

CRITICA D'ARTE

19-20

NONA SERIE - ANNO LXXXI - TRIMESTRALE - N. 19-20, luglio-dicembre 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. 19-20, luglio-dicembre 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
Adriano Amendola, Gianluca Belli,
Claudia Bolgia, Cristina Casero, Marco
Collareta, Cristiano Giometti, Francesco
Gurrieri, Mattia Patti, Chiara Savettieri,
Michele Tomasi, Annalisa Viati

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, Antonino Caleca,
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, 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

Adriano Amendola, Elisa Bassetto, Antonino Caleca, Sara Chirico, Lorenzo Ciccarelli,
Marco Collareta, Martina Corgnati, Gigetta Dalli Regoli, Fabrizio Federici, Francesca
Funis, Cristiano Giometti, Francesco Guzzetti, Antonio Marras, Piero Pierotti, Agnese
Sferrazza.

«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: Pierre Troubetzkoy, *Ragazza sul lago*, 1889, collezione privata.

CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

nuova serie

indice

saggi

- 5 Editoriale
- 7 Ipotesi per un' *Allegoria*: pagnotte e non salsicce
Gigetta Dalli Regoli
- 21 Note sulle tavole di Tito Vespasiano Paravicini
e Giovanni Magni sulla «Basilica di San Vincenzo
in Prato in Milano»
Martina Corgnati
- 33 Pierre de Troubetzkoy. Nuovi contributi:
dalla formazione agli anni londinesi attraverso
la corrispondenza con Vittore Grubicy
(1891-1896)
Agnese Sferrazza
- 49 I Centri d'azione per l'arte. Le mostre
Elisa Bassetto
- 69 La critica d'architettura di Giovanni Klaus Koenig
e il grimaldello dell'ironia
Lorenzo Ciccarelli
- 85 *Stati di simpatia*: ipotesi su Emilio Prini
Francesco Guzzetti

note

- 103 Il Tabernacolo di Lupo di Francesco
del Camposanto pisano: nuove informazioni
alla luce dei recenti interventi di restauro
Sara Chirico
- 111 Un progetto di Giorgio Vasari per l'Abbazia
di San Pietro a Perugia
Francesca Funis
- 121 Biblioteca

- 129 Mostre e musei. Qualche riflessione
Antonino Caleca
- 131 La didattica museale
Piero Pierotti

Editoriale

Carlo Ludovico Ragghianti apparteneva a quella razza di studiosi che identificano il proprio lavoro non con l'adeguamento dell'argomento di studio a se stessi, ma con l'adeguamento di se stessi all'argomento di studio. Per quanto certamente più complesse di quel che non si possa dire qui, le cause di questo suo atteggiamento vanno ricondotte alla sua particolarissima concezione dell'umanità, una, libera e uguale. Qualcosa che è facile ricondurre alla sua inconcussa fedeltà al pensiero di Benedetto Croce, ma dietro cui va ravvisata anche l'impronta indelebile di un'educazione cattolica privata di quelli che egli chiamava 'mitologismi', e che tuttavia gli era sempre presente con l'idea biblica dell'uomo, di ogni uomo, plasmato a immagine e somiglianza del suo creatore e dunque degno di ogni considerazione.

Collocato in questa prospettiva, il lavoro dello storico, cioè di colui cui solo compete lo studio di ciò che è propriamente umano, consiste essenzialmente nell'incontro con l'altro. Incontro che prescinde dalle distanze di luogo, di tempo, di lingua e che mira alla comprensione di chi ti sta davanti con la sua persona e/o con le sue opere. L'importanza dei risultati così ottenuti è ben nota quando si ha a che fare con il Ragghianti storico *tout court*, ma stenta ancora a essere riconosciuta quando si ha a che fare con il Ragghianti storico dell'arte. È qui dunque che bisogna insistere, perché un'esperienza tanto importante non cada nel nulla né sia ulteriormente ritardata nella sua benefica ricezione.

Nell'editoriale precedente abbiamo richiamato l'attenzione sull'interesse partecipe di Ragghianti nei confronti dell'arte dell'Africa nera. Qualcosa di simile si potrebbe dire ora a proposito dell'arte preistorica, dell'arte altomedievale, dell'arte contemporanea là dove essa è meno investita dalla 'passione fredda' dei molti critici che costeggiano le mode più *trendy*. Senza avventurarci in segnalazioni necessariamente parziali, ci limitiamo a sottolineare un paio di tratti comuni ad ambiti di studio tanto diversi. In primo luogo, la nozione della figuratività come lingua, prima che come arte, e come lingua universale, prima che come lingua particolare. Una nozione che può essere certamente banalizzata a livello di scorciatoia, ma che per Ragghianti aveva piuttosto la funzione di rivendicare un'autonomia disciplinare analoga a quella rivendicata da Galileo per la scienza, scritta con numeri e forme geometriche che tutti sono in grado di decifrare. Non a caso, dal giovanile interesse per ciò che è crocianamente critica nella pittura dei Carracci all'insistenza che fino all'ultimo lo studioso ha posto sulle componenti razionali di ciò che chiamiamo arte, Ragghianti rinuncia a distribuire facili lauree poetiche di qualsivoglia livello, per addentrarsi nel fitto intreccio di originalità e di cultura, di poesia e di prosa, che connota in proporzioni sempre diverse ogni singolo artista, ogni singola opera d'arte.

Vi è poi, radicata in un insopprimibile senso di giustizia, l'urgenza di trarre dall'ombra realtà culturali che il peso schiacciante delle *idées reçues* ha malamente confinato ai margini della ricerca. E ciò non per aggiungere un nuovo motivo di vanto alla gloria dello scopritore, né tanto meno per aprire nuovi mercati artistici, ma per obbedire al comandamento-base di ogni etica genuinamente umanistica, che consiste nel non trascurare nulla di ciò che è propriamente umano. Si tratta di un connotato fondamentale di quello

che soltanto riduttivamente può essere definito il metodo di Ragghianti. Un pensiero che ha vivo il senso della soggettività del giudizio storico e critico, ma non per questo smette di guardare all'oggettività dei fatti, a 'ciò che propriamente è accaduto', come a una sorta di idea direttiva kantiana cui è doveroso attenersi, pur nei limiti di ogni personale procedere.

Si fa fatica a riconoscere una simile esigenza d'imparzialità a chi toccò il culmine della propria esperienza politica come convinto partigiano. Basta tuttavia addentrarsi nella lettura di Ragghianti per comprendere come la crociana dialettica dei distinti lo trattenne sempre dall'identificare automaticamente l'uomo e l'artista. Benvenuto Cellini ammazzerebbe tutti, ma poi, lavorando la cera con le dita, ne trae figure di squisita bellezza e leggiadria. L'esempio non esclude che esista un passaggio tra la vita pratica e l'arte. Dice solamente che tale passaggio può connotarsi per identità, ma anche per opposizione e per tutte le infinite vie diverse che si distribuiscono entro questi due estremi. Il compito dello storico consiste nel riconoscere caso per caso le modalità della circolazione tra i vari livelli dell'esperienza. E questo compito può essere tanto più facilmente risolto, quanto più chi deve risolverlo ha contezza delle cose della vita pratica, oltre che dell'arte. Le aperture che il gran libro su Mondrian mostra nei riguardi di ciò che esula dall'arte intesa in senso stretto sono il frutto non di un affrettato aggiornamento metodologico, ma di un'intima esigenza dell'autore e del suo ineguagliato senso della complessità delle cose. A oltre mezzo secolo dall'uscita di quell'opera esemplare, una seria riflessione sul punto può essere ancora d'aiuto per impostare su basi più solide di quelle normalmente in uso il nostro mestiere di storici in genere e di storici dell'arte in particolare.

Marco Collareta

Ipotesi per un'Allegoria: pagnotte e non salsicce

Gigetta Dalli Regoli

L'incisione a bulino, di grande formato, che nel corso di questo intervento citerò sinteticamente come *Allegoria*, è nota attraverso distinte titolazioni, *Danza moresca* o *carnevalesca*, *La vecchia delle salsicce* (con ulteriori varianti, fig. 1), ed è al centro di una complessa vicenda nell'ambito della letteratura storico-artistica, a partire dalle citazioni contenute in una serie di autorevoli studi dedicati alla storia della cultura letteraria e visiva (Warburg, Gombrich, Ragghianti, per esemplificare), e da fondamentali forme d'inventariazione come l'ottocentesco *Catalogo dei disegni degli Uffizi* del Ferri, e come il prezioso repertorio dedicato dallo Hind alla grafica del Rinascimento (1938, 1970).¹ Ad Aby Warburg va peraltro riconosciuto un ruolo primario e preminente per aver affrontato la densa problematica pertinente alla stampa nell'ambito di una ricerca fondamentale dedicata al tema della festa e della danza come manifestazioni di cultura popolare; e più specificamente per aver collegato la stessa alla civiltà laurenziana, nel contempo evidenziando la penetrazione in Firenze di una cultura figurativa d'Oltralpe attraverso la pittura e la grafica: a Warburg si deve infatti il merito di aver valorizzato la presenza di 'panni fiandreschi' negli *Inventari Medicei*, e di aver identificato nell'incisione in oggetto un'irrisione delle cerimonie penitenziali che si svolgevano a Firenze nel tempo della Quaresima.²

Ma per un riepilogo della vicenda storico-critica relativa alla stampa rinvio in prima istanza ai contributi contenuti nei cataloghi di due belle mostre fiorentine, schede che sono anche brevi saggi, il più recente di Paola Nuttall (2008) e quello, più lontano nel tempo, di Gianvittorio Dillon (1992), entrambi ampliati degli stessi autori in anni successivi.³ Nelle numerose voci della letteratura pertinente all'incisione, questa è ormai collocata stabilmente in area fiorentina e datata negli anni Settanta/Ottanta del Quattrocento, con riferimento più specifico ad Andrea del Verrocchio, alla sua cerchia, e con precedenti opzioni per Antonio Pollaiuolo. L'esemplare che prendo in esame è oggi conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi, e se ne conservano altri; uno di questi, perduto, faceva parte della raccolta di un collezionista illustre, Fernando Colombo.⁴

Ciò che in avvio occorre rilevare, è la parziale congruenza fra l'immagine contenuta nella stampa e le titolazioni che le sono state attribuite. Guardo in primo luogo a *La vecchia delle salsicce*, per la quale un chiarimento giunge da un'incisione altrettanto nota di Daniel Hopfer datata intorno al 1520 (fig. 2):⁵ entrambe le stampe sono contenute in due diverse tavole dell'innovativo *Atlante* warburghiano (nn. 32 e 38),⁶ e anche se alle stesse si attribuiscono titolazioni affini che ruotano attorno alla definizione di 'danza moresca', sono numerose le coincidenze e le significative variazioni. Le coincidenze si rilevano nel numero e nell'atteggiamento dei personaggi (salvo l'assenza di uno dei due musicisti nella stampa tedesca),⁷ e approssimativamente anche nel loro abbigliamento, oltretutto nella struttura compositiva dell'insieme, che nondimeno è invertita;⁸ ma la differenza più importante consiste in ciò che porta la vecchia: nella versione di Hopfer una brocca e uno spiedo al quale è appiccata una fila di salsicce, mentre nella stampa più antica gli oggetti infilzati nello spiedo non possono identificarsi sbrigativamente come salumi, e anche più problematico risulta ciò che la vecchia impugna in luogo



1. Baccio Baldini (su disegno di Andrea del Verrocchio ?), *Allegoria*, incisione a bulino, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 197 SS. Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi.

della brocca, cioè uno zampetto di bovide. Anche il titolo di *Danza carnascialesca* o *moresca* potrebbe risultare improprio, o meglio troppo semplice, poiché alcuni tratti incongrui, anzi, enigmatici fanno pensare a un articolato programma di taglio allegorico, non a un'arguta divagazione figurativa. In ogni caso, le disparità/affinità qui rilevate portano a credere che vi sia stato un modello precedente oggi perduto, probabilmente un disegno, dal quale è derivata la prima, presa a sua volta a modello per la realizzazione della seconda. Ma prima di procedere oltre, occorre analizzare partitamente il punto di partenza delle mie riflessioni, ovvero l'*Allegoria*, e il suo rapporto con la tradizione della danza moresca: un fenomeno complesso, che vedeva intrecciarsi antichi rituali propiziatori contadini con consuetudini di origini diverse, dalla cultura ebraica a quella arabo-ispánica.⁹

Nel Quattrocento il crescente favore nei confronti dei diversi tipi di stampa, in rilievo e in cavo, promuoveva figurazioni di vario genere, molte delle quali destinate all'illustrazione e alla documentazione, ma talora volte a suscitare curiosità, stupore, magari a sollecitare il riso. La formula più diffusa prevedeva stampe di piccolo formato, che in genere si smerciavano a prezzo contenuto soprattutto tra la gente comune e nei luoghi affollati, ad esempio nell'ambito dei mercati; fogli che avrebbero avuto vita breve e che, proprio per questo, erano tollerati dalle autorità. Peraltro questo non è il caso dell'*Allegoria*, che il grande formato induce a qualificare come un prodotto di livello alto, destinato a una circolazione fra personalità di cultura raffinata, magari in forma discreta, e nell'ambito di un contesto di forte impegno intellettuale. Ma di ciò dirò più avanti.

Il dibattito critico pertinente all'incisione è stato fitto, ma in tempi recenti non si sono più messe in dubbio sia la datazione (1475-1485), sia la con-



gruenza con un luogo e con un contesto culturale in cui, proprio colui che deteneva il potere, Lorenzo de' Medici, interveniva come letterato, privilegiando, con spregiudicatezza, comicità e licenza. Sul piano più generale, e pur rinviando ad altre tradizioni di studio, si può sinteticamente osservare che lo schema che anima la composizione corrisponde alla danza di epoca tardomedievale e alla formula che prevedeva una componente protagonista e un piccolo gruppo di personaggi, più uomini che donne, i quali la circondano; un movimento caratterizzato da cadenze e da gestualità in bilico fra spontaneità e disciplina, e forme di cui pochissimo è giunto fino a noi, tanto che per larga parte devono considerarsi perdute. Nella stampa in oggetto l'impronta frivola della danza profana risulta alterata in senso caricaturale, fino a profilare un'allegoria irriverente, a mio avviso perfino blasfema come vedremo, se non fosse per lo stile sostenuto e per le punte di lieve ironia che ne smorzano l'impostazione.

L'azione rappresentata (figg. 3-8) comporta l'intervento di nove personaggi, e, come mi ricorda Marco Collareta, un massimo di nove componenti era previsto da Leon Battista Alberti per la composizione di una 'storia': sono sei danzatori, due suonatori (tutti di sesso maschile) e una donna protagonista al centro, i quali si collocano all'interno di uno spazio che, al di là del gruppo, è circoscritto da una sorta di gradino, mentre in primo piano sembra concludersi al bordo di un prato. E vediamone le specifiche componenti. Tutti i danzatori recano sonagli legati alle caviglie e ai polsi, solo i tre a destra hanno il gozzo.¹⁰ La danza segue idealmente un ritmo dettato dai due suonatori di tromba, entrambi di età matura (figg. 3-4): quello a sinistra è gobbo e reca un serto foliaceo, quello a destra (dove il segno è affievolito), porta un berretto elegante, stretto da una fascia attorno al capo, espanso e

2. Daniel Hopfer, *La donna delle salsicce*, incisione a bulino, in Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*. © Photo: The Warburg Institute, London.

3. *Allegoria*, particolare.
4. *Allegoria*, particolare.
5. *Allegoria*, particolare.
6. *Allegoria*, particolare.

floscio nella calotta (tipologia 'alla fiamminga'); siedono entrambi su pesanti cofani riccamente scolpiti (figg. 11-14), che replicano, mescolandoli, i tratti di alcuni celebri manufatti appartenenti alla seconda metà del Quattrocento di Desiderio da Settignano, del Verrocchio, di Leonardo; pur con qualche distinguo, appartengono tutti alla tipologia dell'altare, e non può trattarsi di una scelta casuale. Per quanto è possibile vedere, i danzatori indossano camicie e farsetti di diversa lunghezza stretti alla vita da sciarpe, inoltre brache e, sopra a queste, calze allacciate con stringhe alle casacche soprastanti; sono a piedi nudi, uno solo ha il capo coperto da una bandana drappeggiata, gli altri sono a testa scoperta e hanno i capelli tagliati corti. Rispondono nel



complesso a una tipologia rustica propria di contadini, manovali e piccoli artigiani; uomini maturi, peraltro agili e avvezzi a improvvisare forme di spettacolo d'impronta giocosa. Il suono, qui evocato dalle due trombe e dallo scuotere dei campanelli, doveva sostenere l'eccitazione che traspare dai volti e l'andamento concorde che caratterizza il procedere della piccola compagnia. Ciò che sembra non sia stato rilevato in passato, è che per quanto i sei componenti rispondano tutti a uno stesso tipo, uno di essi si differenzia dagli altri nell'atteggiamento, perché non danza come loro, bensì si inginocchia, aprendo le braccia con gesto reverente di fronte alla donna che avanza passando fra i due altari, e protende la testa, con le labbra atteggiate come per un bacio. Non ci sono dubbi sul movimento degli altri danzatori e sulle affinità con la formula della moresca, ma l'interruzione del cerchio introduce qualche elemento in più nella interpretazione dell'evento raffigurato.

La protagonista è una donna pingue di età matura, nel cui volto, forse effigie caricata di un personaggio maschile, potrebbe riconoscersi un riferimento alla fisionomia di Papa Sisto IV (figg. 9-10), il papa protagonista di alcune accese pasquinate:¹¹ porta un'ampia sopravveste stringata sul petto, trattenuta da una ricca cintura con fibbia, e un'acconciatura 'a sella' coperta da un drappo e fissata sulla fronte da un fermaglio a forma di fiore,¹² entrambi con bordi affrappati; uno dei piedi che spunta dall'orlo della veste indica che calza le scarpe: un personaggio autorevole e autoritario (lo dice la mano levata), di cui i danzatori si prendono gioco. Con la destra coperta da un panno (non si può ignorare l'uso di sorreggere l'oggetto liturgico evitando il contatto con le mani nude, ovvero la 'mano velata'), sorregge uno spiedo nel quale a mio parere non sono infilzate salsicce – un'identificazione che ritengo necessario correggere e dalla quale è partita la mia ricerca – bensì pagnotte, e lo appoggia alla spalla, mentre la sinistra solleva e ostenta fra pollice e indice uno zampetto di animale con zoccolo bipartito; a mio avviso, non un piedino di maiale come si è detto per lungo tempo, bensì una zampa di agnello/capretto, e anche in questo caso sembra inevitabile evocare la tradizione che identifica lo stesso come vittima destinata al sacrificio: la lunghezza del frammento è determinante per il riconoscimento dell'animale.¹³ Lungo il bordo inferiore, il limite dello spazio dove si colloca la danza è

7. *Allegoria*, particolare.

8. *Allegoria*, particolare.



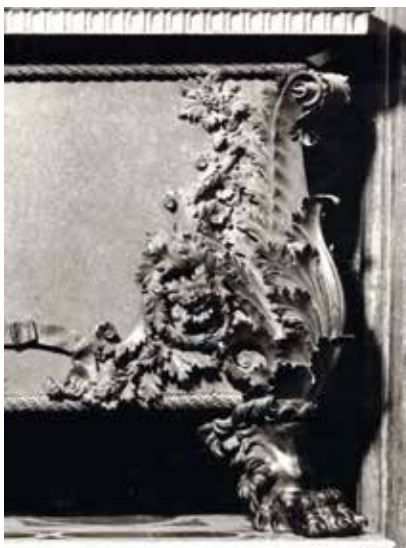
9. *Allegoria*, particolare della figura centrale.

10. Pedro Berruguete, *Ritratto di papa Sisto IV*, particolare, Cleveland, Museum of Art. ©Bridgeman Images.

fissato da alcune pianticelle fiorite, forse il bordo di un prato;¹⁴ sempre in basso, approssimativamente al centro, è una sigla, «S» ed «E» accostate e sovrastate dal segno di abbreviazione. Ritengo che sia necessario decrittare l'abbreviazione, ovvero cercare di riconoscere almeno l'iniziale di una parola, o la prima lettera di due, anziché tentare di identificare le stesse come iniziali di un nome, pur se non posso proporre una soluzione definitiva.

Riconsiderando le tracce pertinenti all'ambito di Andrea del Verrocchio, va segnalato che nelle *Vite* vasariane Andrea è citato all'inizio come «orefice, prospettivo, scultore, intagliatore, pittore e musico»;¹⁵ una sequenza che forse non è casuale, ponendo in primo piano l'educazione presso un orafo, più che credibile, quindi la competenza nell'ambito della prospettiva geometrica (attestata da opere della bottega), alla quale segue la menzione dell'attività di scultore, ben nota, e quindi quella di intagliatore, ovvero autore di incisioni; dopodiché viene citata la produzione come pittore, che probabilmente non esercitò direttamente ma attraverso numerosi collaboratori, e infine quella di musico, giustificatamente posta in coda perché meno legata a una forma di professionalità. La frequentazione della bottega di Andrea da parte di artisti che operavano nell'ambito della grafica è dunque plausibile. Un'attenzione particolare va prestata al trombettista situato a destra, che dal punto di vista della fisionomia mostra una singolare affinità con il personaggio raffigurato in un ritratto famoso di Piero di Cosimo conservato nel Rijksmuseum di Amsterdam, identificato con Francesco Giamberti, carpentiere e musico, forse capomastro per i Medici, padre di Giuliano da Sangallo, il quale doveva avere nella musica l'attività preminente (figg. 16-17); lo segnalano, nel ritratto, il foglietto con frammento di scrittura musicale, ma soprattutto l'immagine nello sfondo, che lo raffigura mentre suona un organo situato all'aperto. Il Giamberti, nato all'inizio del Quattrocento, risulta morto nel 1483, e Piero di Cosimo ne avrebbe dipinto l'effigie a istanza del figlio traendola da una maschera funeraria;¹⁶ la corrispondenza con il trombettista dell'incisione potrebbe risultare casuale, e d'altro canto la visione di profilo di un volto non offre dati esaurienti; nondimeno la catena dei riscontri non è finita. L'effigie del Giamberti ne richiama un'altra abbastanza famosa, il presunto ritratto del Mantegna tradizionalmente attribuito a Leonardo





11. Andrea del Verrocchio, *Sepolcro Medici*, particolare, Firenze, basilica di San Lorenzo, Sacrestia Vecchia. Su gentile concessione dell'Opera Medicea Laurenziana.

12. Leonardo, *Annunciazione*, particolare, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 1618. Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi.

13. *Allegoria*, particolare.

14. Baccio Baldini, *Suonatore di liuto entro ghirlanda*, incisione a bulino, London, British Museum, inv. n. 18521211.2. The Trustees of the British Museum c/o Scala Firenze.



(figg. 18-19),¹⁷ e la connessione fra i due artisti (e l'analogia fra le due teste) suscitano altre suggestioni, poiché Mantegna è autore di incisioni di argomento profano che ebbero larga diffusione, i *Baccanali*; né va dimenticato che Leonardo, discepolo privilegiato del Verrocchio al quale il padre l'aveva affidato da adolescente, conosceva e praticava la musica, e, quando aveva vent'anni, potrebbe aver conosciuto il Giamberti. Forse ne eseguì il ritratto, e forse un suo disegno – non una maschera – fu utilizzato da Piero di Cosimo; le fisionomie alterate dal tempo erano oggetto di particolare attenzione sia da parte di Piero che di Leonardo.¹⁸

Le osservazioni sparse esposte fin qui, anche alla luce della bibliografia pertinente, portano a riconoscere nell'*Allegoria* un piccolo e parziale coagulo di componenti rappresentative della Firenze del secondo Quattrocento e della civiltà laurenziana. La lettura degli *Inventari Medicei*, dove si registra un notevole accumulo di opere e oggetti sommariamente definiti (spesso di ardua identificazione), indicano che nelle dimore di prestigio, e nelle pertinenti raccolte di oggetti rari e preziosi, oltre alle immagini di soggetto stabilmente definito, se ne conservavano altre d'incerto profilo, spesso ricercate perché venate di esotismo. In particolare negli *Inventari* di fine Quattrocento, fra le opere di ambito visivo, è citata più volte una *Quaresima*, termine che identifica figurazioni legate alla preparazione della Pasqua, al tempo dell'austerità e della purificazione, volte a evocare il tema della Passione di Cristo; ma vi compare anche la *Moresca* ovvero immagini in cui prevaleva il tema op-



posto, l'abbandono all'istinto, alle 'voglie', a quegli eccessi ai quali si dava sfogo nel corso del Carnevale, che a Firenze si manifestava in forme rappresentative di diversi livelli di cultura.¹⁹ Coloro che agiscono all'interno di queste *imageries* non sono i ricchi e i potenti, bensì gli strati più umili della popolazione, contadini, carpentieri, artigiani che svolgevano lavori pesanti, e che miravano al soddisfacimento dei bisogni più elementari; una vita di qualità bassa, che trovava visibilità nelle forme effimere dei disegni e delle stampe, e nella frenesia di forme precarie di spettacolo quali le 'mascherate'. E' qui che entra in gioco la 'scena di genere' pertinente a tematiche di vita popolare, e, restringendo ancora il campo, è qui che si afferma la figura poco appariscente, eppure emblematica, del venditore di cibo, di vino e di birra, colui che, a basso prezzo, offriva a coloro che mangiavano sul luogo di lavoro alimenti poveri, che non passavano attraverso una 'cucina': un costume di cui resta traccia oggi nel fenomeno del 'cibo di strada'. Attorno a questo tipo di venditore si accalcavano i consumatori di basso ceto, i quali talora mimavano la loro ingordigia nel tentativo di strappare un boccone o un bicchiere in più, come nella stampa di Daniel Hopfer citata all'inizio. Ed è a questa cultura che s'ispira il ricco filone dell'incisione e della pittura d'Olttralpe esemplificata da maestri come Hans Sebald Beham e Peter Bruegel. Peraltro nell'*Allegoria* di data più antica si manifesta a mio parere un tema più sottile e intrigante, fra l'altro alleggerito nel significato da una grafica sperimentata e spumeggiante: forse siamo di fronte al disegno di un grande maestro, tradotto nella lastra metallica da un incisore esperto come Baccio Baldini,²⁰ ma anche a un'idea più impegnativa, che va al di là del dato stilistico e della raffigurazione di una danza. Un'immagine che non è isolata nell'ambito del linguaggio visivo del secondo Quattrocento, e di cui altri hanno già rilevato il legame con un episodio appartenente a una cultura tanto più alta, e nondimeno sottintesa nell'ambito della figurazione d'impronta grottesca, la *Danza* che Antonio Pollaiuolo dipinge sulle pareti della Villa Gallina ad Arcetri (1465 circa); pur se i precedenti di questo breve ciclo sono illustri e di data remota (i sarcofaghi dionisiaci, la pittura vascolare), in qualche tratto essi sembrano richiamare anche lo sberleffo d'ispirazione burlesca.²¹ Ma ci sono altre tracce indicative benché frammentarie, che spingono ancora oltre. Alcuni disegni di altissima qualità del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, sfortunatamente usurati nella trama delicata della punta metallica, ritoccati nei contorni e oggi leggibili soprattutto attraverso la strumentazione tecnologica, sono stati da tempo connessi all'*Allegoria* (figg. 20-22).²² Raffigurano personaggi di età avanzata variamente atteggiati, taluni nudi, alcuni colti nell'eccitazione della danza, che pare difficile riunire attorno a

15. Leonardo, *Testa di vecchio*, particolare, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 446 E. Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi.

