto di quanto egli ne riferisce nel suo *Disegno della liberazione italiana* e in vari scritti più occasionali, riferirsi agli elaborati che ne furono a loro modo la conclusione: i *Sette punti* e le *Direttive L*.

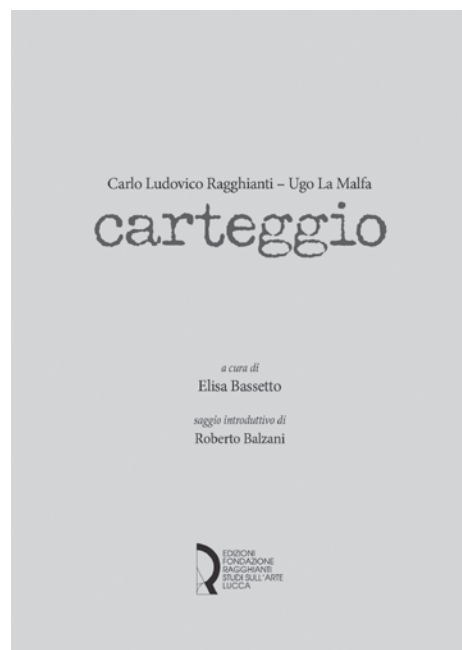
I *Sette punti* sono la sommaria elencazione di un programma essenziale per l'Italia una volta liberata, redatta sì da Ragghianti a partire dal 1941, ma per incarico di un relativamente vasto numero di oppositori al fascismo, che continuavano consapevolmente l'attività di Carlo Rosselli e del gruppo di Giustizia e Libertà; il testo fu lungamente discusso (e plausibilmente anche emendato) anche in incontri con vari gruppi in varie parti d'Italia, e fu finalmente pubblicato nel numero 1 del 1° gennaio 1943 dell'«Italia libera», giornale clandestino organo dell'appena fondato Partito d'Azione. Per tale ragione, le idee e le proposte sono certo condivise anche dall'estensore, ma rispondono al criterio di 'sintesi unitaria' che egli tirerà in ballo anche per le *Precisazioni* che, redatte a Firenze in casa Calamandrei da

Ragghianti, La Malfa e Calogero, furono aggiunte ai punti e pubblicate nell'«Italia libera» n. 3 dell'aprile successivo, a testimonianza della confluenza nel nuovo partito di Guido Calogero e del gruppo liberalsocialista.¹

Le *Direttive L*, quasi una chiosa ai *Sette punti*, furono redatte da Ragghianti, imprigionato a Modena il 16 febbraio 1942, durante la sua permanenza nel carcere fiorentino delle Murate, che si protrasse dall'inizio di marzo al 16 giugno, e, scritte fortunosamente su brandelli di carta, furono consegnate di nascosto durante un 'colloquio' alla moglie Licia, che ne curò la trascrizione; dopo una diffusione anche come testo ciclostilato furono pubblicate come opuscolo clandestino anonimo intitolato *La Libertà* nell'ottobre successivo, ad autore ormai liberato.

Esse non si discostano dal più breve testo programmatico, ma, come naturale, permettono di estrarne quanto di più genuinamente ragghiantiano è in esso contenuto; e certo già nel titolo convenzionale, adombrata nell'iniziale 'L.', appare quella libertà che è alla base del pensiero politico sia di Giuseppe Mazzini sia di Benedetto Croce, due dei riferimenti ideali cui Ragghianti (come anche, per altri versi, Ugo La Malfa) si ispira. Ragghianti, nel precisare a Valiani le parti più sue dei *Sette punti*, mette in evidenza, da un lato, «la parte riservata alle autonomie» di cui riconosce l'origine in Giustizia e Libertà, di cui si professa convinto seguace,

e dall'altra «quello che riguarda i sindacati o meglio l'autogoverno del lavoro», certo tenendo presenti istanze rivendicate da socialisti di vario tipo, e in particolare da Gramsci e dai marxisti dell'Ordine Nuovo. Le vicende del Partito d'Azione a guerra finita sono ben note, e in particolare la scissione durante il congresso di Roma del 4-8 febbraio 1946 che portò Parri, La Malfa e altri, tra cui Ragghianti, a fondare il Mo-



vimento della Democrazia Repubblicana, divenuto poi Concentrazione Democratica Repubblicana, e il 2 giugno successivo la mancata elezione di Ragghianti nell'Assemblea Costituente. Della delusione per la conseguente esclusione dalla politica attiva è viva rappresentazione il suo lungo soggiorno, nel luglio-agosto, a San Pellegrino in Alpe, remota località sul valico appenninico tra la Lucchesia e il Modenese.