16. *Allegoria*, particolare.

17. Piero di Cosimo, *Ritratto di Francesco Giamberti da Sangallo*, Amsterdam, Rijksmuseum. ©Bridgeman Images.

un discorso unitario: fuggevoli esercitazioni, forse memorie frammentarie, o componenti di una trama legata all'illustrazione della narrativa popolare e allo spettacolo. Testimonianze che sono state accostate al nome del Verrocchio, ma non solo. Riprendo ancora i contributi citati di Ragghianti e di Dillon per ribadire che, al di là dell'alternativa fra Pollaiuolo e Verrocchio, alcuni passaggi 'caricati' suggeriscono un altro nome, ovvero quello di un Leonardo poco più che ventenne, il giovane dalla vita irregolare che non trovò ascolto presso quell'*élite* laurenziana che pure aveva tollerato – a tratti in amicizia – uno spregiudicato cultore della parodia come Luigi Pulci. Proprio nomi come quelli del Pulci, del Burchiello, di Poggio delle *Facezie*, dei maestri della novellistica come Boccaccio e Sacchetti, compaiono fra le letture di Leonardo e nella sua biblioteca, esemplarmente scrutinata da Carlo Vecce;²³ letture che dobbiamo ritenere scaglionate nel tempo, ma che attestano una certa linea nella formazione del vinciano. Mancano però, sia nella stampa che nei disegni, quelle punte di trivialità che caratterizzano componenti determinanti e rappresentative di quella cultura, come il *Morgante*²⁴ e i *Canti carnascialeschi*.²⁵

Torno agli *Inventari Medicei* e alle collezioni ivi sinteticamente descritte, ma specificamente alla citazione di una tela molto speciale, cioè un «Panno fiandresco con più figure bachanarie intorno a una quaresima», che Nuttall scioglie come una «rappresentazione allegorica della derisione della Quaresima, probabilmente composta dalla figura centrale di Quaresima circondata da un gruppo di figure festanti, di cui alcune, o forse tutte, intente a partecipare a una frenetica *moresca*, ballo che rievoca la pazzia propria del carnevale».²⁶ Ebbene la definizione dell'*Inventario* insolitamente estesa, accompagnata da altre simili, aggiunge elementi significativi al problema, ma la spiegazione che ne viene data punta sul contrasto fra Quaresima e Carnevale, e non evidenzia l'equivoco che per troppo tempo ha gravato sulla presunta *Venditrice di salsicce*: gli oggetti che la matura *vendeuse* reca infilati nello spiedo non sono insaccati, bensì una serie di otto pagnotte, e nella protagonista affiora il profilo di una figura che raramente troviamo bersagliata in forma diretta, bensì *en travesti*: sia pur con interrogativo, penso che sia possibile riconoscere un'allusione all'autorità religiosa, cogliendo nelle vesti eleganti della dama un richiamo allo sfarzo delle vesti liturgiche, nel passo lento e pausato il ritmo solenne del cerimoniale, negli oggetti che mostra, infine, due cardini della fede, da un lato le particole, cioè il corpo di Cristo *triumphans* e *patiens*, e dall'altro l'*Agnus Dei*, colui che, come mostrano alcune immagini del tardo Medioevo, è salito volontariamente sulla croce; non è superfluo sottolineare la peculiarità del gesto, che mostra lo zampetto tenendolo fra pollice e indice, come il sacerdote – in passato – sollevava l'ostia prima della comunione. E vengo alla sigla «SE», sulla quale non c'è accordo fra gli amici di sicura competenza che ho consultato, ovvero sull'interpretazione del segno di abbreviazione; in attesa di ulteriori riflessioni propongo però, con interrogativo, uno scioglimento nell'appellativo adottato, in tempi diversi, da numerosi pontefici, ovvero «S[ancta Mater] E[ccllesia]».²⁷

Circondano la donna alcuni villani, forse ebbri ma non sguaiati, che ne rallentano il cammino saltando e danzando, mentre uno di questi s'inginocchia, recando omaggio a ciò che la donna espone in vendita, il pane e l'agnello: una evocazione delle processioni che si svolgevano soprattutto nel tempo della Quaresima,²⁸ attribuendo ai partecipanti le movenze e la gestualità proprie delle mascherate carnevalesche, e dunque irridendo il clero e gli apparati della liturgia. Una proposta che non pretendo possa risultare definitiva, ma che oppone una soluzione chiara rispetto alle molteplici suggestioni, spesso sovrapposte o contraddittorie, che si sono accumulate nel tempo.

Di fronte all'eventualità dell'identificazione di una visione critica così accentuata della Chiesa – rara a quest'epoca dal punto di vista visivo – il pro-



18. Andrea Mantegna, *Ecce Homo*, particolare (autoritratto?), Paris, Musée Jacquemart-André. Foto: Musée Jacquemart-André/ Inst. De France/ Scala, Firenze.

19. Giovanni Antonio da Brescia, *Testa di vecchio*, incisione, ritenuta copia di un ritratto del Mantegna eseguito da Leonardo.

20. Andrea del Verrocchio, *Danzatore nudo*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 2322 F. Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi.

21. Andrea del Verrocchio, *Tre uomini a convegno*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 2328 F. Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi.

22. Andrea del Verrocchio, *Vecchio che danza*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 2323 F. Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi.

blema degli autori sia della stampa come dei disegni risulta a mio avviso secondario, essendo ormai accertata l'appartenenza dei probabili autori a una bottega, quella del Verrocchio, nella quale erano presenti sia il maestro che l'allievo; aggiungendo ai nomi di Andrea e di Leonardo quello di un artista del bulino che tradusse nella lastra di rame un disegno 'd'autore': forse l'orafo e niellista Baccio Baldini, per il quale sembra plausibile ipotizzare una collaborazione con la cerchia verrocchiesca.

Concludo ricordando le dimensioni considerevoli della stampa (cm 382x565), che eguagliano approssimativamente quelle della celebre *Battaglia dei nudi* di Antonio Pollaiuolo (cm 398x594), e superano nettamente le pur affollate composizioni ideate da Maso Finiguerra per soggetti impegnativi come la *Genesi* e il *Diluvio Universale* (cm 285x410). Ovviamente c'è una netta differenza fra la *Battaglia* del Pollaiuolo e l'*Allegoria*, per l'impronta del contenuto (classicizzante il primo, in bilico fra Medioevo e Rinascimento l'altro), e per la densità del segno e del tracciato; e nondimeno le due immagini, rappresentative di spiriti vivaci e di riflessioni ardite, non hanno ancora svelato del tutto il loro significato e le loro finalità. Peraltro, se la prima può trovare riscontri significativi nel fitto catalogo di Antonio (straordinarie reinvenzioni di miti e dipinti di tema sacro innovativi nell'iconografia), il raro soggetto dell'incisione riferibile allo stile Verrocchio si trova a contare solo su alcune 'ombre', quelle fragili effigi di vecchie e di vecchi nudi o sommariamente vestiti, costretti a lanciarsi in grottesche acrobazie.

Forse la stampa e i disegni sono i frammenti di un progetto che non andò a buon fine; ad esempio per un ciclo di dipinti murali destinati a una dimora privata, come si potrebbe dedurre dal fatto che il profilo di uno dei disegni sembra alludere alla realizzazione di una soluzione dipinta all'interno di una lunetta. Un ciclo progettato evocando, con ironia e complicità insieme, i *Nudi danzanti* del Pollaiuolo. Dubito invece che la stampa fosse destinata all'illustrazione di un testo letterario, per le stesse ragioni per cui l'*Allegoria* si distacca dalla più corrente tipologia delle xilografie e dalle incisioni di dimensioni ridotte:²⁹ l'uso sapiente del bulino, sia nei profili che nella graduazione delle ombreggiature, corrisponde alla realizzazione di un prodotto di alta qualità, ma la sottigliezza pungente della canzonatura e la sua ambiguità presuppongono intelletti altrettanto sottili, ed essa non può che essere stata elaborata per una cerchia d'intellettuali di rango, destinata non alla risata scomposta, bensì al ghigno condiviso fra pochi 'intendenti'.

È sperabile che dalla ricerca, con specifico riferimento alla letteratura e alla



storia della cultura, possano giungere elementi che consentano di risolvere in forma ancora più soddisfacente gli ultimi aspetti enigmatici che ancora appannano la poliedrica realtà dell'*Allegoria*.

Note

Nel corso della preparazione di questo testo ho interpellato colleghi e amici che hanno generosamente risposto alle mie domande. Ringrazio con particolare calore Lucia Battaglia Ricci, Lucia Tomasi Tongiorgi, Adriano Prosperi, Salvatore Settis, Maddalena Spagnolo, Paolo Peri.

¹ Per esigenze di sintesi cito qui soltanto l'ultimo degli autori che ho ricordato: A.M. Hind, *Early Italian Engraving. A critical Catalogue with complete reproduction of all the Prints described*, Kraus Reprint, Nendeln 1970 [1938], pp. 142-143, B.III.12. Il tratto inciso a bulino è finissimo, e trova riscontri in altre incisioni appartenenti allo stesso settore (B.III.6.2, B.III.10).

² Rinvio alla pubblicazione del recentissimo M. Faietti, a cura di, *Camere con vista. Aby Warburg a Firenze e il laboratorio delle immagini*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 19 settembre – 10 dicembre 2023), Giunti, Firenze 2023: un denso e variegato riepilogo dedicato alla personalità e alla cultura warburghiana che si espande fra ricordo e mito, iconografia e antropologia, Quattrocento e Novecento, e che si conclude con una bibliografia ampia, ma non impeccabile (vedi l'assenza del nome di Ragghianti). Un catalogo che citerò più volte.

³ P. Nuttall, scheda, in B.W. Meijer, S. Padovani, *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 20 giugno – 20 ottobre 2008), Sillabe, Firenze 2008, pp. 134-136, oggi rielaborato con qualche variante in Faietti, *Camere con vista* cit., pp. 104-109; G. Dillon, scheda, in A. Petrioli Tofani, a cura di, *Il Disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 8 aprile – 5 luglio 1992), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 1992, pp. 120-122. Dello stesso Dillon vedi l'approfondimento *Una serie di figure grottesche*, in E. Cropper, a cura di, *Florentine Drawing at the Time of Lorenzo the Magnificent*, «Villa Spelman colloquia», 4, Nuova Alfa, Bologna 1994, pp. 217-230. Fra le voci del passato, vale la pena di ricordare l'opinione di E. Tietze-Conrat, *Dwarfs and Jesters in Art*, Phaidon Press, London 1957, pp. 94-96, che qualificava la stampa come derivazione da un disegno di Leonardo a sua volta ispirato a una *Danza moresca* di area nordica; ed esige una menzione specifica il saggio recentissimo di C. Wedephol, *Moresca. Grottesca. Bacchanale*, in Faietti, *Camere con vista* cit., pp. 111-114. L'autrice analizza l'impostazione dei testi di Warburg, tendente a collegare la danza moresca ad antichi rituali pagani, in accordo con quanto evidenziato nella stessa sede dal saggio di Nuttall citato

sopra; in questa sede spariscono le 'salsicce', e la stampa è titolata come *Danza di Carnevale, Danza dei giullari*.

⁴ M.P. McDonald, a cura di, *Ferdinand Columbus Renaissance Print Collector (1488-1539)*, catalogo della mostra (London, British Museum, 2005), The British Museum Press, London 2005, p. 102: nella scheda si conferma la descrizione tradizionale della protagonista («sausage woman» e «emphasis by the pig's trotter carried by the woman»). Sulla personalità di Colombo, vedi L. Tomasi Tongiorgi, *Ritratti, libri, giardini, Sebastiano del Piombo, Fernando Colombo, Agostino Chigi*, Leo S. Olshki, Firenze, 2001, p. 119.

⁵ C. Metzger, *Daniel Hopfer, ein Augsburger Meister der Renaissance*, catalogo della mostra (München, 2009-2010), Deutsche Kunstverlag, Berlin-München 2009. L'incisione di Hopfer compare in «Mnemosyne», vol. XXIV, 32, 1896, al centro in basso, «Danza moresca e ballerini del Carnevale», e forse proprio da questa è derivata la definizione di salsicce a ciò che nella stampa più antica è appeso allo spiedo; occorre anche ricordare l'uso nordico di portare i *bretzel* infilati in un bastone. Nella stessa tavola dell'*Atlante* sono esposti tre disegni grotteschi del Gabinetto degli Uffizi (vedi oltre), e l'insieme è collocato nell'ambito del tiaso carnascialesco e delle danze folkloriche. Non sembra vi siano commenti a collegamento fra le due stampe in oggetto, situate in tavole diverse, ma nell'ambito della vasta produzione warburghiana qualcosa potrebbe essermi sfuggito.

⁶ K.W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione a Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, a cura di M. Centanni, Bruno Mondadori, Milano 2002: L'*Atlante* è ovviamente al centro dei contributi riuniti in Faietti, *Camere con vista* cit.

⁷ Gli esemplari conservati indicano che in quell'angolo il segno è debole, probabilmente per una ridotta incisione del bulino nella matrice: forse nella copia presa a modello l'immagine era poco leggibile.

⁸ Un dato che suffraga l'ipotesi di una derivazione della soluzione del Cinquecento da quella quattrocentesca, una copia della quale fu portata Oltralpe, copiata, e che risulta rovesciata, come avviene di norma nei passaggi (talvolta più d'uno) dalla lastra alla stampa.

⁹ Come ho già rilevato, l'accentuazione del riferimento alla danza moresca spetta ad Aby Warburg, che ne aveva rilevato la diffusione in area nordeuropea e che, dopo il trasferimento negli USA, ne verificò le analogie con aspetti della cultura dei nativi del Nordamerica. Purtroppo il previsto volu-

me dedicato alle radici antropologiche della danza, e soprattutto della moresca, non giunse a compimento. Oltre ai testi raccolti in Faietti, *Camere con vista* cit., vedi il saggio di M. Padovan, *Il Quattrocento e il Cinquecento*, in J. Sasportes, a cura di, *Storia della danza italiana: dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011, pp. 11-14.

¹⁰ Il gozzo, indizio di un'alimentazione 'povera', sottolinea il basso livello sociale dei personaggi.

¹¹ Sulle incrinature nel consenso nei confronti della Chiesa, e sulle forme di censura dedicate al clero nel Rinascimento, vedi l'imponente opera di Adriano Prosperi, di cui ricordo *Eresie e devozioni. La religione italiana in età moderna*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010; e O. Niccoli, *Rinascimento anticlericale. Infamia, propaganda e satira in Italia tra Quattro e Cinquecento*, GLF editori Laterza, Roma 2005. Francesco della Rovere, il papa che si ricorda per la spregiudicata strategia nepotista, svolse un ruolo di rilievo nell'ambito della congiura dei Pazzi, cui seguì la scomunica di Lorenzo il Magnifico (1478). Una sua presenza in questo contesto risulterebbe giustificata in rapporto all'accesa e prolungata ostilità che lo vide opporsi ai Medici, ma anche per il dissenso e il sarcasmo espresso nei suoi confronti a livello popolare. La raffigurazione in visione frontale non consente di cogliere, sia nella stampa, sia nel ritratto di Cleveland, il tratto caratterizzante della fisionomia di Sisto IV, il naso aquilino assai prolungato che risalta in altre immagini del papa. Per numerose precisazioni pertinenti alle voci d'impronta satirica che si levarono contro la Chiesa nel Quattrocento, vedi G.A. Cesareo *La formazione di Maestro Pasquino*, in «Nuova Antologia», vol. CXXXV, 51, 1894, f. IX, pp. 87-107; f. XI, pp. 522-540; per una revisione approfondita della vicenda della statua di piazza Parione e sul suo ruolo sociale e politico, vedi M. Spagnolo, *Pasquino in Piazza. Una statua a Roma tra arte e vituperio*, Campisano, Roma 2019.

¹² Tipologia di origine borgognona, diffusa a Firenze intorno alla metà del Quattrocento: ben documentato dalle 'storie' in cui si raffigurano cerimonie, cortei, e simili, ad esempio nei cassoni.

¹³ Una traduzione infelice della scheda citata di Paola Nuttall (in Meijer, Padovani, *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530* cit.) ha presentato l'oggetto come uno «zampone di maiale»: evidentemente deve leggersi «zampetto». In ogni caso lo zampetto di maiale è più corto. Nel più recente saggio di Nuttall (Faietti, *Camere con vista* cit., p. 107) si aggiunge un'ipotesi alternativa alle salsicce proponendo l'eventualità delle ciambelline fiorentine: ciò non corrisponde alla forma di ciò che è infitto nello spiedo.

¹⁴ Si tratta di rare pianticelle fiorite, da giardino e di campo, che non si differenziano rispetto al repertorio diffuso nella pittura fiorentina di quegli anni.

¹⁵ G. Dalli Regoli, *Per Andrea del Verrocchio*

«prospettivo», in «Critica d'arte», nona serie, 17-18, gennaio-giugno 2023, pp. 33-46.

¹⁶ Giamberti fu stabilmente organista presso la chiesa fiorentina di Santa Maria di San Gallo. Si veda l'ampia e precisa scheda di Serena Padovani in E. Capretti et al., a cura di, *Piero di Cosimo 1462-1522: pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 23 giugno – 27 settembre 2015), Giunti, Firenze 2015, pp. 260-262.

¹⁷ Un incontro fra i due dopoché Leonardo ebbe lasciato Milano occupata dai francesi è dato come probabile, anche se la sosta a Mantova fu breve. Vedi il cenno di G. Agosti, *Su Mantegna*, vol. I (*La storia dell'arte libera la testa*), Feltrinelli, Milano 2005, pp. 388-391, 425.

¹⁸ G. Dalli Regoli, *Teste. Un'aggiunta ai disegni dall'antico: il ruolo di Lorenzo di Credi*, in «Predella» 35, 2005, pp. 171-177; id., *Al centro del disegno. Ricerche ed esperienze in fogli fiorentini del secondo Quattrocento*, ETS, Pisa 2010, pp. 45-56. È significativo che un foglio (fig. 15) con lo schizzo di un profilo di vecchio scarruffato sia datato con buone ragioni al 1478 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 446 E), sul quale vedi G. Dalli Regoli, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto disegni e stampe della Galleria degli Uffizi a Firenze*, introduzione di C. Pedretti, Giunti Barbèra, Firenze 1985, pp. 55-56.

¹⁹ Sulla connessione/opposizione dei fenomeni identificati dai due termini, vedi l'ampio e approfondito saggio di G. Ciappelli, *Carnevale e Quaresima. Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1997: citerò più volte questo testo di grande interesse, ma vedi qui ciò che si dice dei balli carnevaleschi, pp. 147 sgg.

²⁰ Per il Baldini valga un riferimento al monumentale saggio di E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Edizioni della Normale, Pisa 2009, pp. 10-22, e al recente, esauriente contributo di A. Baroni, *L'autore delle incisioni del Comento e la controversa figura di Baccio Baldini*, in L. Böninger, P. Procaccioli, a cura di, *Per Cristoforo Landino lettore di Dante*, atti del convegno (Firenze, 7-8 novembre 2014), Le Lettere, Firenze 2017, pp. 153-169. Nonostante l'assenza di documenti, la probabile formazione presso Maso Finiguerra e la collaborazione con Botticelli fanno presumere che Baccio sia stato anche in rapporto con le due botteghe più attive fra quelle dove si lavoravano i metalli, di Antonio Pollaiuolo e di Andrea del Verrocchio.

²¹ Si tratta del gruppo siglato 2321-2328 F. Dillon (*Una serie di figure grottesche* cit.) ha evidenziato gli acuti interventi al riguardo di C.L. Ragghianti, di cui ricordo l'ultimo in ordine di tempo: C.L. Ragghianti, G. Dalli Regoli, *Firenze 1470-1480, Disegni dal modello: Pollaiuolo, Leonardo, Botticelli, Filippino*, Università Istituto di Storia dell'Arte, Pisa 1975, pp. 19-21. Non posso inoltrarmi su questo difficile tema, e rinvio ai saggi di

M. Kwakkelstein, *Botticelli, Leonardo and a Morris Dance*, in «Print Quarterly», XV, 1998, pp. 3-14; A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, Yale University Press, New York-London 2005, pp. 110-113; e soprattutto a P. Nuttall, *Low Life in high society: a group of comic-grotesque drawings by Verrocchio*, in «Renaissance Studies», vol. 35, 2, 2021, pp. 287-317, che propone un collegamento con l'ambito letterario e con forme di spettacolo appartenenti alla civiltà laurenziana.

²² Tre di questi, sono accostati alla stampa di Hopfer nella tavola 32 dell'*Atlante Mnemosyne* (vedi qui nota 5).

²³ C. Vecce, a cura di, *La Biblioteca di Leonardo*, Firenze, Giunti 2021.

²⁴ Ad esempio il *Credo* di Margutte, segnalato da Lucia Battaglia Ricci e da Marco Collareta, associa parole come salvezza e fede alla lista di vivande cui si affida il personaggio, allineandosi all'umore caustico dell'*Allegoria*, ma il sarcasmo del Pulci risulta di tono più basso: segnalo la pesante allusione del passo «[...] credo nella torta e nel tortello, l'uno è la madre e l'altro è il suo figliuolo...».

²⁵ Sulla problematica e diseguale struttura dei *Canti*, vedi le precisazioni di Ciappelli, *Carnevale e Quaresima* cit., pp. 195 sgg.

²⁶ Nuttall, scheda, in Meijer, Padovani, Fi-

renze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530 cit., p. 122.

²⁷ La lettura che propongo trova riscontro nel ben noto A. Cappelli, a cura di, *Lexicon abbreviatorum. Dizionario di abbreviature latine ed italiane...*, U. Hoepli, Milano 1929, pp. 354, 361. Non mi pare condivisibile l'interpretazione di Wedephol (*Moresca. Grottesca. Baccanale* cit.) che legge le due lettere come un monogramma; il trattino che attesta l'abbreviazione è molto evidente.

²⁸ Ciappelli, *Carnevale e Quaresima* cit. pp. 159 sgg. Della personificazione di Carnevale e Quaresima si riconoscono tracce in ambito rurale, in Italia sia al Sud come al Nord, ad esempio in Piemonte.

²⁹ Ciò vale in rapporto alla struttura tradizionale dell'illustrazione libraria: resta aperta la possibilità delineata da Nuttall, *Low Life in high society: a group of comic-grotesque drawings by Verrocchio* cit., che i disegni degli Uffizi fossero destinati a una sofisticata forma di spettacolo tratta da testi letterari: un'ipotesi ben fondata, già avanzata da L. Melli in A. Butterfield et al., a cura di, *Verrocchio Sculptor and Painter of Renaissance Florence*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 15 settembre 2019 – 12 gennaio 2020), Princeton University Press, Oxford 2019, pp. 284-291.

Sinossi

Al centro dell'articolo è una celebre incisione, alla quale sono stati assegnati diversi titoli, Vecchia delle salsicce, Danza carnevalesca, Moresca etc., nell'ambito di una bibliografia relativa alla civiltà e alla cultura del primo Rinascimento; la stampa compare infatti nell'*Atlante* elaborato da Aby Warburg (*Mnemosyne*) e negli studi di Warburg e della sua scuola. L'autrice, proponendo una nuova interpretazione di alcuni oggetti che sono al centro dell'immagine, identifica ulteriori elementi a sostegno della carica ironica che probabilmente caratterizza la raffigurazione della Chiesa e del complesso cerimoniale connesso allo svolgimento del rito: espressione della cerchia di intellettuali riuniti attorno a Lorenzo il Magnifico, e testimonianza di una fase di ostilità fra Firenze e il Papato.

Summary

The focus of this article is a renowned engraving, which has been known by various titles such as Vecchia delle salsicce ('Sausage Woman'), Danza carnevalesca ('Carnival dance'), and Moresca ('Moreska') among others, within the context of a bibliography concerning the civilisation and culture of the early Renaissance. This print notably appears in the *Atlas* compiled by Aby Warburg (*Mnemosyne*) and in the studies carried out by Warburg and his associates. The author of this piece offers a new interpretation of certain items at the core of the engraving, and identifies additional elements supporting the ironic intent that probably underlies the image of the Church and the complex ceremony associated with the ritual. It can be regarded as an expression of the circle of intellectuals gathered around Lorenzo the Magnificent and as evidence of a phase of hostility between Florence and the Papacy.

Note sulle tavole di Tito Vespasiano Paravicini e Giovanni Magni sulla «Basilica di San Vincenzo in Prato in Milano»

Martina Corgnati

L'archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, conserva ventidue tavole relative alla «Basilica di San Vincenzo in Prato (Milano), descritta e illustrata dall'architetto Tito Vespasiano Paravicini e dall'ingegner Giovanni Magni»,¹ oltre a quindici documenti manoscritti² inerenti all'edificio e a sei stampe fotografiche (una in due copie identiche) dello stesso. Le tavole, censite fra la produzione di Paravicini e citate da Amedeo Bellini nei lavori dedicati all'architetto e restauratore lombardo,³ non sono mai state pubblicate integralmente e, sullo sfondo delle complicate vicissitudini, anche storiografiche, che hanno interessato la basilica, meritano ancora una qualche riflessione.

Come ho già segnalato in altra occasione,⁴ il primo gruppo di sette documenti⁵ è datato 1868 e risale probabilmente al giugno-luglio di quell'anno; si tratta di lettere e del verbale della commissione incaricata di giudicare i rilievi e la relazione sulla basilica prodotta dagli allora allievi Giovanni Magni e Tito Vespasiano Paravicini.⁶ Giudicato meritevole di encomio ed eccellente, il loro lavoro viene ricompensato con l'assegnazione di un premio in denaro e inviato alla Consulta del Museo Patrio di Archeologia, quasi fosse un appello per il salvataggio di un monumento importante, ritenuto paleocristiano e quindi fra i più antichi di Milano, che da decenni era sede di una fabbrica di acidi e altri prodotti chimici e rischiava la completa distruzione. A sua volta, la Consulta chiede permesso all'Accademia di trasmettere rilievi e relazione alla Giunta municipale, ente preposto a compiere, in caso di decisione favorevole, gli atti necessari per l'acquisizione e successivamente procedere al restauro dell'edificio. Infine, in una missiva ufficiale, l'Accademia di Venezia ringrazia per l'opuscolo dedicato a San Vincenzo in Prato stampato in occasione dell'appassionata perorazione pronunciata il 18 giugno dal presidente dell'Accademia di Brera, Carlo Belgioioso conte di Barbiano, per segnalare lo stato drammatico in cui versava l'antica chiesa.⁷

Il secondo gruppo⁸ è composto da tre lettere risalenti all'ottobre-dicembre 1871; si tratta di uno scambio epistolare fra l'allora ministro della Pubblica Istruzione, Cesare Correnti, e il presidente Belgioioso. A giudicare dal tono della corrispondenza, fra i due c'era un rapporto di stima e amicizia personale, che aveva certo favorito lo stanziamento di diecimila lire destinato all'acquisizione della basilica: un atto non scontato da parte di un ministro per nulla tenero con la Chiesa e sostenitore indefesso dell'educazione laica nonché della formazione elementare obbligatoria. Correnti però si dimette dall'incarico nel maggio 1872; è probabile quindi che la somma promessa non sia mai stata erogata, posto che l'acquisizione della basilica sarebbe avvenuta solo un decennio più tardi, nel dicembre 1884.