Tuttavia il dettato della Costituzione italiana, che allora si andava elaborando, affronta nelle grandi linee moltissimi dei temi contenuti negli elaborati di Ragghianti più sopra citati, e questi, malgrado la «disideologia» di cui egli ragiona nella lettera a Valiani del 1983, costituiscono un nocciolo di principi democratici attorno a cui si sono raccolte, nel concordare la carta costituzionale, le forze vive dell'antifascismo.

Il rapporto tra Ragghianti e La Malfa, nel mutare delle circostanze, resta sempre un rapporto *inter pares*, come quelli, che fanno da sfondo alle questioni trattate nel loro carteggio, di Ragghianti con altri politici, come, per fare qualche esempio, Giovanni Gronchi, Attilio Piccioni, Gaetano Martino, Adone Zoli, Paolo Rossi, Giuseppe Medici, Sandro Pertini, Amintore Fanfani, Oronzo Reale, e più tardi Giovanni Spadolini: la relazione con loro si svolgeva su un piano di colleganza dovuto al fatto che la sua esperienza di autorevole cospiratore, di capo militare delle Brigate Rosselli e poi di go-

N.B. Le lettere di Ragghianti citate si trovano nel Fondo Carlo Ludovico Ragghianti dell'archivio della Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS di Lucca, salvo quella a me diretta, che conservo presso di me a Pisa.

¹ Su questa situazione val la pena di citare gli interventi di Ragghianti stesso, in due sue lettere di precisazione a Leo Valiani; egli infatti gli scrive, l'11 novembre 1983: «Permettimi una breve nota sulla responsabilità del programma dei 7 (od 8) punti del programma del partito d'azione del 1942. / La redazione testuale del documento è esclusivamente mia: non è una rivendicazione, ma una semplice realtà, come del resto ho narrato. / Certo le istanze di La Malfa, che per gran parte erano anche le mie, sono presenti nel programma. Non c'è stata però collaborazione col Tino, che ho conosciuto appena (conoscevo molto meglio Paggi, Albasini, Zanotti, ed altri), sebbene non possa escludere che il Tino abbia concordato con La Malfa le sue esigenze. Il Tino non mi fu mai vicino: era un credente del capitalismo, come lo era malgrado il suo snobismo comunista il Mattioli, senza nessun scetticismo storico. La parte che riguarda le autonomie, nel programma, non provenne da La Malfa, ma dalla parte ex giellista della

quale ero allora il più impegnato esponente. / Il programma (da cui poi uscirono le 'precisazioni' concordate, me mediatore, tra La Malfa e Calogero per i liberalsocialisti) fu esattamente una mediazione, consapevole e perciò ispirata da sintesi unitaria, delle diverse confluenti che più di tutti negli anni 1935-40 concorsi a rimettere in corsa e in contatto reciproco. Socialisti e repubblicani compresi (ricorda il contributo di Oronzo Reale, Bruno e dei loro amici). Ma i più faziosi perché impolitici e ideologici erano i liberalsocialisti, di cui mi dava noia il moralismo ostentato e l'opportunismo e demagogismo reale (a parte il fenomeno Lussu, malato di manovrismo e d'intrigo, come nei romanzi gialli: ma era e si conservò un immaginativo della politica). / Non feci né volli fare, evidentemente, opera individuale, ma un programma politico-sociale sottratto all'ideologismo truffaldino e alla demagogia. La mia redazione, colportata da me stesso, fu sottoposta con pazienza (non immagini quale e quanta) ai gruppi clandestini dall'Alpe al Lilibeo, e solo nel corso del 1942 - vedi le riunioni che ho documentato, molte - si giunse a un consenso generale, salvo frange dissenzienti (tra questa la più cospicua fu quella di Basso, Viotto e amici, che poi confluirono nel PSI-UP). Occorre

infine ricordare che sul programma erano d'accordo anche i napoletani, cioè non solo Omodeo e i suoi amici, ma anche coloro che poi seguirono il Croce nella rifondazione del partito liberale, e che dovevano essere presenti a Firenze nel primo convegno clandestino del P. Az. / Comunque quel che mi sento di rivendicare, non solo come politico d'allora, ma come storico, è la disideologia del programma e la sua sostituzione con una prospettiva positiva di istituzioni e di provvedimenti». E ancora, il 9 gennaio 1985: «La Malfa aveva perfettamente ragione di rivendicare come suoi alcuni contenuti dei 'sette punti', che io condividevo con lui, ma che a lui specialmente dovevano il loro chiarimento; quanto ad altri, come quello che riguarda i sindacati o meglio l'autogoverno del lavoro, egli li accettò nel quadro della composizione generale, ma figurati se Tino li poteva accettare! Ho sempre precisato la verità, e cioè che i 7 punti non erano opera mia personale, erano di mia redazione, vale a dire che furono il risultato di una lunga e paziente mediazione svolta da me per addivenire a una carta del partito nuovo, che consentisse la formazione di uno strumento politico moderno efficiente e liberato dall'ideologia e dal fideismo, con la corrispettiva demagogia».

vernante (come capo del Comitato Toscano di Liberazione Nazionale durante e dopo la liberazione di Firenze e come sottosegretario nel governo Parri) gli conferiva un'autorevolezza nei loro riguardi che pochi altri intellettuali potevano vantare.

Così si comprende il ruolo centrale che Ragghianti poté avere nel rivendicare attenzione per il patrimonio artistico e culturale d'Italia, con ripetuti interventi, fino alle commissioni d'indagine, all'appello e alle iniziative per Firenze alluvionata, e in fine all'istituzione di uno specifico ministero; e questo facendo seguito alla sua esperienza di sottosegretario, in cui del tutto originalmente aveva sollevato la questione, capace di suscitare interesse e attenzione in politici anche poco sensibili ad argomenti culturali, del valore economico del patrimonio artistico italiano; d'altronde con la progettazione e la conduzione per tredici anni, dal 1952 al 1966, di una rivista specializzata, contemporaneamente scientificamente rigorosa e ampiamente diffusa in decine di migliaia di copie, come «*seleArte*», egli dava testimonianza dell'esistenza, a supporto delle sue istanze, di una pugnace opinione pubblica. Ma l'autorevolezza di Ragghianti si estendeva a campi anche lontani dal suo impegno professionale: la rivendicazione di una 'terza forza', non sollecitata degli interessi dell'Unione Sovietica o della Chiesa cattolica, come apparivano rispettivamente il Partito Comunista Italiano e la Democrazia Cristiana, ma invece volta alla piena attuazione senza condizionamenti del progetto costituzionale, è quanto egli auspica, in concordanza con Parri e altri tra cui certo anche La Malfa, che pure agisce con stile e percorsi diversi.

Di questa attività la testimonianza più chiara è certo il progetto e poi la direzione, con

il concorso di Carlo Antoni, Leo Valiani e Bruno Visentini, della rivista «*Criterio*»; durante il breve periodo della sua pubblicazione – tutto il 1957, e il 1958 fino alle elezioni del 25 maggio – Ragghianti, con numerosi interventi, dava sostanza a quell'azione che, auspice *in primis* Parri, aveva sostenuto sin dal tempo della sua esclusione dall'ufficialità politica; pur se l'esito anche della nuova consultazione elettorale portò all'immediata interruzione di una tale attività, alcune delle questioni allora sollevate furono temi fondamentali nella successiva stagione del centro-sinistra, prima fra tutte quella delle autonomie locali, che almeno fece realizzare le regioni a statuto ordinario, come prevedeva la Costituzione.

Ma Ragghianti, pur senza ruoli ufficiali, fu *magna pars*, insieme ad altri intellettuali di simile ma non uguale orientamento, come Aldo Capitini, Carlo Muscetta e Tristano Codignola, della riforma del sistema formativo italiano: fu tra i fondatori dell'ADESSPI (Associazione per la Difesa e lo Sviluppo della Scuola Pubblica Italiana), da lui diretta dal 1959 al 1962; partecipò quindi con autorevolezza all'intenso dibattito, sorto intorno all'utilizzo dei fondi del cosiddetto 'Piano Fanfani' per la scuola italiana, che ebbe poi come principale risultato, nel dicembre del 1962, l'istituzione della scuola media unica, con conseguente effettiva realizzazione del dettato costituzionale (art. 34), per cui «l'istruzione inferiore, impartita per almeno otto anni, è obbligatoria e gratuita».

Anche se gli intellettuali allora impegnati avrebbero voluto un analogo intervento di svecchiamento anche per la scuola secondaria e per l'università, la scuola media unica si rivelò rapidamente, malgrado i limiti con cui fu approvata e applicata, potente veicolo per l'elevazione culturale del-

la popolazione italiana, e quindi Ragghianti e gli altri, che avevano contribuito sostanzialmente alla sua realizzazione, dettero in questo modo un contributo essenziale allo sviluppo della comunità nazionale.

In altri campi, come appunto la scuola secondaria e l'università, o la programmazione urbanistica, l'azione di Ragghianti non riuscì a far agire la 'terza forza' come aggregante di fermenti esistenti anche all'interno delle due forze prevalenti, e quindi i risultati del suo intervento furono assai parziali o non ci furono. E l'accurata analisi del Balzani sui rapporti tra lui e La Malfa dà preciso conto dell'effettivo esito degli interventi dell'uno e dell'altro.