Il terzo gruppo di documenti, cinque,⁹ si riferisce al periodo 1885-1888; fra essi, il verbale della commissione incaricata di verificare lo stato dei dipinti murali ancora presenti in tracce all'interno della basilica e la comunicazione dei risultati a don Paolo Rotta, il sacerdote che aveva appassionatamente seguito la campagna di restauro redigendo un importante diario sull'argomento.¹⁰ Il verbale certifica che la presenza di affreschi era limitata alla zona absidale, asserzione che, come spero di dimostrare in questo breve contributo, fotografa forse lo stato di fatto in quel momento ma non la situazione di poco prece-

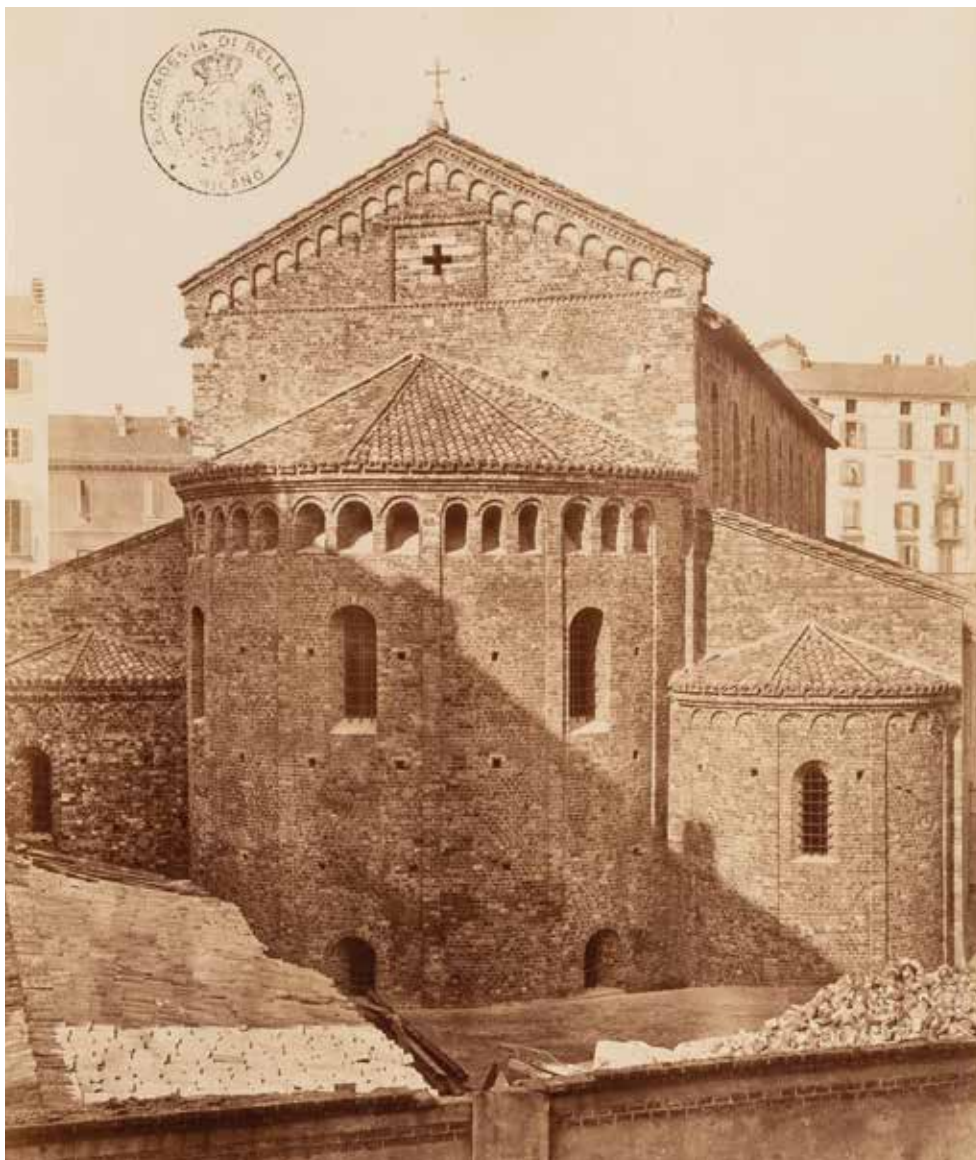
1. Anonimo, *Milano. Basilica di San Vincenzo in Prato. Facciata*, stampa fotografica, 22 / 05 – 1876, Gabinetto dei Disegni e Stampe dell'Accademia di Brera, Milano, III / 01 / AR: OP 88. Foto: Cosmo Laera.



dente. Un'altra lettera del presidente dell'Accademia, Luigi Bisi subentrato a Belgioioso nel 1876, garantisce alla commissione di restauro una proroga per la restituzione dei rilievi, presumibilmente ancora quelli di Paravicini-Magni. Il 21 luglio 1886 Bisi ringrazia don Rotta per il dono di quattro fotografie della chiesa che era stata restaurata negli ultimi mesi, e infine, il 25 aprile 1888, il sacerdote e la commissione fanno ulteriore richiesta di proroga per la restituzione dei rilievi all'Accademia, chiedendo anzi la concessione di qualunque altro documento disponibile, dovendo «dar corpo a soluzione di un problema abbastanza difficile ed imponente»,¹¹ che forse era relativo alla cripta.¹² Si ignora la risposta della presidenza.

In Accademia sono state reperite altresì sei stampe fotografiche che raffigurano la basilica prima e durante i restauri; quattro di esse, tutte datate 22 maggio 1886, sono evidentemente quelle donate da don Paolo Rotta e inquadrano rispettivamente la facciata ricostruita (fig. 1), la zona absidale ugualmente sistemata con entrambe le absidiole integralmente rifatte (fig. 2), il fianco meridionale ancora libero, prima cioè della costruzione del campanile e dei corpi annessi, e parte del fianco settentrionale, accanto a cui posano alcuni operai e, forse, l'architetto Gaetano Landriani, subentrato a Magni in qualità di direttore del cantiere di restauro nel 1885.¹³

I materiali prodotti nel 1868 su commissione dell'Accademia sono, dunque, soltanto le tavole originali Paravicini-Magni: rilievi, dettagli di plastica ar-



2. Anonimo, Milano. Basilica di San Vincenzo in Prato. Abside, stampa fotografica, 22 / 05 – 1876, Gabinetto dei Disegni e Stampe dell'Accademia di Brera, Milano, III / 01 / AR: OP 88. Foto: Cosmo Laera.

chitettonica e di affreschi, sezioni e progetti per l'edificio, per lo più in scala 1:100; illustrazioni che avrebbero dovuto essere accompagnate da una relazione di fatto mancante, come nota Bellini,¹⁴ perché forse perduta nel corso dei vari trasferimenti di questi materiali da una commissione all'altra.

Paravicini però, pur in seguito sollevato dall'incarico nel cantiere di restauro, avrebbe dedicato diversi altri testi e conferenze alla vetusta basilica, che era al centro dei suoi interessi e lo appassionava: proprio nell'agosto 1868, in perfetta concomitanza con la premiazione dei suoi rilievi, scrive quattro articoli per la «Posta del Mattino»,¹⁵ cui segue, nella prima serie dell'«Albo dell'architetto» (1873-1874), un'ulteriore ampia disamina sulle caratteristiche e lo stato della chiesa illustrato da alcune tavole;¹⁶ infine, nel 1881, lo studioso propone ancora l'argomento in una conferenza, intitolata *La vetusta basilica di San Vincenzo in Prato in Milano*, ripresa poi negli «Atti del Collegio degli Ingegneri e Architetti in Milano».¹⁷ Sono questi interventi importanti per ricostruire le osservazioni compiute da Paravicini nella basilica prima dei restauri e anche, in parte, per meglio interpretare il significato delle tavole braidensi. Prima di approfondirne i contenuti vale però la pena di ripercorrere per sommi capi la complicata storia dell'edificio.

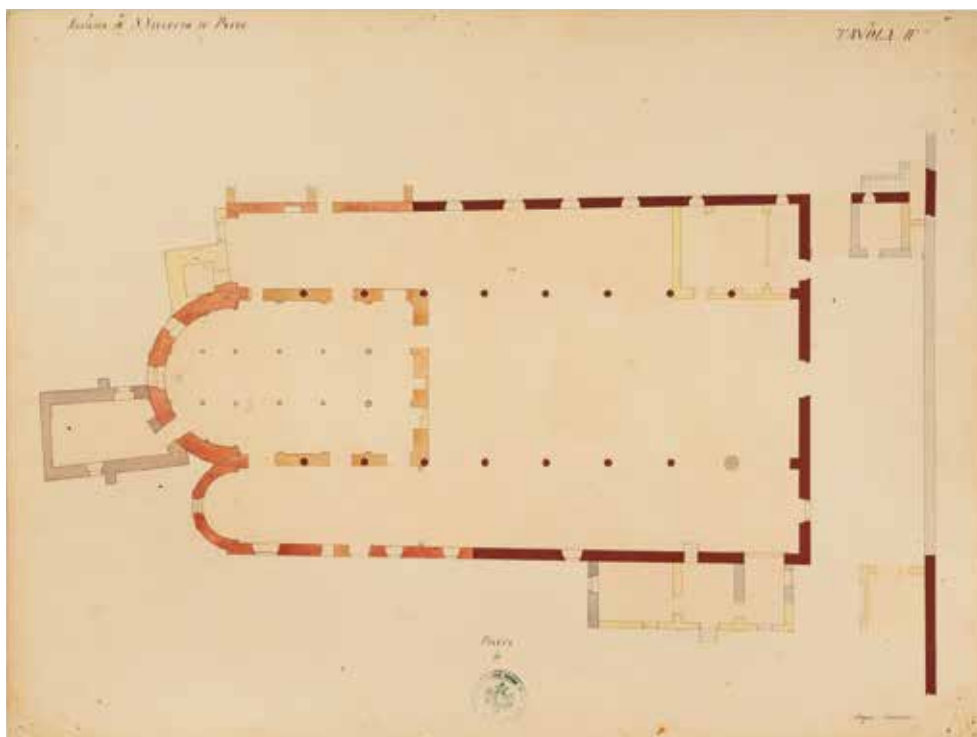
Com'è noto,¹⁸ l'antico monastero di San Vincenzo in Prato, che un'erronea quanto tenace tradizione vuole fondato dal re longobardo Desiderio,¹⁹ compare nei documenti milanesi nell'806 in forma di semplice *oratorium* con-

cesso in forma di «vitalizio» dall'arcivescovo di Milano, il franco Odelper-to, all'abate di Sant'Ambrogio Arigauso: «Qua de re, manifeste e[st nobi]s eo quod tu q[ui] s[upra] Arigausus abba petisti a nobis, uti tibi oratorium s[an]c[t]i Vincentii loevitae et martiris d[omi]ni n[ostri] Ie(s)u Chr(ist)i, edificatum in curte nostra Prata [vocata sive alio] nomine, diebus v[ita]e tuae tibi concidere deverem[us]». ²⁰

L'idea di assegnare beni propri a diaconi e abati era già stata messa in pratica dal primo arcivescovo franco della città, Pietro, che, istituendo il monastero di Sant'Ambrogio nel 789, lo dota di fondi appartenenti al diacono e compensa quest'ultimo con «proprietas nostrae» situate a Legnanello e altrove. ²¹ Odilperto, successore di Pietro, sembra fare lo stesso con la «curtis nostra» e l'oratorio di San Vincenzo, edificato fuori le mura, nell'area di un'antica necropoli da cui, con ogni probabilità, provengono le epigrafi frammentarie oggi murate sul fianco settentrionale della basilica. ²² Qualche tempo dopo, nell'833, l'arcivescovo Angilberto II accorpa l'antico monastero di San Pietro di Mandello, fondato dal sovrano longobardo Desiderio sul lago di Como, ²³ a San Vincenzo in Prato a Milano, cui inoltre dona, benché non tutti gli studiosi concordino su questo punto, alcune preziose reliquie di san Quirino martire. ²⁴ Due anni dopo lo stesso Angilberto II promuove l'abate di San Vincenzo, Gaudenzio, al seggio abbaziale di Sant'Ambrogio: azioni che contribuiscono tutte a includere San Vincenzo nella strategia politica e culturale complessiva elaborata dai carolingi per Milano, basata sugli imprescindibili punti di forza costituiti da centri monastici messi in rete e collegati strettamente fra loro.

In questi decenni, dunque, il vecchio *oratorium*, di pertinenza vescovile, era stato trasformato in monastero e probabilmente arricchito di arredi architettonici, alcuni dei quali, frammenti di pilastri e lastre a treccie bisolcate riferibili al secondo quarto del IX secolo, dagli andamenti molto simili a quelli delle lastre provenienti dalla cattedrale di San Salvatore a Torino, ²⁵ sono stati murati all'esterno della basilica nel corso del restauro ottocentesco.

Responsabile di queste trasformazioni è, probabilmente, l'abate Gisibertus, la cui lapide, una lastra in marmo molto compromessa, si trova anch'essa sul fianco settentrionale della basilica insieme ai frammenti già ricordati. Per fortuna la lastra, forse un reperto romano riutilizzato, era stata disegnata e trascritta sia dal Castiglioni nel 1625 sia dal Giulini, ²⁶ che ne riportano concordemente il testo: «+ Hic (CUE)at Dominus Gisibertus Magnificus Ab(B)as qui hoc cenobium plurimis bonis construxit et decoravit». ²⁷ Se, pertanto, riteniamo la lapide degna di fede, all'abate Gisibertus va attribuita la costruzione e la decorazione del monastero che, mi sembra logico pensare, incorporava il primitivo *oratorium*. Un monastero che gode di una certa fortuna nella Milano tardo-carolingia e ottoniana e che, a un certo punto, probabilmente nell'XI secolo durante l'episcopato di Arnolfo II (998-1018) o di Ariberto da Intimiano (1018-1045), ²⁸ acquista l'aspetto che, più o meno, per quanto riguarda la chiesa, conserva ancora oggi: quello di una basilica a tre navate, divise da colonnati continui che reggono arcate a tutto sesto, orientata sud-ovest/nord-est, lunga circa 39 m e larga 21 m sul filo della controfacciata (figg. 3-4); una basilica priva di transetto con tre absidi estradossate a profilo semicircolare e coperta a capriate lignee sostituite più volte, e, fra XV e XVI secolo, probabilmente a cassettoni, inseriti quando l'abside e l'arco trionfale vengono arricchiti da una ricca decorazione pittorica. All'altezza del cleristorio le pareti della navata centrale sono interrotte da grandi finestre di suggestione paleocristiana; il presbiterio è sopraelevato sulla cripta posizionata al di sotto della sola navata centrale per una larghezza di 9,30 m e una lunghezza di 15 m, suddivisa in tre navatelle sostenute da cinque coppie di colonne, in buona parte di spoglio, coperte da volte a crociera rinforzate da sottarchi, mentre il perimetro è scandito da semicolonne in laterizio. Recentemente Luigi Carlo Schiavi ha presentato elementi convincenti per ipotizzare che la cripta fosse stata eseguita in due tempi ma sempre entro l'XI secolo. ²⁹ Infine,



3. Giovanni Magni, Tito Vespasiano Paravicini, *Basilica di San Vincenzo in Prato*. *Pianta* 1/100, Gabinetto dei Disegni e Stampe dell'Accademia di Brera, Milano, III / 01 / AR: OP 88, tavola II. Foto: Cosmo Laera.

4. Giovanni Magni, Tito Vespasiano Paravicini, *Basilica di San Vincenzo in Prato*. *Sezione Longitudinale* 1/100, Gabinetto dei Disegni e Stampe dell'Accademia di Brera, Milano, III / 01 / AR: OP 88, tavola VI. Foto: Cosmo Laera.



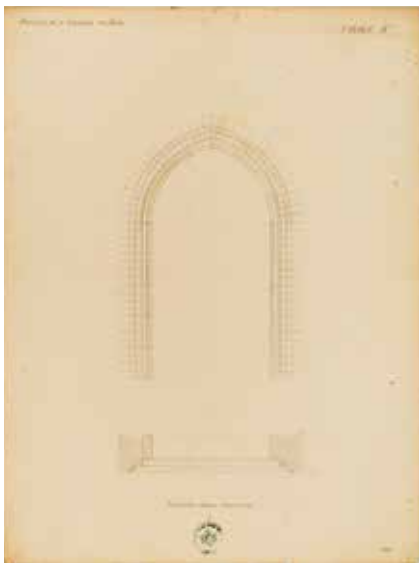
bisogna segnalare che le colonne della navata presentano sette capitelli di spoglio e altri di tipo cubico, questi ultimi caratterizzati da una stringente somiglianza con quelli della cripta della chiesa milanese del Santo Sepolcro, dettaglio che ha suggerito a Schiavi un «ancoraggio cronologico ineludibile» agli anni Trenta-Cinquanta dell'XI secolo.³⁰

Come si è accennato, negli anni Sessanta del XV secolo la basilica, apprezzata e sostenuta economicamente da molte facoltose e influenti famiglie milanesi, viene decorata con un ricco corredo di affreschi descritti con ammirazione dal Castiglioni, eseguiti dai fratelli Zavattari, da Giacomino da Vismara e da Pietro da Corte, cui si aggiungono in seguito Gian Giacomo da Lodi e Zanet-

to Bugatto.³¹ Ai pittori era stata affidata la decorazione dell'arco di trionfo e del catino absidale con immagini che comprendevano un'Annunciazione, cavalieri, committenti, angeli reggi-insegna alle sommità dell'arco e, nel catino, un *Pantocrator* in mandorla fra nove splendenti gerarchie angeliche. Al di sotto si trovava una teoria composta dai santi Quirino, Nicomede Adeodato e Abbondio, le cui reliquie erano conservate nella cripta, dove, forse, le stesse immagini venivano riprese in altri dipinti. Ancora più in basso erano presentati episodi delle vite degli stessi santi,³² i cui nomi sono menzionati nei libri delle stime e sono, quindi, da considerarsi relativamente sicuri secondo Roberta Delmoro, che per prima ha studiato questi documenti.³³ Nonostante il progressivo degrado della basilica, lo sfarzo di questa decorazione era ancora intuibile quando Paravicini la vide per la prima volta, cioè, come si deduce dalle sue stesse affermazioni, negli anni Quaranta del XIX secolo.³⁴ Oggi di tutti questi affreschi non resta nulla.

La fase gloriosa è seguita dal progressivo insinuarsi di una certa marginalità rispetto ai centri religiosi più vitali della città; tuttavia, in un momento assai difficile da determinare, vengono effettuate altre migliorie: due nuove cappelle vengono inserite in fondo alle navate laterali,³⁵ mentre nel secolo XVII viene costruito il campanile sull'abside meridionale, conseguentemente abbattuto. Queste modifiche non arrestano però il lungo e inarrestabile degrado, accelerato dopo l'arrivo delle truppe francesi che impongono – il monastero era diventato commenda nel XVI secolo – l'abolizione della parrocchia e la consacrazione. Fra il 1787 e il 1798 un avvilente 'cambio di destinazione d'uso' trasforma la basilica prima in magazzino militare poi in caserma con annessa scuderia. Al ritorno degli Asburgo, le condizioni dell'edificio sono giudicate troppo deplorabili per tentarne il recupero: così, chiesa e monastero vengono venduti alla ditta Candiani & Biffi, una fabbrica di sostanze chimiche.

Invasa da macchinari, fiamme ed esalazioni mefitiche che corrodono evidentemente intonaci e affreschi, l'ex chiesa cambia natura e diventa «la Casa del Mago», come veniva popolarmente chiamata e come la qualifica anche Luigi Conconi nelle opere che ne raffigurano l'interno;³⁶ la stessa espressione che Fortunato Depero negli anni venti del Novecento avrebbe attribuito al suo pirotecnico laboratorio di creatività futurista a Rovereto, forse ispirandosi proprio a quella situazione milanese che nel frattempo, però, era diventata nuovamente una chiesa. Il discutibile recupero avviene proprio a partire dal 1868 per iniziativa di Carlo Belgioioso, presidente dell'Accademia di Brera, istituzione che, dopo aver commissionato i rilievi oggetto di questa nota, avrebbe coordinato la sottoscrizione necessaria ad acquisire la chiesa nel dicembre 1884 e, infine, il restauro condotto fra il 1884 e il 1890.³⁷ Non resta, a questo punto, che tornare alle tavole che comprendono, come si è detto, planimetrie, firmate da Paravicini-Magni, rilievi degli alzati all'interno e all'esterno, di entrambi o del solo Paravicini, dettagli di affreschi, opera di Paravicini, e di particolari architettonici, questi ultimi eseguiti dal solo Magni, fra cui il prezioso rilievo di una finestra gotica della sacrestia (fig. 5), oggi scomparsa perché sciaguratamente demolita appunto nel corso del restauro ottocentesco in quanto non coeva alla primitiva costruzione. Paravicini firma poi tre tavole con un'accurata restituzione di capitelli e di un pilastro cilindrico della navata, costruito, come i suoi scritti attestano, «con vari pezzi di pietra diversa e di marmo, colle connessioni riempite di piombo, il quale, in alcune, ha più di un centimetro di spessore».³⁸ Seguono, dalla tavola XVII in avanti, i progetti di restauro avanzati dai due autori che, se realizzati, avrebbero alterato l'aspetto dell'edificio in maniera assai dissimile da quella poi effettivamente adottata da Landriani; alla facciata sarebbe stato aggiunto un portico e dappertutto sarebbero stati distribuiti affreschi 'in stile': quello stile 'paleocristiano' che Belgioioso e i suoi contemporanei avevano creduto proprio della basilica stessa, costruita, a parer loro, nei primi secoli del cristianesimo.



5. Giovanni Magni, *Basilica di San Vincenzo in Prato. Finestra della Sacrestia* 1/10, Gabinetto dei Disegni e Stampe dell'Accademia di Brera, Milano, III / 01 / AR: OP 88, tavola IX. Foto: Cosmo Laera.



6. Tito Vespasiano Paravicini, *Basilica di San Vincenzo in Prato. Fresco nella nave a sinistra 1/3*, Gabinetto dei Disegni e Stampe dell'Accademia di Brera, Milano, III / 01 / AR: OP 88, tavola XI. Foto: Cosmo Laera.

Specialmente interessanti in relazione alla decorazione tardo-gotica sono due tavole, la XV e la XVI, che mostrano una frammentaria *Madonna col bambino* in trono su un fondo rosso decorato a cerchi di diverso diametro, oggi del tutto scomparsa, e la riproduzione in scala 1:1 della testa del Bambino, firmate entrambe dal solo Paravicini (fig. 6). Bellini sostiene³⁹ che l'affresco riprodotto nella tavola fosse posizionato nella cripta ma lo stesso Paravicini, in calce alla tavola medesima e nell'«Albo dell'Architetto», offre indicazioni diverse sulla sua posizione, nella navata sinistra della basilica: «poco lungi della porta laterale, levato l'intonaco moderno, tutto sgretolato, scopersi il vecchio intonaco durissimo, con dipintovi una Madonna col divin putto, seduta in trono. Ora non vedesi che il bambino e parte del trono e dei panneggiamenti, che lo contornavano, perché non volli più oltre denudare la parete, e per non esporre questo unico dipinto alle esalazioni sulfuree che lo avrebbero in poco tempo distrutto [...] Le aureole attorno alle teste, sono rilevate e presentano un lavoro a sfondo, formato da tante piccole semisfere impresse e disposte a cerchi concentrici, il che fa supporre fossero dorate».⁴⁰

Questa descrizione corrisponde certamente alla Madonna rappresentata nella tavola XV, come si evince dalla coincidenza fra descrizione e disegno. Si tratta, probabilmente, della stessa Madonna brevemente menzionata da Serviliano Latuada nel 1737, che la vede collocata nella terza cappella, «Nostra Signora colorita a fresco sopra la parete».⁴¹

Di che affresco si trattava? Un'appendice della decorazione quattrocentesca sfuggita ai libri contabili? Qualcosa di successivo? O di precedente? Le aureole dei due personaggi, rilevate e forse in origine preparate a pastiglia, decorate con semisfere scavate nello spessore della pasta o, quella della Vergine, con un'alternanza di semisfere e raggi, offrono un indizio importante per tentare di datare almeno approssimativamente questa immagine, caratterizzata anche da un bel tessuto di fondo, rosso con cerchi concentrici di diametri diversi e tangenti l'uno all'altro, in modo da formare un motivo continuo. Tutto questo, insieme alla pungente critica avanzata dallo stesso Paravicini, «ciò che sconvolge questo fresco, sono le mani quasi informi e le ombre delle carni fatte con terra gialla, se però questa tinta non è alterata dal tempo»,⁴² sembra differenziare questo affresco frammentario dal sontuoso apparato decorativo del catino absidale e dell'arcone trionfale. A proposito del Dio Padre in mandorla le fonti d'epoca, studiate dalla Delmoro, testimoniano infatti che «la pastiglia era rilevata a modellare l'aureola e i raggi serpentinati – su cui poi veniva applicato l'oro in foglia – che circondavano la figura del Padre Eterno: “la diadema, adornamenta, sguinze che sono attorno al suprascritto Dio Padre”».⁴³

Le semisfere impresse del nimbo, l'aspetto delle mani, che a Paravicini sembrava così rozzo, la semplice, lunga tunichetta del Bambino e il decoro del fondo non fanno pensare alle sontuose e raffinate figure degli Zavattari o di Zanetto Bugatto ma piuttosto a un pittore attivo verso la fine del XIII secolo, non troppo lontano, a quanto si può giudicare dalle esili prove in nostro possesso, dall'anonimo autore dell'affresco con la *Crocifissione* della basilica di Sant'Eustorgio (*post* 1288), che colloca intorno al capo reclinato di Cristo un'aureola molto simile alle 'nostre';⁴⁴ o dalla bottega che adorna le pareti del piano inferiore della cosiddetta Torre di Ansperto, oggi inserita nell'itinerario di visita del Museo Archeologico. Lì diversi santi, fra cui il Battista, presentano aureole del tutto analoghe a quelle disegnate da Paravicini; quella di Francesco nell'atto di ricevere le stigmate è identica a quella della Vergine di San Vincenzo in Prato,⁴⁵ e anche per le figure della Torre la datazione probabile si aggira intorno agli ultimi decenni del XIII secolo.

Mi rendo perfettamente conto di quanto fragile sia questo tentativo di inquadramento cronologico basato su poche e quasi incidentali testimonianze e su un acquarello ottocentesco. Tuttavia vale la pena di avanzarlo ugualmente, perché questa frammentaria Madonna costituisce l'unica traccia indirettamente sopravvissuta della decorazione medievale della basilica di San Vincenzo in Prato, anteriore a quella quattrocentesca. Decorazione che, sulla scorta di Paravicini, è lecito immaginare facesse parte di una composizione ben più vasta e complessa, stesa appunto su quell'intonaco 'durissimo' segnalato dall'architetto anche sulle pareti della navata centrale, al di sopra delle arcate: «Alcune parti dei muri del perimetro interno e tutta la parte superiore agli archi della navata maggiore, sono rivestite d'un intonaco di stucco durissimo».⁴⁶ Era questa la base di un intero ciclo di affreschi, eseguiti forse prima che la commissione agli Zavattari e a Giacomino da Vismara ponesse il nobile suggello absidale al prezioso sistema decorativo? Paravicini aggiunge ancora un altro struggente indizio, a implicita conferma: «Esisteva un'altra Madonna, già poco visibile qualche mese prima che la R. Accademia di Belle Arti affidasse a me ed all'egregio mio collega, ingegnere Giovanni Magni, l'incarico del rilievo e del relativo restauro di questa Basilica; ma quando mi recai per disegnarla, era intieramente svanita, essendo troppo soggetta ai vapori dell'acido solforico».⁴⁷

Queste fantasmatiche Madonne, appena intuibili fra righe scritte molto tempo fa, sono scomparse tutte, insieme al tessuto narrativo e al contesto di cui facevano parte: infatti, neppure un pezzetto del pur durissimo stucco sopravvisse ai restauri degli anni Ottanta, forse anche per via del giudizio della famosa commissione richiamato in apertura. Se non emergeranno altri documenti non sapremo mai come fosse stata davvero la decorazione della chiesa di San Vincenzo in Prato, pervenuta a noi violentemente abrasa, offesa e arbitrariamente in buona parte ricostruita. L'Archivio Storico di Brera conserva però un elemento in più per immaginarne la passata ricchezza.

Note

La bibliografia relativa alla basilica è consistente; qui si citano soltanto alcuni fra i contributi più importanti: E. Latis, *La basilica di San Vincenzo in Prato*, presentazione di C. Ferrari, Banca Popolare di Verona, Verona 1989; S. Pesenti, *La Basilica di San Vincenzo in Prato: i restauri ottocenteschi*, in G. Guarisco, a cura di, *Milano restaurata: il monumento e il suo doppio*, Alinea, Firenze 1995; P. Greppi, L.C. Schiavi, *Oratorium Sancti Vincenti edificatum in curte nostra Prata. Il problema delle origini e la lunga storia della basilica milanese di San Vincenzo*, in C. Giostra, C. Perassi, M. Sannazaro, a cura di, "Sotto il profilo del metodo". Studi in onore di Silvia Lusuardi Siena, SAP società archeologica, Mantova 2021, pp. 107-118; M. Corgnati, *Riscrivere il Medioevo: San Vincenzo in Prato, chiesa-palineseto*, in «Wunderkammer», 1, 2021, pp. 48-61.

¹ GABINETTO DEI DISEGNI E STAMPE DELL'ACCADEMIA DI BRERA, MILANO (d'ora in poi GDS), III / 01 / AR. OP 88.

² ARCHIVIO STORICO DELL'ACCADEMIA DI BRERA, MILANO (d'ora in poi ASAB), CARPI A I 11, CARPI A VI 18, CARPI C II 21.

³ A. Bellini, *Tito Vespasiano Paravicini*, Guerini studio, Milano 2000.

⁴ Corgnati, *Riscrivere il Medioevo: San Vincenzo in Prato, chiesa-palineseto* cit.

⁵ ASAB, CARPI A I 11, cc. 381-391

⁶ Degno di nota il fatto che i due allievi non avessero partecipato a uno dei concorsi che la Regia Accademia era solita proporre, ma fossero stati incaricati dalla commissione di eseguire rilievi e proporre soluzioni di restauro, una prassi fortemente anomala e rimasta forse un *unicum* nella storia dell'Accademia.

⁷ *La basilica milanese di San Vincenzo in Prato. Memoria del Conte Carlo Belgioioso*, 18 giugno 1868, in «Rendiconti / Reale Istituto lombardo di scienze e lettere», serie 2, vol. 1, nessun fascicolo, 1868, da Emeroteca Digitale, Biblioteca Nazionale Braidense, <<http://emeroteca.braidense.it>> (consultato il 15 febbraio 2024).

⁸ ASAB, CARPI A VI 18, cc. 376-380.

⁹ ASAB, CARPI A VI 18, cc. 369-375; ASAB, CARPI C II 21, cc. 392-393.

¹⁰ P. Rotta, *Cronica mensile del Ricupero e Restauro della Basilica di San Vincenzo in Prato (1880-1890)*, Tipografia Riformatorio Patronato, Milano 1890.

¹¹ ASAB, CARPI A VI 18, c. 375.

¹² Ritenuta da molti non coeva al primitivo edificio, che si supposeva paleocristiano, la cripta era minacciata di demolizione.

¹³ Queste stampe fotografiche sono, in effetti, presenti nel patrimonio dell'Accademia di Brera, identificabili per la presenza della data – 22 maggio 1886 –, e sono conservate nella stessa cartella delle tavole per affinità tematica, benché non abbiano nulla a che fare con il lavoro di Paravicini-Magni, eseguito quasi vent'anni prima. Cfr. G. Agosti, M. Ceriana, *Il fondo fotografico antico*, in *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Centro Di, Firenze 1997, in part. pp. 228 e 233, nota 50.

¹⁴ Bellini, *Tito Vespasiano Paravicini* cit., p. 215.

¹⁵ T.V. Paravicini, *La basilica di San Vincenzo in Prato in Milano*, in «Posta del Mattino», 8, I; 13, 2; 18, III; 22, IV. Cit. in Bellini, *Tito Vespasiano Paravicini* cit., p. 129.

¹⁶ T.V. Paravicini, *Basilica di San Vincenzo in Prato in Milano*, in «Albo dell'architetto», I serie, Istituto Tecnico Superiore di Milano, 1874, pp. 13-22.

¹⁷ T.V. Paravicini, *La vetusta basilica di San Vincenzo in Prato in Milano*, in «Atti del Collegio degli Ingegneri e Architetti in Milano», a. XIV, fasc. I, 1881. Cit. in Bellini, *Tito Vespasiano Paravicini* cit., pp. 142-143.

¹⁸ Per una completa disamina della storia documentaria e delle risultanze archeologiche relative alla basilica rimando a Paola Greppi in Greppi, Schiavi, *Oratorium Sancti Vincenti edificatum in curte nostra Prata* cit., pp. 107-111, cui aggiungo soltanto, per la corretta interpretazione dei frammenti epigrafici murati sulla parete settentrionale, G. Cuscito, a cura di, *Regio XI. Mediolanum III*, «Inscriptiones Christianae Italiae Septimo Saeculo Antiquiores», 16, Edipuglia, Bari 2016, pp. 157-165.

¹⁹ Tradizione che risale al cronista Landolfo Seniore, viene confermata da Galvano Fiamma e dagli *Annales Mediolanenses Minores* e prosegue fino al XX secolo. Landulfus, *Historia mediolanensis*, a cura di L. C. Bethmann, W. Wattenbach edd., MGH, *Scriptores*, VIII, Hannover 1898, vol. II, p. 46.

²⁰ MUSEO DIPLOMATICO DELL'ARCHIVIO DI STATO DI MILANO (d'ora in poi ASM), in A.R. Natale, ed., vol. 1/1, Milano, s.d. (= 1968), n. 38, citato in G. Spinelli, *L'origine desideriana dei monasteri di San Vincenzo in Prato di Milano*

e di San Pietro di Civate, in «Aevum», vol. 60, 2, 1986, pp. 198-217.

²¹ A. Ambrosioni, *Gli arcivescovi nella vita di Milano*, in *Atti del X Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo* (Milano, 26-30 settembre 1983), CISAM, Spoleto 1986, pp. 85-118; G. Rossetti, *Il monastero di S. Ambrogio nei primi due secoli di vita. I fondamenti patrimoniali e politici della sua fortuna*, in *Il monastero di S. Ambrogio nel medioevo. Convegno di studi nel XII centenario, 784-1984*, (5-6 novembre 1984), Vita e Pensiero, Milano 1988, pp. 20-34.

²² Sulle necropoli tardo-antiche e i 'corpi santi' milanesi cfr. M. Sannazzaro, a cura di, *La necropoli tardo-antica*, atti delle giornate di studio (Milano, 25-26 gennaio 1999), Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 29-38; Id., *Cottidie pergebam ad martyres. I dintorni della basilica di Sant'Ambrogio nel IV secolo. Tradizione letteraria e documentazione archeologica*, in «Studia Ambrosiana», a. III, 2009, pp. 101-124; Id., *Lo sviluppo urbanistico di Milano in età paleocristiana*, in «Lanx» 79, 2014, pp. 79-94.

²³ Su questa complessa vicenda e sul mito della fondazione desideriana, resta ancora insostituibile il contributo di Spinelli, *L'origine desideriana dei monasteri di San Vincenzo in Prato di Milano e di San Pietro di Civate* cit., pp. 198-217.

²⁴ È questa associazione che giustifica il 'mito' della fondazione desideriana di San Vincenzo in Prato, sostenuta da tutte le fonti medievali più tarde, posteriori al Mille. Una leggenda tenace, che raggiunge la modernità e convince tanti, compreso don Paolo Rotta e anche Edoardo Arslan, in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano 1954, vol. II, p. 577.

²⁵ L'osservazione è di chi scrive. Sulle bellissime lastre torinesi cfr. S. Casartelli Novelli, a cura di, *La diocesi di Torino*, «Corpus della scultura altomedievale» 6, CISAM, Spoleto 1974, nn. 110-147 (*Basilica di San Salvatore*), pp. 194-225.

²⁶ G.A. Castiglioni, *Mediolanenses antiquitates ex urbis Paræcijs collectæ, ichnographicis ipsarum tabulis, recentibus rerum memorijs, varijs ecclesiasticis ritibus auctæ, & illustratæ*, apud Ioan. Bapt. Bidell., Milano 1625; G. Giulini, *Memorie spettanti alla storia, al governo e alla descrizione della città e campagna di Milano né secoli bassi*, nella stamperia di Giambattista Bianchi, Milano 1760.

²⁷ Cit. in Latis, *La basilica di San Vincenzo in Prato* cit., p. 30.

²⁸ L'arcivescovo menziona il monastero di San Vincenzo nel suo celebre 'testamento'. Cfr. M. Basile Weatherhill, *Unde futura mercedem accipiat – I testamenti di Ariberto*, in E. Bianchi, M. Basile Weatherhill, M.R. Tessera, M. Beretta, a cura di, *Ariberto d'Intimiano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2007 pp. 449-461.

²⁹ Greppi, Schiavi, *Oratorium Sancti Vincenti edificatum in curte nostra Prata* cit., in part. pp. 115-116.

³⁰ *Ibi*, p. 115.

³¹ R. Delmoro, *L'abside della basilica benedettina di San Vincenzo in Prato di Milano: il caso documentato di un cantiere pittorico in fieri (1464-1465)*, in «Monza Illustrata 2017», settembre 2018, pp. 133-153.

³² C. Torre, *Il ritratto di Milano diviso in tre libri nel quale vengono descritte tutte le antichità e modernità che vedensi nella città di Milano*, Milano 1674, p. 110, cit. in Delmoro, *L'abside della basilica benedettina di San Vincenzo in Prato di Milano: il caso documentato di un cantiere pittorico in fieri (1464-1465)* cit., p. 133 e sgg., nn. 1-4.

³³ Delmoro, *L'abside della basilica benedettina di San Vincenzo in Prato di Milano: il caso documentato di un cantiere pittorico in fieri (1464-1465)* cit., p. 142.

³⁴ Come scrive Bellini, *Tito Vespasiano Paravicini* cit., p. 14, n. 3.

³⁵ Le cappelle, dedicate rispettivamente alla Vergine e a san Carlo Borromeo, sono documentate dalla planimetria del Castiglioni del 1625. Secondo Luigi Carlo Schiavi avrebbero potuto essere inserite in concomitanza con la chiusura del coro nella seconda metà dell'XI secolo (Greppi, Schiavi, *Oratorium Sancti Vincenti edificatum in curte nostra Prata* cit., p. 116); Porter invece, citato da Schiavi, riferisce l'intervento all'ultimo quarto del XIV secolo ma la retrocessione delle absidi avrebbe potuto anche avvenire poco tempo prima la redazione della mappa del Castiglioni, dopo la canonizzazione di san Carlo nel 1610.

³⁶ Per esempio una nota acquaforte, che risale agli anni dell'acquisizione dell'immobile <<https://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0110-04120/>> (consultato il 12 gennaio 2024).

³⁷ Rotta, *Cronica mensile del Ricupero e Restauro della Basilica di San Vincenzo in Prato (1880-1890)* cit.; Latis, *La basilica di San Vincenzo in Prato* cit., pp. 73-83.

³⁸ Paravicini, *Basilica di San Vincenzo in Prato in Milano* cit., p. 17.

³⁹ Bellini, *Tito Vespasiano Paravicini* cit., p. 216.

⁴⁰ Paravicini, *Basilica di San Vincenzo in Prato in Milano* cit., p. 14.

⁴¹ S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli*, nella regio-
dual corte, a spese di Giuseppe Cairoli mercante di libri, Milano 1737-1738, pp. 262-275.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Delmoro, *L'abside della basilica benedettina di San Vincenzo in Prato di Milano: il caso documentato di un cantiere pittorico in fieri (1464-1465)* cit., p. 138.

⁴⁴ G. Valagussa, C. Travi, S. Bandera, *Dall'Alto Medioevo al Tardo Gotico*, in M. Gregori, a cura di, *Pittura a Milano*, Cariplo, Milano 1997, p. 41, tav. 24.

⁴⁵ <<https://www.360visio.com/wp-content/uploads/panoramas/CL2013/MI/Archeo/TorrePoli/output/index.html>> (consultato il 20 aprile 2024).

⁴⁶ Paravicini, *Basilica di San Vincenzo in Prato in Milano* cit., p. 14.

⁴⁷ *Ibidem*.

Sinossi

Il Patrimonio Storico dell'Accademia di Brera di Milano conserva una cartella di ventidue tavole relative all'antica basilica di San Vincenzo in Prato sita in Milano, illustrate nel 1868 dall'architetto Tito Vespasiano Paravicini e dall'ingegner Giovanni Magni, studenti dell'Accademia stessa. Queste grandi immagini acquarellate sono particolarmente preziose perché documentano dettagli dell'antico edificio e della sua decorazione anteriori al drastico restauro condotto fra il 1884 e il 1890 da Gaetano Landriani. Fra esse, la tavola XI raffigura un affresco frammentario, oggi del tutto scomparso, con una Madonna e il Bambino, che Paravicini aveva visto nella navata sinistra della chiesa. Chi scrive ritiene che, in base ad alcuni elementi formali, l'affresco avrebbe potuto risalire al tardo Duecento e costituire pertanto l'unica traccia visuale superstite della decorazione medievale dell'antica basilica.

Summary

The 'Patrimonio Storico' of Accademia di Brera houses a folder of twenty-two plates relating to the ancient Basilica of San Vincenzo in Prato located in Milan, illustrated in 1868 by Tito Vespasiano Paravicini and Giovanni Magni, students of the Accademia itself. These large watercolour images are particularly valuable because they document details of the ancient building and of its decoration prior to the drastic restoration conducted between 1884 and 1890 by Gaetano Landriani. Among them, table XI depicts a fragmentary fresco, now completely lost, with a Madonna and Child, which Paravicini had seen in the left aisle of the church. The author of the present essay believes that, based on some formal elements, the fresco could have been dated to the late 13th century and thus Paravicini's watercolour constitutes the only surviving visual trace of the medieval decoration in the ancient basilica.

Pierre de Troubetzkoy. Nuovi contributi: dalla formazione agli anni londinesi attraverso la corrispondenza con Vittore Grubicy (1891-1896)

Agnese Sferrazza

La presenza, presso il fondo di Vittore Grubicy conservato nell'Archivio del '900 del Mart di Rovereto,¹ di un cospicuo gruppo di lettere di Pierre Troubetzkoy risalente, in particolare, agli anni relativi alla formazione e al trasferimento prima in Inghilterra e poi negli Stati Uniti, ha permesso di aggiungere alcuni tasselli all'attività pittorica dell'artista, la cui produzione manca, a oggi, di un'ampia indagine monografica, consentendo di precisare alcuni termini cronologici e di ricostruire parte delle sue vicende.

Proveniente da una ricca famiglia cosmopolita,² Troubetzkoy amò definirsi, con affettata modestia, un autodidatta – «I have not studied at all [...] I was taught drawing from the age of nine to twelve, but I have never spent my time in a studio, or worked with any master» –³ e, sebbene alcune fonti bibliografiche riportino la notizia di viaggi di studio a Parigi e Monaco,⁴ è certo che la sua formazione si sia svolta, analogamente a quella del fratello Paolo, principalmente a Milano sotto la guida di Tranquillo Cremona e Daniele Ranzoni, strettamente legati alla famiglia,⁵ ed è probabile che analoghi legami familiari siano alla base dell'amicizia dei giovani Troubetzkoy con Vittore Grubicy.⁶

L'esordio artistico di Pierre de Troubetzkoy avvenne per il tramite della Famiglia Artistica milanese, l'associazione che all'epoca vantava oltre un decennio di attività e si poneva come alternativa alle più conservatrici esposizioni di Belle Arti. In particolare le *Mostre Intime*, che derivavano il nome proprio dal genere di opere esposte, ossia da una produzione non destinata alle Esposizioni della Permanente o di Brera, non prevedendo il filtro di una giuria di ammissione ben si confacevano agli acerbi tentativi pittorici del ventenne Troubetzkoy, la cui partecipazione a queste esposizioni è registrata nelle edizioni dal 1887 al 1890-1891.⁷

Seppur in buona parte, allo stato attuale delle ricerche, le opere esposte in queste occasioni risultino disperse (nel 1887 si presenta con quattro dipinti e cinque acquarelli), l'analisi del limitato numero di lavori noti di questo periodo rivela una diretta dipendenza più dalla lezione cremoniana e ranzoniana che non dalla più popolare tendenza naturalista. La critica gli riconobbe una certa 'baldanza' pittorica ascrivibile alla giovane età e le sue opere furono definite «potenti e coraggiose».⁸ Accanto a due paesaggi di marina e a una figura femminile con scialle rosso, esposti all'*Intima* del 1889, è soprattutto un secondo ritratto a colpire l'attenzione della critica, che avanzò un paragone con gli Impressionisti: «una figura di signora al vero, – pittura del *plen air* [*sic*] che pare un Manet».⁹ Si rilevava dunque, in Troubetzkoy, lo sviluppo di un linguaggio incentrato sulle ricerche luministiche nonostante la «poca finezza di tecnica forse, ma v'è un soffio di giovinezza e di salute che fa rendere al pittore le sue impressioni con una sincerità un po' rude, ma oltremodo preziosa».¹⁰ Il seppur tenue sostegno critico da parte della stampa continuò anche nell'edizione successiva, dove l'artista presentò, oltre ad alcuni disegni e paesaggi, il *Ritratto di Adelina Bracco* (fig. 1).¹¹ Il critico Macchi lo definì entusiasticamente una «battaglia affrontata con baldanza giovanile, con coraggio, ma anche con una sana e numerosa scorta di ammirevoli qualità pittoriche [...] sedotto, più che dal ritratto, dall'idea di rappresentare una figura chiara nella luce diffusa dell'aria aperta, di fare risultare la mo-



dellazione, il disegno e il color naturale delle carni e della stoffa, dal cozzar delle luci variamente colorate»;¹² Chirtani invece, pur apprezzandolo, sulle pagine del «Corriere della Sera» ne sottolineò alcune ingenuità: «Malgrado le deficienze cui si accompagna è uno dei quadri più ammirati dell'Esposizione»,¹³ mentre più severa fu la penna de «L'Italia», che parlò di un «ritratto che fa andare in visibilio i critici d'arte [...] ma l'insieme sembra una bolla di sapone – e tale sarà pure, credo, l'entusiasmo dei critici».¹⁴

Nient'affatto scoraggiato dalle critiche Troubetzkoy fu, al contrario, confortato da questi primi promettenti risultati e soprattutto dal giudizio positivo di Vittore Grubicy, che lo considerava fra «i cercatori di nuovo nella tecnica»¹⁵ insieme al fratello scultore e ad Angelo Morbelli.

L'attitudine cosmopolita e certa intolleranza connaturata verso gli stretti confini italiani – «I discovered there was no opening in Italy» –¹⁶ orientarono l'artista verso una prospettiva più internazionale. Terminata la mostra alla Famiglia Artistica il 2 febbraio 1891, già il 22 dello stesso mese Troubetzkoy raggiunse l'Inghilterra, come riportato sulle pagine di «Cronaca d'Arte», periodico milanese per cui il pittore aveva realizzato l'illustrazione della testata che raffigurava una fanciulla semisdraiata (fig. 2):¹⁷ «Il nostro amico e collaboratore Piero di Troubetzkoy ha portato le sue tende in Inghilterra [...] Gli auguriamo pari successo nei ritratti e nei dipinti che sta per intraprendere».¹⁸

La scelta di trasferirsi in Inghilterra fu certo facilitata da alcune conoscenze personali e familiari (il fratello Luigi ricorda, nelle sue memorie, l'ospitalità offerta da alcuni conoscenti cui Pierre fu indirizzato tramite la famiglia Francfort),¹⁹ nonché da una precisa scelta di tipo economico: «I believed that success, if acquired at all, would be more permanent in England than in France».²⁰ La ricerca di un linguaggio aggiornato che coinvolgeva la ritrattistica, la cui committenza andava oltremodo sviluppandosi con la richiesta d'immagini celebrative tanto da parte dell'aristocrazia quanto dell'alta borghesia industriale, favorì la naturale inclinazione di Troubetzkoy verso questo genere. Pur con i limiti imposti dalla non esauriente conoscenza del catalogo dell'artista, in buona parte ancora da ricostruire (figg. 3-4),²¹ è possibile rilevare come i ritratti ambientati *en plein air* siano ascrivibili prevalentemente ai primi anni della sua produzione, come testimoniano quelli di Adelina Bracco e Jeanne Van den Nest (1893 circa),²² il ritratto di Mary Francfort,²³ ma soprattutto *Ragazza sul lago*²⁴ del 1889 (fig. 5) e il *Ritratto di Palmira Fontana Bencetti*.

L'arrivo a Londra nel 1891 coincise con l'esposizione presso il New English Art Club²⁵ del ritratto della Bracco, che l'artista portò evidentemente con sé dall'Italia e che colpì l'attenzione della stampa: «painted with marvellous breadth and dexterity, vigorously drawn, and with a palpable swiftness».²⁶ La successiva esposizione alla Dodeswell's Gallery in New Bond Street, nell'ottobre del 1892, segnò l'inizio di una carriera più stabile: a partire da questa data anche le lettere ascrivibili alla parentesi londinese rivelano, infatti, un implemento dell'attività dell'artista. Nella primavera del 1893, per esempio, pur impegnato nel ritratto equestre del pittore Solomon –²⁷ «Sono occupatissimo col ritratto equestre che faccio come fosse in Rotter Row (Hyde Park)

A sinistra:

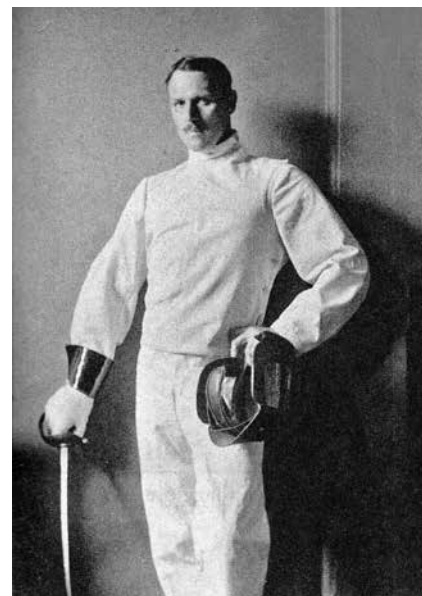
1. Pierre Troubetzkoy, *Ritratto di Adelina Bracco* (o *Summertime*), 1890 circa.