In conclusione, questo carteggio testimonia l'alterna vicenda dei rapporti tra due personaggi che a buon diritto vanno annoverati tra i padri della Costituzione italiana; e se questo vale per La Malfa, politico di lungo corso ed eletto tra i padri costituenti, vale anche per Ragghianti, per la sua azione di cospiratore e di partigiano, e forse ancor più di pubblicista, prima e dopo la Liberazione. E mi piace pensare anche al contributo di Ragghianti alla valorizzazione e al rispetto del lavoro: se l'«autogoverno del lavoro» è quanto nella lettera a Valiani nel 1985 egli riconosce come più propriamente suo nei programmi del Partito d'Azione ancora clandestino, e se, come leggiamo in *Marxismo perplesso*, per lui il lavoro è il farsi dell'uomo nella storia, la formula d'esordio della Costituzione – «L'Italia è una Repubblica democratica, fondata sul lavoro» – pur se nella sua formulazione fu proposta da Amintore Fanfani e da un gruppo di deputati costituenti in prevalenza democristiani, ben comprende uno dei nuclei fondanti del suo pensiero.

[a.c.]

Sull'ultimo numero di «*Critica d'Arte*» è apparso il saggio di Beatrice Maria Chiti *'L'incoronazione di santa Barbara al cospetto dei santi Rocco, Antonio abate, Giulia e Giuliana': un dipinto ritrovato di Matteo Rosselli*. La formulazione del titolo è stata proposta dal nostro Comitato editoriale all'autrice, che aveva scritto, in maniera più sommissa, «una nuova attribuzione a Matteo Rosselli». Abbiamo ritenuto di voler rimarcare, con ciò, la serietà del lavoro della giovane studiosa, che aveva sviluppato, già nella sua tesi di laurea discussa nel 2019, un articolato discorso scientifico riguardante il riconoscimento di Rosselli come autore di quella pala conservata nel Palazzo arcivescovile di Lucca. Ebbene, un autore che non nominiamo per non fargli pubblicità, si è scatenato scompostamente su un noto *social network* accusando la Chiti di avergli 'rubato' tale attribuzione, di cui rivendica la primogenitura. In verità, nel libro *I dipinti nelle chiese di Bibbona. Breve storia del periodo medioevale delle chiese nell'antico castello di Bibbona e descrizione dei quadri in esse contenuti, con attribuzioni e schede dei pittori*, pubblicato nell'anno 2020 da un editore di Staffoli (Pisa), a pagina 36 è riprodotto il dipinto in causa, e il nostro contraddittore scrive semplicemente che Rosselli lavorò «per Pistoia, dipingendo l'ariosa *Assunzione* della chiesa di S. Domenico, alla quale è contemporanea questa inedita *Madonna col Bambino e santi dei dintorni* di Lucca» (pp. 36-37). Si tratta per l'appunto dell'*Incoronazione di santa Barbara al cospetto dei santi Rocco, Antonio abate, Giulia e Giuliana*. Tutto qui, due righe. Non c'è alcun approfondimento, e mancano completamente prove ed elementi a supporto di questa cosiddetta 'attribuzione'. Peraltro va notato che la tesi di laurea di Beatrice Maria Chiti, consultabile, nella quale il dipinto era ricondotto – con solidissimi argomenti e grande studio – a Rosselli, risale al 2019, perciò potrebbe non essere sfuggita al nostro accusatore, che però non la cita nel proprio testo. La cosa sarebbe finita qui, se lo stesso, dopo aver scritto alla nostra redazione e sdegnosamente rifiutato il 'diritto di tribuna' offertogli, ovvero la possibilità di proporci un suo scritto in proposito, ha invece compilato una sorta di dispensa autoprodotta, inserita sul sito *Academia.edu*, intitolata *Un Matteo Rosselli scoperto da me nel 2020 e non da Beatrice Maria Chiti su "Critica d'Arte" del 2022, con altri inediti*. Al di là della considerazione che la storia dell'arte non si fonda soltanto sul 'chi arriva per primo', bensì sulla serietà della ricerca filologica e critica, riteniamo che non ci sia nulla d'ulteriore da replicare, ma che i fatti parlino da sé, e rinnoviamo a Beatrice Maria Chiti l'apprezzamento per il suo saggio, che, approvato dal nostro Comitato editoriale e dai due esperti valutatori anonimi che l'hanno letto prima della pubblicazione, abbiamo volentieri ospitato sulle pagine di «*Critica d'Arte*».

Il Comitato editoriale di «*Critica d'Arte*»

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI GENNAIO 2024
DALLA TIPOGRAFIA ABC
CALENZANO (FIRENZE)
PER CONTO DI
EDITORIALE LE LETTERE