2. Pierre Troubetzkoy, *Figura sdraiata*, testata per il periodico «Cronaca d'arte», 1890, collezione privata, Roma.





coi viali e la gente chic che passeggia» –,²⁸ Troubetzkoy confessò a Grubicy di non avere novità interessanti, ma di sperare nel successo della mostra dedicata al ritratto che si sarebbe allestita a breve alla Grafton Gallery, e nella partecipazione all'esposizione parigina al Champs de Mars,²⁹ il cui catalogo riporta i titoli delle due opere esposte: *Portrait de M.^{lle} H...; - étude de lumière* e *Portrait de M.^{lle} van den Nest*,³⁰ entrambi ritratti nei quali Troubetzkoy privilegiò ancora quell'ambientazione all'aperto che gli permise di ottenere quei brillanti effetti luministici sottolineati dalla critica.³¹ La già evidenziata attenzione per alcune soluzioni impressioniste si manifestò anche nell'opera *The skater* (fig. 6),³² eseguita quello stesso anno, che mostrava peraltro un palese debito palmare con l'opera di De Nittis non solamente negli analoghi soggetti scelti³³ ma anche in opere come *Fait-il froid* (1874), per la nebbiosa atmosfera invernale che consentiva eleganti effetti di luce.³⁴ Nonostante una *routine* piuttosto mondana, in agosto Troubetzkoy realizzò il ritratto del primo ministro William Ewart Gladstone (National Galleries of Scotland), di cui non era però soddisfatto: «Potei vedere Gladstone 4 volte in tutto e con ciò devo cavarmela, se non fosse pel vil metallo rinuncerei [sic]». ³⁵ Le fasi di esecuzione di questo lavoro sono testimoniate da due



A sinistra:

3. Pierre Troubetzkoy, *The Fencer – Autoritratto*, 1892-1896 circa. Courtesy Antonacci Lapicciarella Fine Art, Roma.

4. Pierre Troubetzkoy in una foto scattata dalla moglie Amélie Rives, 1895 circa, collezione privata.

5. Pierre Troubetzkoy, *Ragazza sul lago*, 1889, collezione privata.



6. Pierre Troubetzkoy, *The skater*, 1895.

bozzetti (fig. 7), che si differenziano dalla versione finale per la posizione di profilo, e che rivelano un inedito approccio pittorico e un singolare orientamento verso Adolph Menzel, che in alcune opere aveva assunto il linguaggio innovativo dell'Impressionismo francese, pur rimanendo ancorato a un impianto realista. La firma e l'iscrizione apposte in evidenza sul dipinto ancora fresco proprio *à la* Menzel confermano uno studio del maestro tedesco. Raffreddati i rapporti con la galleria Dowdeswell dopo la mostra dell'autunno precedente («Da Dowdeswell non ho più rimesso i piedi»), l'artista allacciò rapporti con i mercanti Obach, Goupil e Van Wisseling, nella cui galleria «vado sempre a veder esposizioni quando ne ha. Per me direttamente ora non servirebbe, dubito che il mio genere gli sia precisamente piacevole essendo egli malgrado il suo gusto squisito unilaterale nell'apprezzamento, poi Obach e Goupil si interessano molto a me e l'andar da un terzo li raffredderebbe a mio riguardo»,³⁶ senza comunque disdegnare la possibilità di collaborazioni commerciali con Vittore Grubicy.³⁷

Nel mese di novembre i rapporti con la galleria Dowdeswell sembrano migliorati, tanto che Troubetzkoy pensò di allestirvi una personale, peraltro già preannunciata sulla stampa,³⁸ cui avrebbe dovuto far seguito una mostra da tenersi a Parigi: «spero con ciò in un colpo procurarmi commissioni di

ritratti con rialzo di prezzi [...] Georges Petit qua per raccogliere opere di Meissonier onde farne una esposizione generale a Parigi l'anno venturo credo, fu da Obach ove parve ammirato (modestia) delle mie cose». ³⁹ Le commissioni proseguirono con costanza, tanto che per l'annuale esposizione di Brera non riuscì a inviare opere, confidando di poterlo fare invece per la mostra della Famiglia Artistica. ⁴⁰

Ai primi mesi del 1894 risalgono «il ritratto di nuovo (pur troppo non molto interessante) grande al vero figura intera. 2 ritratti di bambini idem. 1 di Signora $\frac{3}{4}$ di figura e un po' meno dal vero. 1 quadro della stessa simpatica bella intelligente e buona signorina stesa nell'erba fiorita d'aprile. Altro quadro di paesaggio». ⁴¹

Il forte legame d'amicizia con Grubicy, testimoniato anche dall'importante ruolo che questi ebbe nella formazione del linguaggio espressivo di Troubetzkoy, si manifestò anche nel costante sostegno e nella promozione dell'artista, come rivela, per esempio, la vicenda della commissione di due



7. Pierre Troubetzkoy, bozzetto per il ritratto di William Ewart Gladstone, 1893. © National Portrait Gallery, London.



8. Vittore Grubicy, bozzetto per illustrazione per la ditta chimico-farmaceutica Zuliani, 1894, MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, Gru.I.1.1.886, lettera datata 8 ottobre 1894.

illustrazioni da fornire alla ditta farmaceutica Zuliani.⁴² Alla data della richiesta, nell'ottobre del 1894, Troubetzkoy si trovava in Svizzera con due facoltose clienti; nella sua missiva, che includeva anche un piccolo schizzo esplicativo (fig. 8), Grubicy forniva all'amico anche i soggetti e le composizioni delle due illustrazioni:

In una di esse dovrebbe presentarsi la scena ripugnante delle bevitrici di sangue caldo in cui figurasse sul primo piano il povero bove sgozzato ed il macellaio che porge di sopra a delle figurine esili sofferenti imbacuccate *frilauses*. [...] Nel pendant invece si tratterebbe di presentare in un budoir [*sic*] una geniale souffreteuse che [...] si sorbisce comodamente in un bicchierino da Marsala di farmaco di cui si scorge in qualche modo la bottiglia: due altre gocce [*sic*] di rosso.⁴³

Nonostante l'iniziale assenso, il pittore declinò l'invito, dal momento che «uno dei due soggetti, quello dell'ammalata che beve l'Emoglobina non mi sarebbe difficile; ma l'altro coll'ambiente del macello richiederebbe qualche studio fatto nell'ambiente del quale per ora non ho nessuna idea. Se passando per Milano nel ritorno mi vi fermo abbastanza ne farò».⁴⁴

Malgrado le continue e (forse) improbabili preoccupazioni economiche, le commissioni non mancavano,⁴⁵ e nei primi mesi del 1895 Troubetzkoy si impegnò nel ritratto dell'ambasciatore d'Inghilterra a Parigi, Lord Dufferin (Dover Collection), che eseguì durante un soggiorno francese a casa di amici,⁴⁶ e il cui impianto compositivo ricordava, quantomeno nella scelta dello sfondo monocromo, il ritratto di Edwin Booth di John Singer Sargent (1890), seppure senza quell'attenzione alla plastica stesura del colore che caratterizzava l'opera del grande maestro, quanto piuttosto per la più didascalica rappresentazione della spada e delle decorazioni appuntate sulla divisa del protagonista (fig. 9).

Grazie al prestigio ormai acquisito, dal suo *atelier* di Kensington Troubetzkoy aveva ormai raggiunto una solida posizione, tanto da dichiarare «now I have more work than I can do».⁴⁷ La stabilità professionale favorì la relazione sentimentale con la facoltosa scrittrice americana Amélie Rives Chanler, autrice dello scandaloso romanzo *The Quick or the Dead*,⁴⁸ divorziata dal milionario americano John Armstrong Chanler, che nell'autunno del 1894 era in Europa.⁴⁹ L'incontro fra i due avvenne fra gli ultimi mesi di quell'anno e i primi del seguente – Troubetzkoy ne scrisse a Vittore Grubicy anticipandogli gli imminenti progetti matrimoniali –⁵⁰ per il tramite di Oscar Wilde, che riteneva la coppia fra le più affascinanti di Londra.⁵¹ Pur spogliando la vicenda mondana dagli aspetti agiografici, è certa la stretta relazione fra Wilde e i due artisti, come testimonia anche una lettera che, dalle sale dell'Albemarle Club, il celebre scrittore inviò all'amato Bosie:

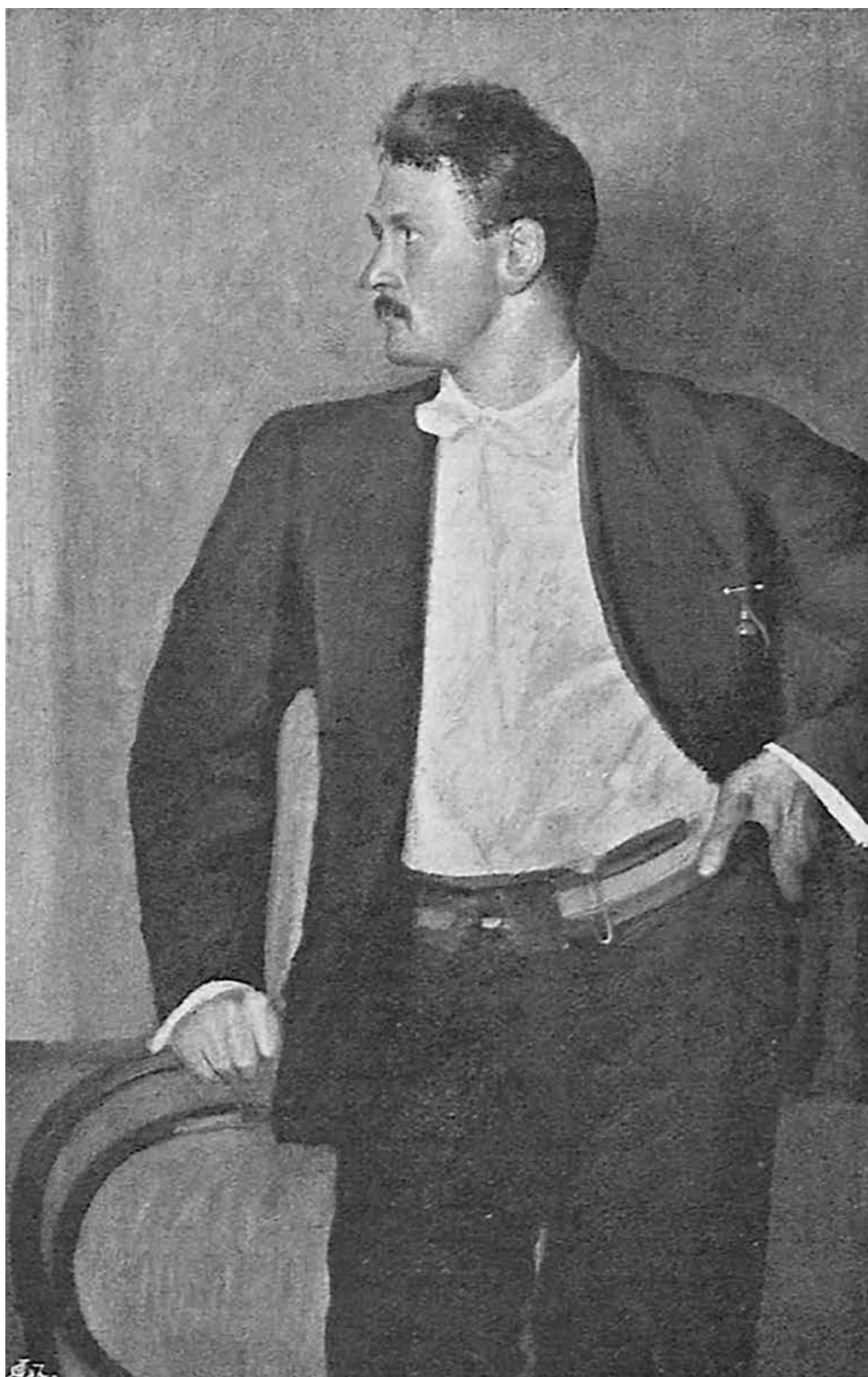
My Dear Boy [...] I lunched with Prince Troubetzkoy and Mrs. Chanler this afternoon – He has done a lovely picture of her and would do a beautiful one of you. I talked to him about you. He is going down to the Batterseas to finish his portrait of Cyril but will be back in the autumn. You really must be painted.⁵²

Cyril Flower,⁵³ principale mecenate del pittore preraffaellita Frederic Sandys, che lo ritrasse in più di un'occasione, fu un personaggio al centro di una rete di amici e familiari in grado senz'altro di sostenere gli artisti nello sviluppo della loro carriera. Troubetzkoy, come ricorda Wilde, lo ritrasse con ogni probabilità fra il 1894 e il 1895 ed è ragionevole supporre che proprio a seguito di questo contatto il giovane artista divenne il soggetto di un dipinto di Georg Sater,⁵⁴ presentato nello stesso 1895 alla parigina Exposition des Beaux-Arts (fig. 10),⁵⁵ nonché di un foto-ritratto eseguito da Fred Hollyer (fig. 11), celebre fotografo e incisore, che proprio nel polo attrattivo dell'*Aesthetic Movement* aveva trovato modo d'inserirsi a pieno titolo grazie ai



9. Pierre Troubetskoy, *Marquis of Dufferin*, *Lord Warden of the Cinque Ports*, 1894-1895, Dover Collections. Image reproduced with the kind permission of Dover Museum.

10. George Sauter, *Prinz Pierre Troubetzkoy*, 1895, foto d'epoca tratta da *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* — 13.1897-1898, Bruckmann Verlag, München 1898.



ritratti dei protagonisti e alle incisioni dai celebri dipinti di Rossetti, Burne-Jones e dello stesso Sandys.⁵⁶

Le nozze con Amélie, celebrate nel febbraio del 1896 nella tenuta dei Rives a Castle Hill (Virginia), favorirono senz'altro l'idea, già anticipata a Vittore,⁵⁷ di trasferirsi negli Stati Uniti alla ricerca di nuovi traguardi professionali, pur mantenendo immutati i contatti e i rapporti con familiari e amici in Europa. Negli Stati Uniti l'inclinazione al ritratto di Troubetzkoy, unita a un linguaggio pittorico ormai solido e maturo, trovò un naturale sviluppo grazie alle richieste di una facoltosa e numerosa committenza – fra gli altri, per esem-



pio, il futuro presidente degli Stati Uniti Roosevelt, che ritrasse due volte, e i suoi familiari –, e raggiungendo alcuni felici esiti pittorici, nei quali utilizzò stilemi, stesura pittorica e modalità cromatiche esemplati su alcuni modelli allora assai in voga, come quelli di John Lavery e Philip de László.⁵⁸

11. Fred Hollyer, *Pierre Troubetzkoy*, 1894, Albert and Shirley Small Special Collections Library, University of Virginia.

Note

¹ MART, ARCHIVIO DEL '900, FONDO GRUBICY DE DRAGON (d'ora in poi MART, FGD). Dove non altrimenti specificato, le lettere citate si intendono sempre inviate da Pierre Troubetzkoy a Vittore Grubicy. Si coglie l'occasione per ringraziare il personale dell'archivio, e in particolare la dottoressa Patrizia Regorda, per la disponibilità e il prezioso aiuto durante le ricerche.

² Nato a Milano, primogenito del principe russo Pëtr Petrovič Troubetzkoy e della musicista americana Ada Winans. La coppia fece della residenza di Villa Ada sul Lago Maggiore un vivace luogo d'incontro di musicisti, letterati e artisti, come Tranquillo Cremona e Daniele Ranzoni.

³ Ch.L. Borgmeyer, *Art of Prince Pierre Troubetzkoy*, in «Fine Arts Journal», vol. XXV, 6 (parte I), dicembre 1911, pp. 322-335, in part. p. 322. L'articolo di Borgmeyer, uscito in tre parti (le successive videro la luce nel gennaio

e febbraio del 1912 sullo stesso periodico), rimane a oggi il più esaustivo repertorio delle opere dell'artista, molte delle quali tuttora non reperite, pur fornendo esclusivamente un termine *ante quem* per la loro datazione. Sull'ambiente familiare e sulla formazione dell'artista, nonostante l'assenza di una biografia approfondita, si vedano alcuni importanti recenti approfondimenti: G. Piantoni, P. Venturoli, a cura di, *Paolo Troubetzkoy 1866-1938*, catalogo della mostra (Verbania-Pallanza, Museo del Paesaggio, Palazzo Viani Dugnani, 29 aprile - 29 luglio 1990), Il Quadrante Edizioni, Torino 1990, in part. pp. 112-113, 242-243; M. Agliati Ruggia, S. Rebora, a cura di, *Il segno della scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Comunale Giovanni Züst, 15 settembre - 3 dicembre 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2006, pp. 228-229; A.-P. Quin-

sac, a cura di, *Scapigliatura*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 26 giugno - 22 novembre 2009), Marsilio, Venezia 2009, pp. 185, 304; F. Rabai, R. Troubetzkoy Hahn, a cura di, *Paolo Troubetzkoy: la collezione del Museo del paesaggio*, Museo del Paesaggio, Verbania 2017. Si vedano inoltre le memorie del fratello Luigi Troubetzkoy, a cura di Andrea Cavalli Dell'Ara, in *Paolo Troubetzkoy scultore. Verbania, 1866-1938*, con testi di R. Bossaglia, P. Castagnoli, L. Troubetzkoy, Alberto Libraio Editore, Intra (VB) 1988, pp. 19-72.

⁴ *Artists and their work*, in «Munsey's Magazine», XVI, febbraio 1897, n. 5, p. 318.

⁵ Ranzoni trascorse lunghi periodi a Villa Ada, lasciandone testimonianza in diverse vedute e numerosi ritratti, e fornendo i primi insegnamenti d'arte e storia ai giovani figli del principe, che ritrasse nel noto dipinto *I figli dei principi Troubetzkoy* (1874, Milano, Gam - Galleria d'Arte Moderna).

⁶ Il fondo del Mart contiene, oltre alle lettere di Troubetzkoy (che, come datazione certa, arrivano fino al 1915) e a una lettera di Grubicy, anche articoli e biglietti di altri membri della famiglia, come la moglie Amélie Rives, il fratello minore Luigi e la madre Ada Winans. In particolare alcune lettere di quest'ultima, databili all'ultimo decennio del secolo, in cui la donna chiede consiglio e aiuto a Vittore per diverse questioni economiche e pratiche, confermano il legame strettamente confidenziale che il critico doveva avere con l'intera famiglia (MART, FGD, Gru.I.1.1.940, 1892-1898).

⁷ Sulle *Mostre Intime*, in particolare al periodo compreso fra il 1886 e il 1914, si veda il fondamentale ed esaustivo studio di Niccolò D'Agati, *La Famiglia Artistica. Un caso di studio per l'arte a Milano tra il 1886 e il 1914*, tesi di ricerca di dottorato, Università Ca' Foscari, Venezia 2020, cui si rimanda in aggiunta alla bibliografia specifica indicata nelle note relative.

⁸ F. Fontana, *Le esposizioni artistiche per le feste natalizie*, in «L'Italia», a. V, 350, 1889, 20-21 dicembre 1889, p. 2, cit. in D'Agati, *La Famiglia Artistica* cit., p. 401.

⁹ L. Chirtani, *Esposizioni Natalizie a Milano*, in «Corriere della Sera», a. XIV, 352, 22 dicembre 1889, cit. in D'Agati, *La Famiglia Artistica* cit., p. 401.

¹⁰ G. M., *Le esposizioni di Natale alla Famiglia Artistica ed alla Patriottica*, in «La Lombardia», a. XXX, 354, 23 dicembre 1888, pp. 2-3, cit. in D'Agati, *La Famiglia Artistica* cit., p. 401.

¹¹ *Fra gli Artisti*, in «Il Secolo», a. XXVI, 8910, 23-24 gennaio 1891, p. 3, cit. in *ibi*, p. 409. L'opera, per l'impianto compositivo e la datazione, è con ogni probabilità da identificare con il dipinto oggi noto con il titolo *Summer-time* (1890).

¹² G. M. [Macchi], *Alla Famiglia Artistica*, in «La Lombardia», a. XXXI, 350, 20 dicembre 1889, p. 2, cit. in D'Agati, *La Famiglia Artistica* cit., p. 408.

¹³ *Ibi*, p. 409.

¹⁴ B., *Alla Famiglia Artistica*, in «L'Italia», a. VII, 23, 23-24 gennaio 1891, p. 3; a stigma-

tizzare i ritratti del principe come «cosparsi d'azzurro come le iridescenze delle bolle di sapone» è anche il critico de «Il Secolo»: *Fra gli Artisti* cit., p. 3. Entrambi gli articoli cit. in D'Agati, *La Famiglia Artistica* cit., p. 409.

¹⁵ MART, FGD, Gru.II.1.122. La definizione appare in alcuni appunti per l'articolo che Vittore Grubicy pubblicherà su «Cronaca d'Arte» il 1° febbraio: *Alla famiglia Artistica. Arte d'Immaginazione*, in «Cronaca d'Arte», a. I, 7, 1° febbraio 1891, pp. 53-54. Si veda anche I. Schiaffini, a cura di, *Vittore Grubicy de Dragon. Scritti d'arte*, Egon, Rovereto (TN) 2009, p. 200.

¹⁶ *A Russian painter. A chat with Prince Troubetzkoy*, in «The Sketch», 8 dicembre 1895, p. 417.

¹⁷ MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera di Grubicy a Troubetzkoy, datata 8 ottobre 1894: «anche solo una mezza figura semisdraiata come avevi fatto nella testata della *Cronaca d'Arte*». È certamente probabile che la commissione per la sua realizzazione fosse giunta a Troubetzkoy proprio per il tramite di Grubicy.

¹⁸ *Cronachetta*, in «Cronaca d'Arte», a. I, 10, 22 febbraio 1891, p. 88.

¹⁹ Luigi Troubetzkoy in Cavalli Dell'Ara, *Paolo Troubetzkoy scultore* cit., pp. 59-61: il nome originario della famiglia, che risiedeva a Pallanza, era in realtà Frankfort (così infatti lo cita Luigi Troubetzkoy), poi 'italianizzato' in Francfort.

²⁰ *A Russian painter* cit.

²¹ Oltre al repertorio di dipinti fornito dal citato studio di Borgmeyer (vedi nota 3) e da altre pubblicazioni dell'epoca, il numero delle opere note di Troubetzkoy conservate in collezioni pubbliche italiane è piuttosto limitato e spesso d'incerta datazione. Oltre ad alcuni ritratti recentemente esposti (vedi più avanti, note 23 e 24), sono presenti in collezioni pubbliche italiane due opere giovanili alla Gam - Galleria Arte Moderna di Milano, *Pastorella* e *Cavallo e palafreniere* (1890), entrambe dedicate dall'artista all'amico Antonio Durini (cfr. L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento*, 3 voll., Electa, Milano 1975, vol. III (N-Z), p. 678, catt. 2410 e 2411), mentre il più tardo *Ritratto di Elin Troubetzkoy* (1916), moglie del fratello Paul, è conservato, insieme con il *Ritratto di Mary Francfort* e un piccolo nucleo di disegni giovanili (tre dei quali firmati «Pierre»), nel Museo del Paesaggio di Verbania. Più recentemente è inoltre apparso sul mercato antiquario un ritratto inedito, ascrivibile agli anni londinesi e raffigurante uno spadaccino, nel quale si può forse riconoscere un autoritratto dell'artista.

²² Nata nel 1881, Jeanne Van den Nest, che all'epoca del ritratto dimostra una decina d'anni, era figlia del politico belga Pierre Van den Nest, poi ministro a Washington. L'opera è pubblicata in Borgmeyer, *Art of Prince Pierre Troubetzkoy* cit., (parte I), p. 330.

²³ Piantoni, Venturoli, *Paolo Troubetzkoy 1866-1938* cit., pp. 242-243. Seppur nella sua

ambientazione vaga, il dipinto, per la vivace trattazione della luce, rientra pienamente nell'alveo delle ricerche dell'artista di questi anni; nell'opera, come sottolineato da Sergio Rebora, è con ogni probabilità individuabile il ritratto di proprietà del signor Francfort esposto da Troubetzkoy alla *Mostra Annuale della Permanente* nel 1890 (cfr. nota 19).

²⁴ Quinsac, *Scapigliatura* cit., pp. 185, 304, n. 156 e in copertina: l'opera è conservata oggi in collezione privata.

²⁵ L'associazione inglese fondata nel 1885, che si poneva come alternativa alla Royal Academy, organizzava annualmente esposizioni che accoglievano sia i propri soci, sia artisti stranieri.

²⁶ La recensione, apparsa sulle colonne di «The Standard», è riportata in Ch.L. Borgmeyer, *Art of Prince Pierre Troubetzkoy*, in «Fine Arts Journal», vol. XXVI, 1 (parte II), gennaio 1912, pp. 2-20, in part. p. 2: il dipinto è citato come *Study for a Portrait in Open Air*.

²⁷ Solomon J. Solomon *on horseback*: l'opera è pubblicata in Borgmeyer, *Art of Prince Pierre Troubetzkoy* cit., (parte II), p. 18.

²⁸ MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera datata 21 marzo 1893. In una successiva missiva, spedita dai Bolton Studio dove aveva sede il suo atelier, Troubetzkoy confesserà inoltre di star realizzando «il ritratto a cavallo di un pittore qua molto conosciuto: Solomon, lo faccio ben inteso per me» (*ibi*, lettera datata 9 aprile 1893).

²⁹ *Ibidem*: «ora non ho commissioni, attraverterò probabilmente [un] piccolo periodo incomodo, però lavoro molto per preparare qualcosa che faccia chiasso per la 'portrait painters exhibition' che si aprirà ai primi di maggio nella stessa Grafton Gallery [...] Al Champs de Mars, Parigi, mandai 2 ritratti, ambedue accettati, quello della Crieri col titolo étude de lumière e quello della ragazzina con una raquette in mano di cui avrai visto fotogr. a casa».

³⁰ *Société Nationale de Beux-Arts. Catalogue Illustré*, Paris 1893, p. XXVII, nn. 1032-1033, tav. p. 130. Il ritratto *M.^{lle} H...; - étude de lumière*, data anche l'affinità compositiva con quello di Jeanne Van den Nest, è forse da identificarsi con il dipinto *Sketch plein air*, pubblicato in Borgmeyer, *Art of Prince Pierre Troubetzkoy* cit., (parte II), p. 13.

³¹ «[...] et le prince Pierre Troubetzkoy, qui exposait au dernier Salon du Camps-de-Mars des portraits remarqués pour leurs recherches de lumière» (F. Javel, *Les artistes russes*, in «L'Art Français. Revue Artistique Hebdomadaire», vol. VII, 338, 14 ottobre 1893, s.n.p.).

³² Il dipinto è apparso in un'asta londinese (Sotheby's, giugno 2010).

³³ Si vedano, in particolare, *La lezione di pattinaggio* e *La pattinatrice* (entrambi del 1875 circa).

³⁴ Il dipinto, esposto al *Salon* del 1874, aveva avuto ampia diffusione anche grazie alla *photogravure* edita da Goupil & Cie.

³⁵ MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera datata 5 agosto 1893.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Nonostante il tono di Troubetzkoy lasci supporre una sua autonomia nell'intessere conoscenze, è piuttosto verosimile che tali contatti siano stati viceversa agevolati dal legame che Grubicy aveva da tempo con i galleristi citati. In quest'ottica appare ingenua la proposta di Troubetzkoy di mettersi a disposizione dell'amico per eventuali contatti con Van Wisselingh, così come i suggerimenti che gli aveva dato riguardo a Segantini a seguito della partecipazione di quest'ultimo alla mostra della Grafton Gallery del febbraio del 1893: «Se tu sei tuttora direttamente interessato in Segantini intendo anche per affari, ti consiglierai di mandar qua quadri per ogni esp. possibile, io te ne avvertirei in tempo facendoti avere formule ecc. mi pare sarebbe l'unico modo di spingere i suoi quadri facendone abituato il pubblico» (MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera datata 9 aprile 1893).

³⁸ MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera datata 11 novembre 1893: «In un giornale (e non artistico) di ieri ho visto annunciato un'esp. di charming sketches di Pr. Troubetzkoy in Dod. Gallery e né io né Dod. ne abbiamo parlato con giornalisti i quali ora pare si diano la pena di scoprire notizie».

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera datata 7 aprile 1894: «Carissimo Vittore [...] Io ho passato qua 1 mese ½ di lavoro indefesso, che spero avrò l'occasione di continuare con perfezionamento delle mie qualità pittoriche e con quello del mio stato finanziario [...] A Brera non potrò ancora mandare questa volta. Il ritratto equestre è al Champs de Mars, accettato e altre cose sono in possesso di persone a Londra alle quali non posso dare il disturbo dell'imballaggio e della spedizione. [...] quando verrò la prossima volta per natale porterò qualcosa con me da mettere alla Fam. Art». Nel catalogo della mostra parigina appare un solo dipinto con il titolo *Dans Hyde-Park (Société Nationale de Beaux-Arts. Catalogue Illustré*, Paris 1894, p. XXIX, n. 1130), da identificarsi, vista anche la descrizione che era stata data dall'artista, con il già citato ritratto del pittore Solomon. È ancora a questo ritratto che Pierre probabilmente si riferiva alla fine del 1893 quando scrisse a Vittore «Ti manderò anche una foto del ritratto equestre che intenderei mandare alla vostra esposiz. Nazionale che sarà quando?» (MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera non datata ma ascrivibile al 1893, come si evince dal timbro postale).

⁴¹ MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera datata 25 aprile 1894. Al ritratto dei due bambini Troubetzkoy aveva già fatto cenno a Grubicy in un'altra lettera dello stesso mese: «ebbi 2 commissioni ben pagate e ora son qua a eseguirle, son 2 ritratti di bambini di 4 e 5 anni molto belli e che non stanno quieti un istante» (MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera non datata ma ascrivibile all'aprile del 1894).

⁴² L'industriale Zuliani «in condizioni di strettezza prese molto intensamente per noi,

per l'arte di Paul prestandosi in più occasioni ad aiutarci e lo potrà forse fare ancora in futuro!...» (MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera datata 8 ottobre 1894), ricordava Grubicy all'amico, perorando la commissione. I prodotti esclusivi della ditta Desanti&Zuliani, venduti nel laboratorio di via Durini a Milano, erano pubblicizzati sia sulla stampa non specializzata, sia attraverso le pagine del «Bollettino dei Prodotti di Emoglobina Solubile, Desanti e Zuliani», semestrale pubblicato dall'officina farmaceutica stessa.

⁴³ MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera datata 8 ottobre 1894.

⁴⁴ MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera datata 11 ottobre 1894: «mi sarebbe difficile a farlo ora avendo tutto il mio tempo preso a far posare le 2 signore e a cercare di distrarle dalla posa in seguito col condurle attorno. [...] I ritratti non sono ancora finiti e mi tengono in ansietà continua. [...] Ieri tutta la carovana, 4 signore, 1 cameriera negra [sic] e io s'andò sul Monterone, le donne montate su somari, fu tutta la giornata passata senza dipingere».

⁴⁵ MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera datata 20 gennaio 1895: «I danari ancora non piovono, ma verranno [...]. Adesso ho dei ritratti da fare di persone interessanti non solo per me ma anche considerate tali nel mondo in cui vivo. Sono pagati poco perché non ho ragione plausibile di chiedere a un tratto di più pel solo fatto che i committenti sono ricchi».

⁴⁶ MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera non datata ma post 20 gennaio 1895: «sto ora dipingendo il ritratto dell'Ambasciatore Lord Dufferin, fra una 15na di giorni credo l'avrò finito e non male. Poi ritornerò in Inghilterra per consegnarlo e di là farò per altro lidi».

⁴⁷ *A Russian painter cit.*

⁴⁸ Autrice di oltre venti opere di narrativa, di raccolte di poesie e del dramma in versi *Herod and Mariamne* (1889), con *The Quick or the Dead*, pubblicato nel 1888, la Rives ottenne un enorme successo: il romanzo, che narrava le vicende di una giovane vedova travolta dalla passione erotica per il cugino del defunto marito, fu condannato dalla critica come «immoral», «unfit to be read» e «impure», ma la pubblicità che ne derivò portò alla vendita di oltre trecentomila copie, decretando il successo dell'autrice.

⁴⁹ Sulla relazione fra la Rives e il primo marito si veda D.M. Lucey, *Archie and Amelie: Love and Madness in the Gilded Age*, Three Rivers Press, New York 2006.

⁵⁰ MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera non datata ma post 20 gennaio 1895: «Sicuro spero così che fra un mese e mezzo da ora sarò con Lei. Dopo il matrimonio ritorneremo assieme e passeremo per Milano recandoci in Inghilterra». Il riferimento, nella stessa lettera, al ritratto di Lord Dufferin, di cui Troubetzkoy aveva scritto a Grubicy nel mese di gennaio, lascia ragionevolmente supporre che l'incontro con la scrittrice sia da collocare entro i primi mesi del 1895.

⁵¹ *Virginia Cavalcade*, vol. II, 3, inverno 1952, Virginia State Library and Archives 1952,

p. 21: «At a London garden party, after Oscar Wilde had introduced Prince Pierre Troubetzkoy to his future princess, Amelie Rives of Albemarle County, the creator of Dorian Gray told all and sundry that the Russian nobleman and the literary golddaughter of Robert E. Lee were 'the two most beautiful person at the party'». Le fonti dell'epoca descrivono Troubetzkoy «phisically something of a giant» (H.L. Postlethwaite, *Some rising Artists*, in «The Magazine of Art», XVII, 1894, pp. 113-118, in part. p. 118) e dalla «charming personality» (Borgmeyer, *Art of Prince Pierre Troubetzkoy cit.*, (parte I), p. 335).

⁵² M. Holland, R. Hart-Davis, a cura di, *The complete letters of Oscar Wilde*, Fourth Estate, London 2000, p. 565. La lettera è ascritta al 1893, ma, come riferiscono gli stessi curatori, «this date is problematical» (*ibi*, nota 1). Alla luce delle lettere citate, è possibile posticipare con ragionevole certezza questa data quantomeno alla seconda metà dell'anno successivo. Si veda anche *Some Letters from Oscar Wilde to Alfred Douglas 1892-1897, with illustrative Notes by Arthur C. Dennison Jr. & Harrison Post and an Essay by A.S.W. Rosenbach*, San Francisco 1924, p. XXI e nota a p. XXXVII. Il legame con Amélie è testimoniato da altre due lettere di Oscar Wilde alla scrittrice (che curiosamente chiama ancora Mrs. Chanler, nonostante il matrimonio con Troubetzkoy), datate 1898, nelle quali le chiede un incontro e condivide con lei i suoi ultimi scritti «written only for artistic temperaments» (Holland, Hart-Davis, *The complete letters of Oscar Wilde cit.*, p. 388).

⁵³ *Ibi*, p. 565, nota 3.

⁵⁴ Il pittore e litografo anglo-tedesco Georg Sauter (1866-1937), dopo una formazione fra Belgio, Francia e Italia, dal 1889 si era stabilito a Londra dove, grazie alle nozze con Lilian Galsworthy, sorella dello scrittore John Galsworthy, divenne amico di Joseph Pennell e James Abbott McNeill Whistler, da cui subì una forte influenza pittorica; l'artista faceva parte del vivace circolo culturale che comprendeva, fra gli altri, i pittori John Lavery, George Frederick Watts e Hubert Herkomer e gli scrittori Joseph Conrad e John Masefield.

⁵⁵ *Exposition nationale des beaux-arts. Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure, objets d'art et architecture*, Typographie Chamerot et Renouard, Paris 1895, p. XXIV, n. 1117. Sull'opera si veda anche *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur - 13.1897-1898*, Bruckmann Verlag, München 1898, p. 45, dove è però erroneamente datata al 1897 circa.

⁵⁶ Fotografo e incisore inglese, Frederick Hollyer (1838-1933) è conosciuto soprattutto per aver immortalato i protagonisti della scena artistica londinese, come Walter Crane, William Morris, Frederic Watts, Edward Burne-Jones e John Ruskin. La foto di Troubetzkoy fu realizzata, come di consueto, nello studio di Hollyer in Pembroke Square, che il lunedì era riservato alle sedute per i ritratti.

⁵⁷ MART, FGD, Gru.I.1.1.886, lettera datata 20

gennaio 1895: «fra due anni (nulla d'inaspettato accadendo) farei conto d'andare per alcuni mesi in America dove colla scusa d'aver dipinto ritratti di Lord e di duchi comincerei subito con una cifra proporzionata alla vanità della gente se non al mio merito».

⁵⁸ Si veda, per esempio il ritratto di Alice Barney *In Whites And Browns* eseguito nel 1898 (Smithsonian American Art Museum). L'attività di Pierre Troubetzkoy dal 1896 in poi sarà oggetto di uno studio di prossima pubblicazione da parte di chi scrive.

Sinossi

Il saggio colma la piuttosto scarna bibliografia dedicata all'artista, gettando luce sulla figura di Pierre Troubetzkoy, proveniente da una ricca e cosmopolita famiglia, introdotto alla pittura da Daniele Ranzoni e Tranquillo Cremona, ricostruendone sia il percorso artistico fra Italia e Inghilterra, sia la brillante personalità nella prima fase della sua attività.

Attraverso le lettere che Troubetzkoy scrisse all'amico Vittore Grubicy conservate nell'Archivio del Mart di Rovereto, l'articolo, che muove dagli esordi del giovane pittore sulla scena artistica milanese con le esposizioni della Famiglia Artistica, indaga in particolare gli anni londinesi, permettendo di definire gli estremi cronologici di diverse opere nonché di rintracciare alcuni fatti biografici, che si intrecciano con le vicende di alcuni dei personaggi più in vista dell'arte e della cultura inglese del periodo edoardiano.

La fama del pittore fu infatti legata principalmente alla sua attività di ritrattista che, tramite anche i contatti con i galleristi e mercanti più noti – Obach, Goupil, Van Wisseling –, lo vide condividere la scena londinese con alcuni fra i suoi principali interpreti, da Sargent a Whistler, e lo rese particolarmente richiesto da dame e protagonisti dell'aristocrazia e dell'alta borghesia, portandolo a ritrarre importanti esponenti anche della vita pubblica inglese, come il primo ministro William Ewart Gladstone.

Il matrimonio con la brillante scrittrice americana Amélie Rives Chanler, conosciuta per il tramite di Oscar Wilde (che in una lettera indirizzata a Lord Alfred Douglas, databile alla metà degli anni Novanta dell'Ottocento, scrive «[...] I lunched with Prince Troubetzkoy and Mrs. Chanler this afternoon – He has done a lovely picture of her and would do a beautiful one of you. I talked to him about you. He is going down to the Batterseas to finish his portrait of Cyril but will be back in the autumn. You really must be painted [...]»)) e il trasferimento negli Stati Uniti apriranno all'artista nuove strade, incrementandone il successo fino a portarlo a ritrarre il presidente Roosevelt.

Summary

This essay fills the silence on the activity of artist Pierre Troubetzkoy, shedding light on his figure, coming from a rich and cosmopolitan family and having been introduced to painting by Daniele Ranzoni and Tranquillo Cremona, and reconstructing both his artistic path between Italy and England and his brilliant personality in the first phase of his activity.

Through the letters Troubetzkoy wrote to his friend Vittore Grubicy, preserved in the Mart Museum Archives in Rovereto, this article investigates the artist's London years, finally defining the chronological details of various works as well as tracing some biographical facts that can be intertwined with the stories of some of the key figures in English art and culture of the Edwardian period.

The painter's fame was in fact mainly linked to his activity as a portrait painter, which, through his connection with the most famous gallery owners and dealers of the time – Obach, Goupil, and Van Wisseling – saw him sharing the London scene with some of its main interpreters, from Sargent to Whistler, and made him particularly appreciated by the ladies and protagonists of the aristocracy and upper class, leading him to portray important members of English public life, such as Prime Minister William Ewart Gladstone.

He married the brilliant American writer Amélie Rives Chanler, who he met through Oscar Wilde. In a letter addressed to Lord Alfred Douglas dating to the mid-1890s, Wilde wrote «[...] I lunched with Prince Troubetzkoy and Mrs. Chanler this afternoon – He has done a lovely picture of her and would do a beautiful one of you. I talked to him about you. He is going down to the Batterseas to finish his portrait of Cyril but will be back in the autumn. You really must be painted [...]». The move to the United States would open new paths for the artist, leading to his being commissioned to portray President Roosevelt.

I Centri d'azione per l'arte.

Le mostre

Elisa Bassetto

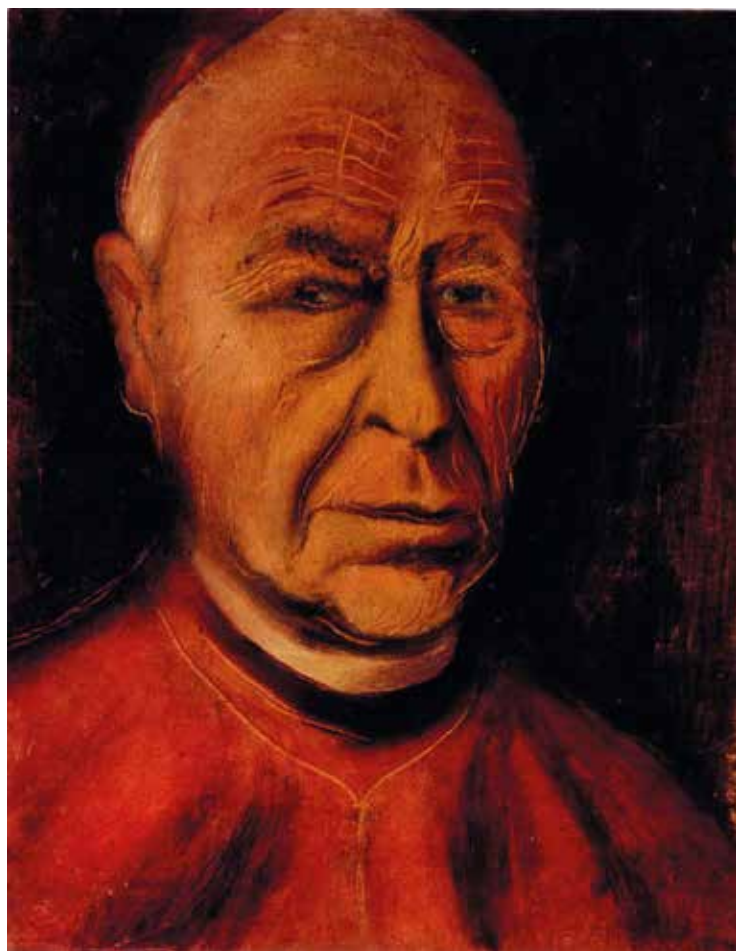
Il presente saggio prende le mosse da un recente intervento dedicato ai Centri d'azione per l'arte, di cui costituisce l'ideale continuazione.¹ L'intento è quello di entrare nel dettaglio delle attività promosse da questi nuovi organismi, individuando alcuni tratti comuni ai diversi contesti, coerenti rispetto al progetto ministeriale. Obiettivo che in parte si scontra con alcune difficoltà di ordine materiale, poiché la documentazione relativa ai Centri è purtroppo dispersa tra gli archivi delle locali soprintendenze e delle associazioni artistiche da cui nacque l'iniziativa, per la maggior parte indisponibili alla consultazione, ragion per cui la ricerca è stata condotta principalmente attraverso l'analisi dei cataloghi e delle recensioni comparse sulla stampa dell'epoca.² Sappiamo che il primo a nascere, in ordine di tempo, fu il Centro d'azione di Milano: l'annuncio della sua costituzione fece la sua comparsa su «Le Arti» nel fascicolo del giugno-settembre 1940, sebbene Olivari, sulla base di una memorialistica non supportata da evidenze documentarie, ne faccia risalire la costituzione all'anno precedente.³ Nato dal sodalizio con la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, il Centro era presieduto dal senatore Giovanni Treccani degli Alfieri, mecenate e fondatore dell'omonima *Enciclopedia*, nonché presidente della Società stessa, coadiuvato nella sua azione da una Commissione per l'Arte contemporanea composta dal soprintendente alle Gallerie di Milano e direttore della Pinacoteca di Brera, Guglielmo Pacchioni,⁴ dall'ispettore Gian Alberto Dell'Acqua,⁵ dai pittori Remo Taccani e Vittorio Castagneto (rispettivamente segretario e membro del Consiglio direttivo della Società Permanente), da un giovanissimo Ernesto Treccani e dall'editore Giovanni Scheiwiller (entrambi in rappresentanza del Centro).⁶ Il nuovo ente si prefiggeva di «riunire attorno alla R.[egia] Pinacoteca di Brera alcune figure rappresentative della cultura e dell'arte», dando alla galleria, le cui sale erano ormai sgombre degli antichi capolavori messi in salvo dopo l'entrata in guerra dell'Italia, nel giugno 1940, «quasi una continuità di vita [...] in modo che possa abbracciare l'arte dei nostri giorni».⁷ Si trattava, inoltre, di favorire quella saldatura tra antico e moderno che costituiva uno dei temi principali della riflessione teorica di Lazzari.⁸ E, al contrario del suo omologo torinese, che come si vedrà a breve vantava, «almeno per ora, soltanto compiti relativi all'arte Contemporanea [...], Milano si propone diversi altri compiti, arte antica, rinnovamento Museo Teatrale alla Scala, riordinamento e incremento Pinacoteca di Brera, critica d'Arte ecc.».⁹ L'attività del Centro, infatti, fu inaugurata da «una piccola mostra polemica su Caravaggio», accompagnata da una conferenza di Giulio Carlo Argan, in occasione dell'inaugurazione della *Cena in Emmaus* di casa Patrizi, recentemente acquistata per Brera.¹⁰ Data l'impossibilità, in questa sede, di analizzare singolarmente ciascuna delle mostre organizzate dai Centri, l'obiettivo è quello di delineare, attraverso la selezione di alcuni episodi ritenuti particolarmente significativi, alcuni principi-guida alla base dell'azione promossa da questi organismi dalla natura 'ibrida', a metà strada tra pubblico e privato.

Tra novembre e dicembre 1940 si aprì nelle sale del Palazzo della Permanente la *Mostra del II Premio Bergamo*, a dimostrazione dello stretto legame tra l'attività di questi nuovi istituti e la politica ministeriale.¹¹ Fin nella *Pre-*

1. Gino Bonichi, *Studio per il ritratto del Cardinale Decano*, 1929, olio su tavola. Firenze, Museo Novecento, inv. MCF-DR 2004-21377 (già in Collezione Della Ragione, Genova). Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti ETS, Lucca, Fototeca Carlo Ludovico Ragghianti, *Arte contemporanea*, b. 260, n. 00030455.

2. Gino Bonichi, *Studio per il ritratto del Cardinale Decano*, 1929, olio su tavola, ubicazione sconosciuta. Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti ETS, Lucca, Fototeca Carlo Ludovico Ragghianti, *Arte contemporanea*, b. 260, n. 00030455.

fazione al catalogo si poneva l'accento sulla comunanza di obiettivi tra gli organizzatori del Premio e la Commissione del Centro, in quanto entrambi fondati «sul riconoscimento, non *tendenzioso* né *polemico* ma criticamente motivato, di un ordine di valori artistici»¹². In omaggio a quella 'strategia della prudenza' evocata da Bottai in una lettera a Ogetti,¹³ dal catalogo dell'edizione milanese furono espunte alcune parti della 'chiarificazione' di Fausto Brunelli, presente nel catalogo bergamasco, in cui il direttore dell'Unione Provinciale Fascista degli Artisti, uno dei più attivi organizzatori del Premio, si schierava in difesa dei «valori artistici» contro la «cronaca» espressa nelle «grandi rassegne artistiche delle mezze cartucce autorizzate».¹⁴ Ciò non sarebbe bastato a placare polemiche nei confronti dell'attività del Centro, entrato ben presto in contrasto con la Società Permanente, che si vide minacciata nella propria autonomia. Timori che trovano effettivamente riscontro nelle dichiarazioni dello stesso Pacchioni, il quale nel maggio 1942 ventilava la possibilità di una fusione tra i due organismi, a patto che la Permanente si impegnasse nella realizzazione di «Mostre di alta selezione e di valori accertati, e non di Mostre sperimentali», rinunciando al contempo «a qualsiasi altra manifestazione non benvista dal Centro».¹⁵ A distanza di un mese, Taccani constatava amaramente che «il Conte Treccani è influenzabile ed influenzatissimo dal Prof. Pacchioni e da suo figlio Ernesto (quello di Corrente) e agisce sotto queste influenze anche contro le sue precise convinzioni; credendo di servire meglio la sua incontenibile ambizione».¹⁶ Si trattava, beninteso, delle stesse «perniciose influenze» contro cui si scagliavano i numerosi detrattori dell'arte 'moderna', alle cui iniziative Bottai e Lazzari avevano a più riprese tentato di porre un argine e un contraltare.¹⁷ Coerentemente con questa impostazione, dall'8 al 23 marzo del 1941 si aprì



nelle sale di Brera la mostra postuma di Gino Bonichi, in arte Scipione, il pittore marchigiano morto nel 1933 a soli ventinove anni.¹⁸ A dispetto della fine prematura, l'artista fu immediatamente percepito come un 'maestro' da parte di alcuni colleghi della giovane generazione – è noto l'interesse tributogli da Corrente, che lo considerava un precursore in virtù del suo 'espressionismo' –, mentre i suoi dipinti comparivano nelle maggiori raccolte di arte contemporanea del tempo, come le Collezioni Feroldi, Jesi, Cardazzo e Della Ragione. Nonostante ciò, nel giugno 1941, in una recensione comparsa su «Primato», Guttuso lamentava il fatto che al pittore non fosse ancora stato dedicato un vero e proprio studio monografico, fatta eccezione per il volume del 1939 di Giuseppe Marchiori, pubblicato nell'ambito della collezione *Arte moderna italiana* (Hoepli) curata da Scheiwiller, e delle *Cinque tricromie* pubblicate a cura del Centro d'azione in occasione della mostra allestita nelle sale di Brera.¹⁹ Pur nella sua brevità, secondo Guttuso, l'edizione milanese, con prefazione di Antonino Santangelo

è elegante e curata con amore in ogni particolare. Le opere, anche se non sono le migliori del pittore (c'è tuttavia quell'impressionante testa di Cardinale della collezione della Ragione) sono scelte con il criterio di dare del pittore un'idea, quanto possibile precisa. Le tricromie sono, relativamente a quel che si vede di solito, buone e attentamente seguite. Il disegno è quel bellissimo ritratto di Borilli [*sic*, per Barilli] al tavolino da caffè, disegno che fa pensare a Chagall, ai giapponesi, a Baudelaire, di un'acutezza eccezionale e forse uno dei più significativi ed ardenti del pittore romano.²⁰

La mostra allestita dal Centro si poneva in effetti l'obiettivo di definire criticamente l'opera dell'artista, in parte distaccandosi, secondo Santangelo, «dalla generalità delle correnti manifestazioni d'arte contemporanea», con esplicito riferimento alla «mostra postuma allestita nella seconda Quadriennale».²¹ Tra le opere esposte figuravano i due bozzetti per il *Ritratto del Cardinale Decano* (figg. 1-2); tra le nature morte quella coi fichi spaccati del 1930 – la cui autenticità, peraltro, fu all'epoca molto discussa, tanto che Libero de Libero e Mazzacurati la ritenevano un falso, mentre Mafai sosteneva fosse di mano di Scipione –, la *Natura morta con tubino* del 1929, *La piovra*, *Il sogno di Giacomino*, *Sogliole e monete*; senza contare la presenza di opere provenienti dalle collezioni di Cipriano Efisio Oppo (*Piazza S. Giovanni*) e dello stesso Bottai (*Ponte Sant'Angelo*, *Bozzetto per Piazza Navona*). Tra i ritratti furono invece esposti quello di Parenti e di Ungaretti, mentre tra i dipinti di soggetto religioso *Apocalisse* e *Gli uomini che si voltano* (fig. 3).

Guido Piovene, in un lungo e denso articolo a commento dell'esposizione, si augurava, sulla scia di Guttuso, che l'iniziativa del Centro non rimanesse fine a sé stessa, ma potesse contribuire allo sviluppo di una letteratura su un artista percepito come fondamentale dalla gran parte della critica più aggiornata. Ma quel che appare di maggior interesse è il fatto che nella sua recensione, Piovene identificasse due tendenze nella coeva arte italiana: una plastica, formale, e l'altra cosiddetta di 'deformazione'. Se artisti come Carrà, Tosi, Morandi, Sironi e De Chirico facevano parte della prima tendenza – seppur fosse presente in loro, *in nuce*, il germe della 'dissoluzione' –, Scipione apparteneva senz'altro alla seconda, rappresentandone in un certo qual modo l'iniziatore in virtù della carica espressiva e drammatica della sua arte, tanto da divenire un modello per quella corrente 'neo-romantica' contraria a una pittura 'di superficie'.²² L'allestimento fu «progettato con chiara semplicità» dall'architetto Franco Albini, tra gli aderenti al Centro d'azione, ed è descritto con dovizia di particolari da Dell'Acqua su «Le Arti».²³

In concomitanza con l'omaggio postumo a Scipione si tenne, nei locali immediatamente adiacenti, la *Mostra di disegni contemporanei* (fig. 4), che raccoglieva incisioni e disegni di Luigi Bartolini, Renato Birolli, Carlo Carrà, Bruno Cassinari, Giorgio De Chirico, Leo Longanesi (fig. 5), Mino Maccari,

3. Gino Bonichi, *Uomini che si voltano*, 1930, olio su tavola, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 4558. Wikimedia Commons.

4. Frontespizio del catalogo *Mostra di disegni contemporanei*, La Tipocromo, Milano 1941.



Giacomo Manzù, Giuseppe Migneco, Mirko Basaldella, Giorgio Morandi, Ottone Rosai (fig. 6), Aldo Salvatori (fig. 7), Aligi Sassu, Pio Semeghini, Luigi Spazzapan (fig. 8), Ardengo Soffici, Orfeo Tamburi, Arturo Tosi (fig. 9) e Umberto Vittorini (fig. 10). Piovene, su «Primato», parlò di «una mostra di livello così alto, come non ho ancora visto in una raccolta di quadri contemporanei. Si vede che nel disegno rapido, espressivo, liberatore è il meglio dell'arte d'oggi».²⁴ La rassegna non aveva intenti antologici né ambiva a fornire un quadro esaustivo della produzione grafica contemporanea, nondimeno rispondeva a un'intenzione precisa: quella di avvicinare il pubblico a questo tipo di espressione, da non intendersi come una forma d'arte minore ma come il prodotto più sincero della creatività dell'artista.²⁵ L'iniziativa si inseriva d'altronde sullo sfondo di un rinnovato interesse per il disegno e l'incisione, concepiti come forme d'arte autonoma: basti pensare alla serie dei *Quaderni del disegno contemporaneo* editi da Corrente, dedicati a Manzù, Guttuso, Marini e Mafai, solo per citarne alcuni; alla collezione dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche, incentrata sugli incisori italiani antichi e moderni e diretta da Rodolfo Pallucchini; alla presenza, nei concorsi artistici, di un'apposita sezione dedicata al cosiddetto 'bianco e nero'; alle decine di disegni



5. Leo Longanesi, *Il veterano*, 1940, disegno a penna, in catalogo *Mostra di disegni contemporanei*, La Tipocromo, Milano 1941, tav. IX. © Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano.

pubblicati sulle riviste dei G.u.f. («Architrave», «Il Campano», «Libro e Moschetto») e più in generale su giornali e periodici del tempo.

Sulla medesima lunghezza d'onda, dal 7 al 22 novembre 1942, il Centro d'azione di Milano organizzò la mostra della collezione di Pietro Feroldi, che si inseriva a pieno titolo nell'ambito delle politiche promosse da Bottai per incentivare il collezionismo privato.²⁶ Non era però la prima volta che questa raccolta veniva esposta a Milano: già nel dicembre 1933, Il Milione aveva allestito nelle sue sale la collezione dell'avvocato bresciano, assemblata di recente e per lo più con opere di artisti viventi.²⁷ Sin dagli esordi, Feroldi aveva dimostrato un certo interesse per le correnti artistiche internazionali, rivelando un gusto e una capacità critica niente affatto comuni non solo rispetto alle tendenze del collezionismo privato italiano dell'epoca, ma anche «di fronte alla cattiva prova di acume dei musei, degli enti e delle cronache delle aste».²⁸ Nel 1942, al momento della sua presentazione nelle sale della Pinacoteca di Brera a cura del Centro d'azione, la collezione risultava notevolmente ampliata e comprendeva opere di artisti italiani contemporanei come De Chirico, Carrà, Morandi, De Pisis, Rosai, Scipione, Sironi, Soffici, Campigli, Zandomeneghi, Tosi, Funi, Guidi e Marussig; sculture di Martini,

Marini, Manzù e Fontana; ma anche tele di Matisse, Utrillo, Picasso, Derain, Sisley e Rousseau, una natura morta di Braque e lo splendido nudo di Modigliani (fig. 11), mentre erano assenti quadri futuristi o astratti.²⁹ Secondo Anna Pacchioni, che recensì la mostra su «Emporium», nonostante le opere in questione fossero comprese nel periodo che andava dall'immediato Dopoguerra al principio degli anni Trenta, la raccolta non mostrava l'intento di documentare una particolare fase storica, né suggeriva un confronto diretto tra la pittura francese e la pittura italiana contemporanea, sebbene un paragone tra la pittura di De Chirico e Carrà e quella di Picasso e



6. Ottone Rosai, *La raccolta*, 1928, disegno a matita, in catalogo *Mostra di disegni contemporanei*, La Tipocromo, Milano 1941, tav. XV.

Braque permettesse di indicare, seppur vagamente, dei rapporti di precedenza.³⁰ La scelta rivelava piuttosto una coerenza di fondo che era il frutto di una particolare inclinazione verso determinati momenti pittorici e verso singole figure di artisti: il momento metafisico, appunto, e quindi Carrà, De Chirico, Morandi, Scipione e Rosai. Come affermava Guido Piovene nella monografia edita a corollario della mostra di Brera,

ci sono oggi in Italia parecchie buone raccolte private di pittura contemporanea, ma non si può dire che tutte riescano a chiarire le idee. Alcune sono formate con



7. Aldo Salvadori, *Nudo*, 1940, sanguigna, in catalogo *Mostra di disegni contemporanei*, La Tipocromo, Milano 1941, tav. XVI.

8. Luigi Spazzapan, *Studio per un pagliaccio*, s.d., nero fumo, in catalogo *Mostra di disegni contemporanei*, La Tipocromo, Milano 1941, tav. XX.



un criterio non critico ma casuale, direi da gioco d'azzardo. Il raccoglitore fa incetta di un gran numero di quadri dei pittori che in quel momento sembrano avere più voga o sul mercato o nei giudizi delle cosiddette 'élites'. Chi fa l'incetta spera che, nel gran numero, porterà in casa anche i pochissimi quadri che, passati alcuni anni, conserveranno ed aumenteranno valore, mostrando il loro diritto a sopravvivere [...]. Il criterio di Pietro Feroldi è l'opposto. Prima di tutto la raccolta ha un ambito criticamente definito, coprendo un periodo di tempo che, senza essere ancora del tutto storico; comincia a mostrare alcune caratteristiche di stile distinte.³¹

E proseguiva:

un quadro [...] è simile ad una persona, dotato di una vita propria, quasi di un pensiero e di una favella, di affinità e di ripugnanze con noi, che si rivelano gradatamente nel tempo. Ora, molti quadri che entrano nella casa di Pietro Feroldi ne escono dopo il collaudo. La sua raccolta si modella tra le sue stesse pareti, dopo un paziente contatto con il raccoglitore. Egli la forma, si direbbe, dopo aver misurato il quadro provvisoriamente prescelto con il suo gusto e coi suoi nervi, e tiene seco solamente le provate amicizie. Così, tra Pietro Feroldi e la sua raccolta, tra quadro e quadro, vige quasi un legame di necessità, una specie di vigile e nervosa parentela [...] ne viene una raccolta tutta necessaria, dove non esiste quadro occasionale o superfluo. E poiché Pietro Feroldi ha molta lucidità critica, le opere che egli raccoglie sono tra le più vitali del periodo studiato, senza la vicinanza di altre che potrebbero intorbidarne la visione. Feroldi saggia su se stesso, quasi al contatto dei suoi nervi, la consistenza di ogni quadro, un saggio che altri affida al passare degli anni.³²

Entrando nello specifico della raccolta, il momento metafisico era rappresentato da Carrà, Morandi e, soprattutto, De Chirico: Feroldi era infatti in possesso di capolavori quali *L'enigma dell'ora*, *La grande torre*, *Le muse inquietanti*, *Ettore e Andromaca*.³³ Fatta eccezione per gli acquisti di una piccola *Natura morta* del 1924 e di un *Cavaliere* del 1938, dopo il periodo metafisico l'interesse di Feroldi per De Chirico pareva esaurirsi, mentre Morandi e Carrà erano documentati almeno fino al 1941. Tra le opere di quest'ultimo, meritano una segnalazione *L'amante dell'ingegnere*, quindi *Crepuscolo*, *Casine sul Siesa*, *Mattino sul mare* e *Il veliero*, testimonianza dell'emergere, a partire dagli anni Venti, di un bisogno di 'realtà' incapace però di risolversi in mero naturalismo.³⁴ Per quanto concerne Morandi, la collezione raccoglieva vari paesaggi (uno datato 1914, altri più recenti risalenti al 1938 e al 1941), nature morte comprese nel periodo tra 1916 e 1941 – un anno per l'artista estremamente prolifico –, e dei *Fiori di campo* eseguiti nel 1924.³⁵ Scipione compariva con i due studi per il *Ritratto del Cardinal Decano*, mentre la pittura rude, ge-



9. Arturo Tosi, *Paesaggio*, 1911, pastello, in catalogo *Mostra di disegni contemporanei*, La Tipocromo, Milano 1941, tav. XXII.

nuina, 'rustica' ma solo apparentemente semplice di Rosai era rappresentata da un *Ritratto del padre* (fig. 12), dai *Giocatori di toppe* (fig. 13) e dalla *Chiesa di Poggio a Caiano* (fig. 14), tutte opere datate in catalogo al 1920.³⁶ Come già detto in precedenza, particolare attenzione era riservata alle correnti pittoriche internazionali: alla *Nature morte avec la pipe* di Picasso, datata 1914, faceva da contraltare la splendida *Natura morta* di Henry Rousseau, del 1906. Nella raccolta erano inoltre inclusi disegni di Braque, Cézanne, Rousseau, Picasso, Modigliani, De Chirico, Garbari, Scipione e Marini.³⁷

A Torino il locale Centro d'azione, costituitosi al principio del 1941, propose le personali di Pio Semeghini (19 aprile – 4 maggio 1941), Ottone Rosai (17 maggio – 1° giugno 1941), Leo Longanesi e Mino Maccari (2-10 febbraio 1942), Giacomo Manzù (8-24 maggio 1942), Gino Pancheri (14-24 febbraio 1942), Orfeo Tamburi (7-21 marzo 1942), una retrospettiva dedicata a Giuseppe Ricci (13 gennaio – 22 febbraio 1942) e una collettiva di pittori e scul-



10. Umberto Vittorini, *Disegno*, 1918, carboncino e acquerello, in catalogo *Mostra di disegni contemporanei*, La Tipocromo, Milano 1941, tav. XXIII.

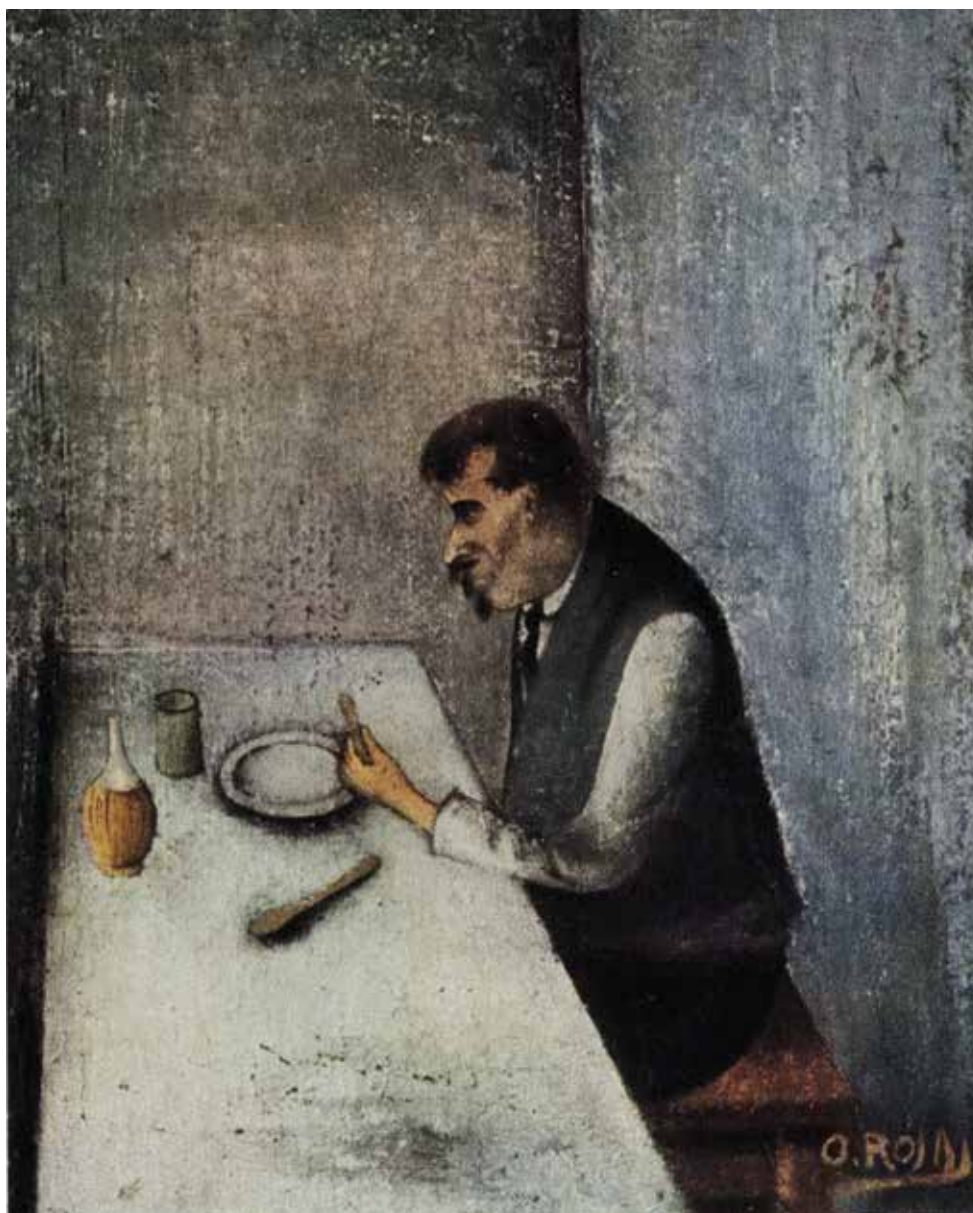


tori genovesi (8-19 aprile 1942). Il Centro aveva sede presso la Società Amici dell'Arte – le cui mostre trovavano spazio nel Palazzo della Promotrice di Belle Arti, nel parco del Valentino –, in linea con uno degli obiettivi sottesi alla creazione dei Centri, ovvero quello di rivitalizzare l'attività delle vecchie società Promotrici e le Permanenti.³⁸ I responsabili erano il presidente di questa stessa società, nella persona del segretario federale e membro del Direttorio nazionale Andrea Gastaldi, e il soprintendente di Torino Carlo Aru, in comunicazione con il segretario del Sindacato delle Arti.³⁹ Un'iniziativa che, come si apprende dalla cronaca, «tante discussioni e preoccupazioni ha potuto sollevare non soltanto negli ambienti artistici ma pure tra gli studiosi ed i collezionisti».⁴⁰ Anche in questo caso non sfugge la sintonia tra le scelte operate dai Centri e l'orientamento ministeriale, espresso chiaramente in interventi come quello comparso su «Le Arti» a firma di Brandi e Argan, che pure esprimevano un disallineamento rispetto a certe posizioni marcatamente conservatrici, quando non apertamente reazionarie e venate di razzismo, di alcuni esponenti del regime.⁴¹

Nell'ambito delle attività promosse dai Centri, tra le mostre più degne di nota, *in primis* per ragioni di politica culturale sottese alla sua realizzazione, occorre citare quella allestita dal 23 luglio al 12 agosto 1942 al Teatro Massimo dal Centro d'azione di Palermo.⁴² Organizzata in collaborazione con la Soprintendenza alle Gallerie della Sicilia, la Direzione Generale delle Arti e l'Azienda Autonoma per le Stazioni di Turismo di Palermo e Monreale, con il coinvolgimento del gallerista Stefano Cairola, la *Mostra di Ventuno Artisti Italiani* fu l'unica iniziativa in territorio siciliano di cui si sia a conoscenza per la presenza del catalogo.⁴³ Come si apprende dall'introduzione, a firma dello storico dell'arte Roberto Salvini, che dal 1939 al 1943 rivestì l'incarico di ispettore alle Gallerie della Sicilia, la collettiva raccoglieva pitture e sculture di artisti «in prevalenza forestieri – più anziani gli uni, appartenenti alle

11. Amedeo Modigliani, *Nudo disteso*, 1917-1918, olio su tela, Cina, collezione privata (già in Collezione Feroldi, Brescia). Wikimedia Commons.

12. Ottone Rosai, *Mio padre*, 1920, olio su tela, Svizzera, collezione privata (già in Collezione Feroldi, Brescia, poi Mattioli, Milano). Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti ETS, Lucca, Fototeca Carlo Ludovico Ragghianti, *Arte contemporanea*, b. 236, n. 00028654.



generazioni più giovani gli altri – scelti tra i più significativi pittori e scultori italiani del nostro tempo»: Casorati, De Pisis, Tosi, Carrà, Severini, De Chirico, Rosai, De Grada, Marcucci, Paulucci, Birolli, Mafai, Menzio, Santomaso, Guttuso, Migneco, Semeghini, Franchina, Manzù, Marini e Martini, presenti ciascuno con due opere.⁴⁴ Di fatto, l'esposizione rispettava pienamente le disposizioni previste dai Centri, sia per la scelta di un edificio storico come sede della mostra, sia per la presenza di espositori attivi in altre parti d'Italia (gli stessi Guttuso e Migneco, pur essendo siciliani, lavoravano soprattutto a Roma e Milano).

Accanto a maestri ormai affermati come Casorati, De Pisis, Tosi, Carrà, Severini, De Chirico e Rosai, esponevano alcuni giovani destinati a maggior gloria nel secondo Dopoguerra, come Birolli, Guttuso e Manzù. Se De Chirico esponeva due *Composizioni* ad acquerello del 1939, che Salvini definì «non prive di un loro potere di suggestione e certo sulla strada della poesia assai più di certe sue recenti esaltazioni della bella materia pittorica»⁴⁵ – allineandosi dunque al giudizio negativo espresso da gran parte della critica coeva sugli esiti più recenti della pittura dechirichiana –, Severini presentava due opere di intonazione surrealista, caratterizzate da un raffinato decorativismo. Carrà era invece rappresentato da una coppia di paesaggi, testimo-

nianza delle sue recenti ricerche di una sintesi tra dato naturale e astrazione intellettuale,⁴⁶ mentre le *Composizioni* di De Pisis apparivano caratterizzate da quella pittura dissolta, vibrante, febbrile, quasi stenografica che costituiva la cifra stilistica dell'artista. Il Casorati di *Figura di donna* e *Fanciulla sulla poltrona* portava avanti le sue ricerche plastiche e tonali con esiti di «malata stanchezza»,⁴⁷ piuttosto affini ai paesaggi di Rosai, anch'essi caratterizzati da toni sommessi e malinconici. Il bozzetto in bronzo per *Il Figliol prodigo* di Martini appariva, rispetto all'opera finita, più pittorico, con le superfici più scabre e le figure più allungate,⁴⁸ mentre *La cinese* era la replica in bronzo dell'analoga terracotta conservata in Collezione Della Ragione.⁴⁹

In generale, l'arte dei giovani tendeva a «rompere quel sereno equilibrio che più o meno caratterizza l'espressione degli artisti della generazione più anziana», rivelando appieno l'anticonformismo delle scelte operate dal comitato ordinatore⁵⁰. Le sculture presentate da Marini erano contraddistinte, secondo Salvini, da una «solida semplificazione plastica carica di segreta tensione».⁵¹ Per quanto riguarda Guttuso, invece, la *Salomé* rimandava, per lo stile e il modo in cui era trattato il soggetto religioso, alla scandalosa *Crocifissione* che sarà di lì a poco esposta a Bergamo nel 1942,⁵² mentre il *Paesaggio romano* rivelava, in virtù dei verdi e rossi accesissimi, quella forzatura del motivo paesistico in senso drammatico ed espressionistico caratteristico della sua produzione coeva.⁵³ Con *La maschera gialla* Birolli riprendeva un mo-

13. Ottone Rosai, *Giocatori di toppe*, 1920, ubicazione sconosciuta (già in Collezione Feroldi, Brescia, poi Mattioli, Milano). Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti ETS, Luc-ca, Fototeca Carlo Ludovico Ragghianti, *Arte contemporanea*, b. 236, n. 00028653.



tivo tipico della pittura grottescamente ironica di Ensor, in linea con opere precedenti quali *La maschera verde* (1940) e *Le maschere vaganti* (1938),⁵⁴ *Terre gialle*, dal canto suo, giocava su dissonanze cromatiche e arditi accostamenti di tinte.⁵⁵ Le opere di Mafai erano invece caratterizzate da una riduzione tonale e un lirismo sottile, inafferrabile,⁵⁶ mentre in *Figurina con cappuccio* e *Gli sposi* Migneco dava vita a una pittura carica di drammaticità, caratterizzata da una pennellata allungata e filamentosa che rimandava a Van Gogh e Kokoschka. Della *Flora* di Santomaso si poteva ammirare «quel distendersi agiato di sapidi toni di chiara tradizione veneziana», mentre Manzù esponeva una *Testa* in bronzo e una *Testa di bambina* in cera, «un'opera nella quale appare ormai definitivamente superato ogni ricordo del Rosso [Medardo, n.d.a.]: vive essa d'un accordo perfetto tra la composizione pittorica di morbidi piani ed un tenue, quasi nascosto [...] fluire della linea», e suggeriva «arcane profondità dell'anima».⁵⁷

La mostra dunque, a dispetto delle dimensioni piuttosto modeste, si sforzava di offrire una panoramica il più possibile esaustiva delle tendenze artistiche più aggiornate: il Centro di Palermo doveva infatti «ben più dei confratelli di Torino e di Milano, città che sono all'avanguardia del movimento artistico [...] informare la sua azione a criteri di piana divulgazione e [...] di persuasione nei confronti di un pubblico che ha ancora poca dimestichezza con le manifestazioni più vive dell'arte d'oggi».⁵⁸ In perfetta coerenza con questa vocazione didascalica – peraltro in linea con la maggior parte



14. Ottone Rosai, *Chiesa di Poggio a Caiano*, 1920, ubicazione sconosciuta (già in Collezione Feroldi, Brescia, poi Zoia, Milano). Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti ETS, Lucca, Fototeca Carlo Ludovico Ragghianti, *Arte contemporanea*, b. 247, n. 00029207.

dei suoi scritti dedicati all'arte contemporanea –, e nella consapevolezza di appartenere a una realtà periferica, nel saggio di presentazione al catalogo Salvini affrontava il problema di una certa impopolarità della coeva arte figurativa e della difficoltà che questa incontrava nel conquistare il favore del pubblico.⁵⁹

Per far ciò, il critico istituiva il classico confronto con la poesia cosiddetta 'ermetica', anch'essa scarsamente popolare e accusata, come l'arte moderna, di oscurità e di «fumismo», dovuta all'«inafferrabilità del contenuto oggettivo» e all'«impalpabilità del "soggetto"». ⁶⁰ Nonostante la presenza di una critica moderna e aggiornata, attenta a valutare la qualità dell'opera non tanto in base al soggetto quanto alla purezza della forma, il gusto popolare appariva ancora legato alla valorizzazione di quel contenuto letterario caratteristico di molta arte ottocentesca. Basandosi proprio sul concetto di 'deformazione', Salvini sosteneva invece che l'arte contemporanea non dovesse rispondere ad alcuna regola, ma dovesse limitarsi a rispettare le proprie necessità espressive. Tanto più che, puntualizzava il critico, anche gli artisti del passato erano soliti 'deformare': in Raffaello, ad esempio, l'elemento letterario, dato da «quelle esteriori qualità di grazia d'atteggiamenti e di dolce bellezza fisica», appariva del tutto secondario se non trasfigurato in quell'insieme di linee, chiaroscuro e ritmo che andava a costituirne il linguaggio figurativo.⁶¹ Una riflessione che si riallacciava a quanto già elaborato da Lionello Venturi all'inizio del decennio precedente, come emerge dall'analisi del testo di una conferenza svoltasi a Barcellona nel marzo 1931, recentemente portato all'attenzione degli studiosi da Franca Varallo, che mostra come per Venturi «la categoria della deformazione non è concepita come l'ultimo ed estremo traguardo del processo creativo dell'artista, bensì come il principio da sempre innestante la ricerca espressiva, giacché sede di quella libertà spirituale di cui si nutre l'esperienza della rivelazione». ⁶² Sulla stessa scia, in un articolo pubblicato sotto l'egida longhiana sul primo numero della rivista «Proporzioni», uscito nel 1943, un giovane Francesco Arcangeli scriveva:

da qualche tempo, non sono informato per dire da quanti anni, Guttuso 'sa', per esperienza intellettuale e non sentimentale, che la realtà non si riproduce, ma si '*de-forma*'. Ha trovato il verbo che gli ci voleva, apprestato dalla più speciosa pittura contemporanea e dalle estetiche più frettolose (come è bello, come è *esatto*, *leggere* che anche Luca della Robbia e Raffaello *deformano*!).⁶³

Si trattava, in sostanza, di ricercare nella 'rottura' un elemento di continuità, in grado di superare lo scoglio di una presunta maggior facilità di comprensione dell'arte antica rispetto alla moderna, basata sul suo riferirsi alla natura e al quotidiano e nel procurare all'osservatore, oltre a un godimento di tipo spirituale e intellettuale, anche un piacere di tipo edonistico. La rinuncia dell'arte contemporanea alla verosimiglianza, alla chiarezza e alla logica, per contro, nasceva dalla mancanza di valori certi e sicuri, dall'assenza di sentimenti definiti e netti, frutto della crisi di una gerarchia di valori ritenuti incrollabili: da qui la necessità di superare l'elemento naturalistico e il riferimento colto per comprenderne pienamente il senso, osservando e giudicando le opere esposte dal punto di vista del loro linguaggio figurativo e cercando in esso – e non nel soggetto –, la fonte del piacere estetico e dell'emozione che ogni opera d'arte, per essere definita tale, era in grado di suscitare. Emerge, già in questa fase, un problema destinato a caratterizzare le politiche pubbliche del contemporaneo nel secondo Dopoguerra, e non solo nel contesto europeo, nel momento in cui lo Stato si fece promotore e accolse nelle proprie collezioni la cosiddetta 'avanguardia'. ⁶⁴ Un sostegno, diretto e indiretto, che avrebbe generato non poche conflittualità, quando non dei veri e propri cortocircuiti tra le due principali direttrici 'ideali' delle

public policies nel settore, ovvero il sostegno alla creazione e la diffusione dei suoi prodotti presso il pubblico.

Con l'accentuarsi della crisi bellica, l'attività dei Centri subì una battuta d'arresto. Il Palazzo della Promotrice di Torino, ad esempio, subì ben tre incursioni aeree, nel novembre e dicembre 1942 e nel luglio 1943, che lo resero inagibile. Detto ciò, le politiche espositive del fascismo riuscirono a convivere con lo stato di guerra almeno fino al 1942, anno in cui si tenne l'ultima edizione della Biennale di Venezia.⁶⁵ Nel dicembre 1943 Marino Lazzari fu ufficialmente «collocato a riposo»,⁶⁶ mentre Bottai era fuori dai giochi già dal febbraio, sostituito da Carlo Alberto Biggini alla guida del Ministero dell'Educazione Nazionale. Con l'avvio della Resistenza e la successiva liberazione del Paese, prendeva il via una nuova fase che, tra continuità e cesure, avrebbe caratterizzato anche la vita artistica della nuova Repubblica.

Note

¹ E. Bassetto, *I Centri d'azione per l'arte. Per una politica del contemporaneo*, in «Critica d'Arte», 17-18, 2023, pp. 77-87.

² Per il caso milanese è stato possibile recuperare informazioni sull'attività del Centro negli archivi della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano (da ora in poi SBAEP). Al momento non è stata rintracciata documentazione presso la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino, mentre la sezione dedicata alle belle arti della Soprintendenza di Milano è indisponibile alla consultazione, così come il fondo Pacchioni, conservato presso l'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda (ISAL) di Cesano Maderno (MB). Analogamente, non è stato possibile visionare il materiale conservato presso la Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo. Si segnala inoltre quanto conservato in ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, ROMA, MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, DIREZIONE GENERALE ANTICHITÀ E BELLE ARTI (da ora ACS, MPI, Dir. Gen. AA.BB.AA.), Divisione III, b. 11 e discusso 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.

³ Cfr. *Centri di azione per le arti*, in «Le Arti», 5-6, 1940, p. XIV; 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, rif. pp. 99, 108, nota 4. Tra le personali organizzate dal Centro di Milano, Pia Vivarelli riporta quelle di Scipione, Carrà, Longanesi, Maccari, Manzù, Mirko, Morandi, Semeghini, Tamburi e Tosi (P. Vivarelli, *Opere moderne della Galleria Sabauda*, in «Bollettino d'Arte», 60, 1990, pp. 99-118, rif. p. 101); in un intervento successivo ven-

gono invece menzionate, oltre a quelle di Scipione e di Carrà, le personali dei soli Mirko, Morandi, Manzù, Vitali e Fancello: id., *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. p. 32. Delle esposizioni di Scipione e Carrà possediamo il catalogo a cura del Centro; mentre non si è ottenuto un riscontro per quanto riguarda gli altri artisti, salvo che nel caso di Fancello: si tratta, in effetti, delle uniche tre rassegne citate in M. Lazzari, *Problemi e fatti dell'arte*, F. Le Monnier, Firenze 1942, p. 198, nota 47 (volume finito di stampare il 10 agosto 1942).

⁴ Su Pacchioni si rimanda agli studi di F. Zanzottera, tra cui il recente *L'opera scomparsa per un giorno. La tavola di Van Eyck «trafugata» dal soprintendente Guglielmo Pacchioni*, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Cesano Maderno (MB) 2023; quindi i contributi presenti in «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», 1, 2010.

⁵ Per un profilo biografico di Dell'Acqua si rimanda a M.T. Fiorino, *Gian Alberto Dell'Acqua*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 197-200.

⁶ Cfr. il verbale della seduta del Consiglio della Società Permanente del 4 novembre 1941, in SBAEP. Del Centro di Milano facevano parte anche l'architetto Gio Ponti e il collezionista Franco Marmont.

⁷ *Centri di azione per le arti* cit.

⁸ La stessa Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti fu ribattezzata Direzione Generale delle Arti, in linea con un'impostazione di matrice idealistica che mirava a sanare la contrapposizione venutasi a creare nel corso dell'Ottocento tra «i due regni dell'arte»: M. Lazzari, *L'azione per l'arte*, prefazione di G. Bottai, Le Monnier, Firenze 1940, p. 1.

⁹ Dalla lettera di Treccani a Dal Pozzo dell'11 settembre 1941, in SBAEP 1941, 255.

¹⁰ Olivari, "Oportet ut scandala eveniant" cit., p. 100.

¹¹ A questo proposito, il segretario della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Remo Taccani, in una lettera indirizzata al presidente del Centro, il conte Giovanni Treccani degli Alfieri, lamentava gli scarsi risultati finanziari della mostra e il conseguente indebitamento, dovuto anche al mancato invio da parte del Comitato di Bergamo del contributo pattuito. Dalla corrispondenza emergono problematiche di natura economica, in quanto il Centro non sembrava in grado di contribuire al risanamento del debito, che finiva per gravare unicamente sulla Società per le Belle Arti, la quale si trovava costretta a ricavare la somma necessaria attraverso la vendita di alcune delle opere esposte: cfr. M. Lorandi, F. Rea, C. Tellini Perina, a cura di, *Il Premio Bergamo 1939-1942. Documenti, lettere, biografie*, Electa, Milano 1993, p. 22.

¹² Presentazione, in *Secondo Premio Bergamo. Mostra nazionale di pittura, anno XVIII*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, novembre-dicembre 1940), S. A. Conti Stabilimento Tipografico, Bergamo 1940, pp. 13-14, in part. p. 14.

¹³ Bassotto, *I Centri d'azione per l'arte* cit., pp. 79-81, in part. p. 80.

¹⁴ Dichiarazioni che suscitarono all'epoca un vero e proprio vespaio, tanto che Brunelli non ebbe più parte nel concorso: Lorandi, Rea, Tellini Perina, *Il Premio Bergamo 1939-1942* cit., p. 37.

¹⁵ SBAEP, verbale della Seduta Consigliare, 11 maggio 1942. La citazione è tratta dal SBAEP, verbale dell'Assemblea Generale Ordinaria, 31 maggio 1942.

¹⁶ SBAEP 1942, 270, lettera di Taccani ad Accetti dell'11 giugno 1942.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Su Scipione si veda M. Fagiolo dell'Arco, V. Rivosecchi, *Scipione: vita e opere*, Allemandi, Torino 1988 e A.C. Toni, a cura di, *Scipione e la Scuola Romana*, Multigrafica Editrice, Roma 1989; quindi, tra i contributi più recenti, M. Morelli, *Artisti Ideologi in Italia tra le due guerre. Scipione e Mafai tra illustrazione, ideologia e giornalismo: «Fondaco», «L'Italia Letteraria» e il racconto dell'arte e della politica europea nell'Italia fascista degli anni Trenta*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Perugia, a.a. 2020/2021, relatori professori M. Dantini, A. Migliorati.

¹⁹ G. Marchiori, *Scipione*, U. Hoepli, Milano 1939; *Scipione: cinque tricromie raccolte dal Centro di Azione per le arti in occasione della mostra postuma nelle sale della Pinacoteca di Brera*, 8-23 marzo 1941, Edizioni di Corrente, Milano 1941.

²⁰ R. G. [R. Guttuso], *Sassu e Scipione*, in «Primato», 11, 1941, pp. 19-20, in part. p. 20.

²¹ [A. Santangelo], *Prefazione*, in *Scipione: cinque tricromie raccolte dal Centro di Azione...* cit., p.n.n.

²² Da notare che lo stesso Guttuso, in un articolo apparso nell'agosto del 1941 su «Prima-

to», si mostrava critico verso il formalismo che caratterizzava gran parte dell'arte italiana contemporanea, sostenendo che «il valore di un'opera d'arte sta nella sua 'espressività' [...]. Solo quando non esprime è cronaca, decorazione, illustrazione»: R. Guttuso, *Pensieri sulla pittura*, in «Primato», 16, 1941, pp. 20-22, in part. p. 22.

²³ G.A. Dell'Acqua, *L'allestimento della mostra di Scipione e di disegni contemporanei nella Pinacoteca di Brera*, in «Le Arti», 4, 1940-1941, pp. 280-281; Olivari, "Oportet ut scandala eveniant" cit., p. 101.

²⁴ G. Piovene, *Una Mostra di Scipione*, in «Primato», 8, 1941, pp. 17-18, in part. p. 18.

²⁵ *Mostra di disegni contemporanei*, catalogo della mostra (Milano, Regia Pinacoteca di Brera, 8-23 marzo 1941), La Tipocromo, Milano 1941.

²⁶ Cfr. G. Bottai, *L'Ufficio per l'arte contemporanea*, in V. Cazzato, a cura di, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001, t. I, pp. 61-64, in part. p. 64. Come è noto, la Direzione Generale delle Arti istituì un premio per le migliori collezioni di arte contemporanea, attribuito nella sua prima edizione alle Raccolte Della Ragione, Cardazzo, Rimoldi e Suppo, esposte insieme ad altre otto alla mostra allestita a Cortina d'Ampezzo dal 10 al 31 agosto 1941: Mazzafionda, *Corriere delle Arti*, in «Primato», 16, 1941, p. 22; cfr. anche A. Podestà, *Collezionisti a Cortina*, in «Primato», 17, 1941, pp. 17-18. La seconda edizione del premio non avrà luogo per le difficoltà derivanti dall'inasprimento del conflitto bellico.

²⁷ Cfr. *Mostra protesta del collezionista*, in «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», 20, 1933-1934, p.n.n.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Mostra della Raccolta Feroldi*, catalogo della mostra (Milano, Regia Pinacoteca di Brera, 7-22 novembre 1942), Officine Grafiche Esperia, Milano 1942.

³⁰ A. Pacchioni, *Milano: la collezione Feroldi esposta nelle sale di Brera (Centro d'azione per le arti)*, in «Emporium», 577, 1943, pp. 36-38.

³¹ *La raccolta Feroldi*, presentata da G. Piovene, Edizioni del Milione, Milano 1942, p. VII. Sulla genesi del volume si rimanda a V. Pozzoli, *Le Edizioni del Milione all'avvio del quinto decennio: tempi, modelli e identità visiva*, in M. Ferretti, a cura di, *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, Edizioni della Normale, Pisa 2021, pp. 27-39. Come è noto, gran parte della Collezione Feroldi sarebbe confluita, nel secondo Dopoguerra, nella Raccolta Mattioli.

³² *La raccolta Feroldi* cit., p. VIII.

³³ Feroldi possedeva anche un *Autoritratto*, datato 1919, di cui l'artista faceva menzione in una lettera a Soffici dell'8 dicembre: «Ho fatto un buon autoritratto; con una statua nel fondo [...]», cfr. *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 1° ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Mondadori, Milano 1988, p. 202.

- ³⁴ M. Carrà, a cura di, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, vol. I (1900-1930), Edizioni dell'Annunciata, Milano 1968, n. 7/21, p. 351; n. 9/22, p. 369; n. 4/24, p. 383; n. 3/28, p. 493; n. 1/27, p. 435.
- ³⁵ L. Vitali, a cura di, *Morandi. Catalogo generale*, vol. I. (1913/1947), Electa, Milano 1977, nn. 1, 237, 321, 326, 329, 28, 152, 169, 191, 296, 310, 315, 87.
- ³⁶ Cfr. P.C. Santini, *Rosai*, Vallecchi, Firenze 1960, risp. pp. 154-155, n. 72; pp. 150-151, n. 68; p. 149, n. 6.
- ³⁷ Tutte le opere citate sono riprodotte in *La raccolta Feroldi* cit.
- ³⁸ Bassetto, *I Centri d'azione per l'arte* cit.
- ³⁹ Il corpus dei cataloghi relativi alle mostre del Centro torinese è consultabile presso la Biblioteca d'arte della Fondazione Torino Musei.
- ⁴⁰ e. z. [E. Zanzi], *Il Centro d'azione per l'Arte a Torino*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 11 aprile 1941.
- ⁴¹ *Su alcuni giovani: Afro, Mafai, Manzù, Mirco* (C. B. [C. Brandi]), *Fontana* (G.C. A. [G.C. Argan]), in «Le Arti», 3, 1938-1939, pp. 287-295.
- ⁴² 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.
- ⁴³ Centro d'Azione per le Arti – Palermo, a cura di, *Mostra di Ventuno Artisti Italiani*, catalogo della mostra (Palermo, Teatro Massimo, 23 luglio – 12 agosto 1942), Tip. Poligr. Industr. Siciliana, Palermo 1942; r. s. [R. Salvini], *Palermo: Mostra di ventuno artisti al Centro d'Azione per le Arti*, in «Emporium», 574, 1942, pp. 446-450.
- ⁴⁴ *Ibi*, p. 446.
- ⁴⁵ *Ibidem*.
- ⁴⁶ Si trattava di *Venezia – la dogana e Paesaggio a Forte dei Marmi*, entrambi risalenti al 1938 e riprodotti in M. Carrà, a cura di, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, vol. II (1931-1950), Edizioni dell'Annunciata, Milano 1968, n. 5/38, p. 279 e n. 21/38, p. 304.
- ⁴⁷ [Salvini], *Palermo...* cit., p. 448; non è stato possibile identificare le opere rispetto a G. Bertolino, F. Poli, *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati*, Allemandi, Torino 1995, per l'assenza delle immagini nel catalogo generale.
- ⁴⁸ Per un confronto visivo tra il bozzetto presentato a Palermo, riprodotto in [Salvini], *Palermo...* cit., p. 447, e l'opera definitiva, cfr. G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari, a cura di, *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1998, n. 207, p. 141.
- ⁴⁹ *Ibi*, n. 340, p. 229. L'esemplare in terracotta riprodotto in catalogo generale faceva parte del gruppo delle ventuno terrecotte cedute da Martini alla Galleria Milano il 28 gennaio 1933, con il permesso di ricavarne una fusione in bronzo per ciascuna. La scultura esposta in occasione della mostra di Palermo è appunto la replica in bronzo dell'originale.
- ⁵⁰ r. s. [R. Salvini], prefazione al catalogo, in *Mostra di Ventuno Artisti Italiani* cit., pp. 7-12, in part. pp. 11-12.
- ⁵¹ *Ibi*, p. 11. Si tratta di *Atleta – bronzo e Testa di giovane donna – cera*. Delle due, solo l'*Atleta* è riprodotto in catalogo, e non compare in *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, Skira, Milano 1998 (ante 1942).
- ⁵² In catalogo, l'opera compariva con il titolo di *Susanna*, mentre nella recensione su «Emporium» con quello di *Salomé: Mostra di ventuno artisti italiani* cit., p. 15; [Salvini], *Palermo...* cit., p. 449. Cfr. E. Crispolti, a cura di, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, Mondadori, Milano 1983, vol. I, nn. 40-41/30, p. 110.
- ⁵³ *Ibi*, n. 40/40 (dove l'opera è denominata *Paesaggio urbano*, datata al 1940 e segnalata con ubicazione ignota). Più correttamente, in *Gli anni del Premio Bergamo* cit., pp. 106, 222, n. 21, compare col titolo di *Paesaggio romano*, è datata al 1941 e segnalata di proprietà della Regione Sicilia. Il dipinto fu infatti acquistato dallo Stato proprio in occasione della mostra palermitana.
- ⁵⁴ Cfr. *Renato Birolli*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 218, n. 212.
- ⁵⁵ *Ibi*, n. 224, p. 220.
- ⁵⁶ A proposito della serie dei *Fiori*, Mafai stesso ricordava che «Verso i trent'anni dipingevo i fiori al sole. Li mettevo lì come per caso, senza nessuna intenzione compositiva, li copiavi e mi accorgevo che nel disporli creavano degli spazi loro particolari, una fisionomia astratta»: E. Crispolti, *L'arte del disegno nel Novecento italiano*, Laterza, Roma-Bari 1990, p.n.n.
- ⁵⁷ [Salvini], *Palermo...* cit., p. 450.
- ⁵⁸ *Ibi*, p. 446.
- ⁵⁹ Su Salvini si rimanda agli studi di E. Greco, *La Guida all'arte moderna del 1949 di Roberto Salvini: un tentativo di interpretazione crociana dell'arte contemporanea*, in «Annali di Critica d'Arte», VII, 2011, pp. 313-333; id., *Roberto Salvini e l'arte contemporanea: riflessioni su un rapporto poco noto*, in E. Neri Lusanna, a cura di, *Roberto Salvini* (Firenze, 1912-1985). *La Storia dell'Arte, Firenze, l'Europa*, atti del convegno (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 31 maggio – 1° giugno 2018), Edifir, Firenze 2021, pp. 235-249.
- ⁶⁰ [Salvini], prefazione al catalogo cit., p. 7.
- ⁶¹ *Ibi*, p. 8.
- ⁶² F. Varallo, *Un inedito di Lionello Venturi: la conferenza di Barcellona del 27 marzo 1931. La teoria della deformazione e l'arte moderna*, in «Predella», 52, 2022, pp. 107-137, in part. p. 111.
- ⁶³ F. Arcangeli, *Della giovane pittura italiana, e di una sua radice malata*, in «Proporzioni», 1, 1943, pp. 85-98, in part. pp. 91-92 (il corsivo è mio).
- ⁶⁴ Sul punto si rimanda al recente studio di N. Heimmendinger, *L'Etat contre la norme. Le tournant des institutions publiques vers l'art d'avant-garde, 1959-1977 (Allemagne de l'Ouest, Etats-Unis, France)*, thèse de doctorat, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 27 juin 2022, dirigée par J. Glicenstein.

⁶⁵ Ancora nel 1944, l'archeologo Carlo Anti, succeduto a Lazzari alla guida della Direzione Generale, era persuaso che, salvo un ulteriore aggravarsi della «situazione contingente», la Biennale veneziana dovesse comunque aver luogo, «sia pure “quantitativamente” ridotta», per ragioni «politiche e ideali» (appunto per l'Eccellenza il Ministro, dattiloscritto, [1944], in ACS, MPI, Dir. Gen. AA.BB.AA., Divisione III, b. 282). Questo perché da più parti era stata sollevata l'ipotesi di sospendere l'Esposizione internazionale già in corso di organizzazione, cosa che di fatto poi avvenne, dato l'inasprirsi del conflitto: lettera della Regia Prefettura di Vene-

zia al Gabinetto del Ministero dell'Educazione Nazionale, 3 settembre 1943, protocollo in entrata della Direzione Generale delle Arti, Ufficio Arte Contemporanea, del 16 ottobre 1943, in ACS, MPI, Dir. Gen. AA.BB.AA., Divisione III, b. 282. Anche Maraini proponeva al ministro il rinvio della mostra al 1945: lettera di Maraini a Biggini, 15 gennaio 1944 (ACS, MPI, Dir. Gen. AA.BB.AA., Divisione III, b. 281).

⁶⁶ F.R. Scardaccione, a cura di, *Verballi del Consiglio dei Ministri della Repubblica Sociale Italiana: settembre 1943-aprile 1945*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2002, vol. I, p. 168.

Sinossi

Il presente saggio, che prende le mosse da un recente intervento dedicato ai Centri d'azione per l'arte, di cui costituisce l'ideale continuazione, si propone di ricostruire nel dettaglio le attività promosse da questi nuovi organismi, individuando alcuni tratti comuni, coerenti rispetto al progetto del Ministero dell'Educazione Nazionale guidato da Giuseppe Bottai. Nello specifico, il contributo si sofferma sulla Mostra del II Premio Bergamo, sulla Mostra della Collezione Feroldi, sulla retrospettiva postuma di Scipione e sulla Mostra di disegni contemporanei, organizzate dal Centro d'azione di Milano, quindi sulla Mostra di Ventuno Artisti Italiani, allestita a Palermo a cura del locale Centro d'azione.

Summary

This essay, which takes its cue from a recent work dedicated to the Centri d'azione per l'arte, aims to reconstruct the activities promoted by these organizations, identifying a number of common traits consistent with the policies promoted by the Ministero dell'Educazione Nazionale headed by Giuseppe Bottai. Specifically, the focus is on the Mostra del Premio Bergamo exhibition; the exhibition of the Feroldi Collection; Scipione's retrospective, the Mostra di disegni contemporanei, organised by the Centro d'azione in Milan; and the Mostra di Ventuno Artisti Italiani, set up in Palermo by the local Centro d'azione.

La critica d'architettura di Giovanni Klaus Koenig e il grimaldello dell'ironia

Lorenzo Ciccarelli

La morte di Giovanni Klaus Koenig (1924-1989) ha fatto calare un duraturo silenzio intorno alla sua eredità culturale: quasi trent'anni separano le «testimonianze brevi» e le raccolte di scritti date alle stampe subito dopo la sua scomparsa dai primi tentativi organici di restituire il multiforme ingegno e la dirompente novità degli scavi storico-critici.¹ Progettista, docente, teorico, storico e critico dell'architettura e del design, Koenig nutriva un'estrema varietà d'interessi – si ricordano anche le travolgenti passioni per i mezzi di trasporto e il cinema – e l'ostinato rifiuto di promuovere o far parte di qualsiasi scuola o schieramento culturale: aspetti che lo hanno reso una figura sfuggente rispetto alla rigida compartimentazione in settori disciplinari e al pigro conformismo cui è sempre a rischio la ricerca accademica.

Tuttavia, anche ostinati luoghi comuni hanno forse offuscato il valore innovativo delle sue acute posizioni: sembra infatti impossibile parlare di Koenig senza citarne il gusto per la battuta fulminante, per la metafora paradossale, per l'invenzione di pseudonimi e soprannomi da affibbiare a se stesso e ai colleghi, nonché l'atteggiamento scanzonato e ironico delle sue lezioni e degli scritti.² Per esempio, nel documentario prodotto dall'Università degli Studi di Firenze nel 1997 Giancarlo De Carlo e Giorgio Spini ne ricordavano il «sense of humor e della comicità», Marco Dezzi Bardeschi sottolineava «il suo gusto della battuta», mentre Pierluigi Spadolini – uno dei bersagli preferiti della sua ironia – «l'incapacità di frenare la lingua», cementando l'interpretazione di Koenig come di un personaggio anzitutto trasgressivo, interessato più alla polemica che allo studio paziente e che secondo Bruno Zevi si era «molto disperso» nella sua pluralità di interessi.³

Nelle prossime pagine vorrei invece evidenziare come l'ironia e il 'volgersi allo scherzo' furono armi dialettiche di un preciso progetto critico sviluppato da Koenig e riflesso in una prosa attentamente costruita.⁴ D'altra parte sarebbe ingenuo considerare spontanea la maniera di scrivere, e dunque di pensare, di colui che tra i primi, e con maggior profondità, si era interrogato riguardo all'introduzione degli studi semiologici nel territorio del progetto e dell'architettura come linguaggio.⁵ Indagare perché e come Koenig abbia impiegato le armi dialettiche dell'ironia consente non soltanto di mettere in dubbio l'interpretazione stereotipata che per troppo tempo si è data dello studioso fiorentino, ma di evidenziare anche la maniera attraverso cui egli guardava l'architettura, indagando i compiti affidati alla riflessione critica (fig. 1).

L'architettura come linguaggio e i compiti della critica

È impossibile scindere la maturazione delle posizioni teoriche e critiche di Koenig dal suo impegno come docente: fu infatti la Facoltà di Architettura di Firenze il luogo principale in cui si sviluppò il suo percorso biografico e professionale. Koenig vi si iscrisse nel 1944, conseguendo la laurea nel 1950, e fu nominato l'anno successivo assistente di ruolo di Italo Gamberini alla cattedra di Elementi di architettura e rilievo dei monumenti.⁶ Iniziò così una carriera accademica che, tranne per un breve intermezzo a Venezia, si svol-





se interamente nell'ateneo fiorentino, dove Koenig rimase sino alla morte, avvenuta nel 1989, e dove lo studioso esplorò diversi campi disciplinari, intrecciandone continuamente metodologie ed esiti.⁷ L'ambiente collegiale dell'università, la passione per l'insegnamento – vocazione cui egli attese con impegno per tutta la vita – e l'esigenza di spiegare in maniera chiara gli elementi e le vicende del progetto concorrono a spiegare la sua peculiare interpretazione del fenomeno architettonico, e non a caso tutte le sue prime significative pubblicazioni sono raccolte di lezioni, dispense universitarie o memorie redatte al fine di conseguire la libera docenza (fig. 2).⁸

Il corso di Elementi di architettura e rilievo dei monumenti, spina dorsale del biennio propedeutico, doveva fornire ai giovani allievi gli strumenti per leggere un edificio scomponendolo nei suoi elementi primari, guidandoli poi nelle varie tappe del processo progettuale. La necessità di approntare un metodo di insegnamento il più possibile «scientifico», e cioè valido per ogni studente indipendentemente dalla sua eterogenea formazione di base e replicabile nel tempo, spinse Koenig a superare l'impostazione idealistica di matrice crociana, che proponeva una conoscenza intuitiva del fenomeno architettonico, connessa all'esaltazione della personalità dell'artista creatore, esigenza condivisa in quegli anni anche da una larga parte degli storici dell'arte e dell'architettura italiani quali Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Roberto Pane, Sergio Bettini e Bruno Zevi, i cui scritti furono attentamente studiati da Koenig.⁹

Rivolgersi alla semiologia e interpretare «l'architettura come linguaggio» ebbero per lo studioso fiorentino anzitutto «precise conseguenze didattiche»,

A sinistra:

1. Giovanni Klaus Koenig indica la copertina del film *König der Vagabunden* a Firenze negli anni Sessanta.

2. Il gruppo di docenti di Storia dell'Architettura dell'Università degli Studi di Firenze nell'ottobre del 1970, da sinistra a destra: Marco Dezzi Bardeschi, Vittorio Franchetti Pardo, Franco Borsi, Francesco Gurrieri e Giovanni Klaus Koenig. Collezione Francesco Gurrieri.

3. Giovanni Klaus Koenig, *Elementi di architettura*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1958.

4. Giovanni Klaus Koenig, *Analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1964.

5. Giovanni Klaus Koenig, *Architettura e comunicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1974 (seconda edizione che rielabora e raccoglie in maniera compiuta i precedenti studi nel campo della semiologia applicata al linguaggio architettonico).

trasformando «l'insegnamento propedeutico dell'architettura, adesso condotto in maniera assai empirica [...] in una ricerca assai meno opinabile per la sua rigurosità».¹⁰ Egli fu tra i primi a cogliere le potenzialità offerte dai metodi di analisi semiologica appresi nel fondamentale testo di Charles Morris *Signs, Language e Behavior* – tradotto in italiano già nel 1949 – e discusse poi con Gillo Dorfles e Umberto Eco, che proprio Koenig chiamò a insegnare nella Facoltà di Architettura di Firenze durante gli anni Sessanta (figg. 3-4).¹¹ Ciò che interessa valutare in questa sede non è tanto la primogenitura dell'interesse semiologico di Koenig in campo progettuale – a questo proposito, oltre ai già citati Dorfles ed Eco, conviene ricordare anche Renato De Fusco e Maria Luisa Scalvini –, né le implicazioni di questi stimoli in ambito didattico, che furono pure estremamente importanti, in particolare al fine di profittare delle tecniche semiologiche di scomposizione del linguaggio in parole, studiandone le modalità di connessione e proponendo un analogo metodo «logico» per frazionare un'architettura nei suoi «elementi» primari e secondari, evidenziandone le articolazioni e le modalità di aggregazione.¹² Piuttosto ci interessa svolgere un'indagine delle implicazioni critiche di tale approccio, che egli aveva ben presenti.

Interpretare l'architettura come linguaggio portò infatti Koenig a considerare l'edificio non più come un oggetto in sé concluso, esito della ricerca stilistica e della personalità del suo autore, quanto piuttosto come «qualcosa che ci permette di comunicare con gli altri».¹³ Se il progetto è ancor più l'edificio sono interpretabili come «messaggi», il critico non soltanto deve prendere in considerazione chi emette il «segnale» – l'architetto –, ma anche le caratteristiche e le esigenze dei destinatari, cioè delle persone che beneficiano delle funzioni delle opere d'architettura e ne percorrono gli spazi.¹⁴ Inoltre: solamente se il messaggio progettuale ordito dall'architetto è pienamente compreso dai destinatari dell'opera – se dunque essi sono in grado di decifrarne e goderne tutte le potenzialità spaziali, funzionali, figurative etc. – l'opera dell'architetto può dirsi pienamente compiuta e l'edificio dispiegare appieno il suo potenziale di trasformazione in seno alla città e alla società.¹⁵ Quando il messaggio progettuale non è sufficientemente chiaro e comprensibile, invece, «anche il più interessante dei progetti rischia di apparire un vaniloquio, una comunicazione intellegibile solo a coloro che l'hanno emessa [...] cioè in ultima analisi un colossale quanto inutile spreco di energia».¹⁶ Celebre è in tal senso l'esempio che Koenig portava di quei contadini che, trasferiti in nuovi alloggi moderni, impiegavano i *water closet* come casse di spurgo per le olive perché non precedentemente informati sul reale uso e significato di tali oggetti.¹⁷

Comunicare efficacemente l'architettura era dunque per Koenig altrettanto importante che progettare correttamente. E in tal senso l'azione del critico era duplice: da una parte sollecitare continuamente gli architetti e i designer a esprimersi in maniera chiara, evitando inutili intellettualismi e fuorvianti perifrasi tanto verbali quanto progettuali; dall'altra agire da tramite tra il ristretto circolo degli architetti e degli accademici – coloro che emettevano il messaggio progettuale – e la vasta platea dei destinatari, spesso priva di qualsiasi conoscenza disciplinare. A questo proposito Marco Brizzi ha correttamente notato come «il lavoro [critico] di Koenig tendeva al miglioramento del rapporto tra architettura e fruitore, non certo tra architetto e committente».¹⁸

Nonostante si sia occupato attivamente di semiologia per un arco temporale di quindici anni – dalla metà degli anni Cinquanta fino al 1970, quando la pubblicazione di *Architettura e comunicazione* può essere interpretata come un punto e a capo del suo percorso scientifico –, tali studi impressero una traccia profonda nella concezione che egli ebbe dei compiti, del ruolo e del pubblico della critica d'architettura (fig. 5).¹⁹

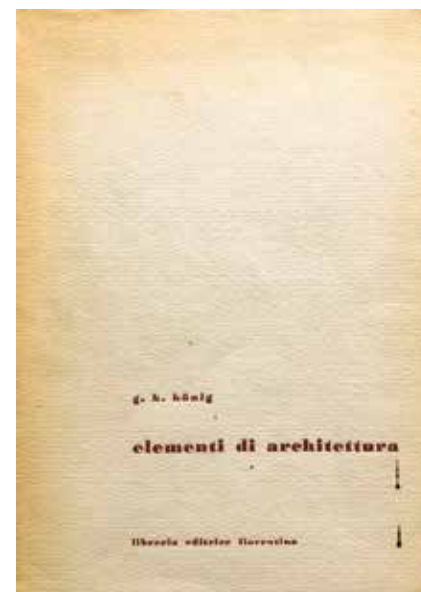
Per Koenig la riflessione critica non andava prioritariamente rivolta al ristret-

to circolo degli studiosi, quanto piuttosto aperta agli architetti progettisti, agli studenti e al grande pubblico, e perciò essa doveva adottare un linguaggio semplice e comprensibile. «Il problema che si pone più urgentemente alla critica dell'architettura» – egli osservava al principio degli anni Sessanta – «è quello della ricerca di un metalinguaggio che sia il più possibile rigoroso, onde ridurre al minimo quella entropia della comunicazione linguistica che rende così simile alla Torre di Babele il campo del linguaggio critico contemporaneo». ²⁰ Non a caso è possibile rintracciare lungo tutta la sua produzione critica una serie di scritti volti a chiarire il significato di parole volutamente ambigue: dall'analisi delle nozioni di «intuizione», «fantasia» e «sensibilità», oggetto di alcuni articoli del 1958, sino alle acute discettazioni delle espressioni «città cablata» e «qualità della vita» prese in esame in due articoli pubblicati in «Ottagono» nel 1986, a pochi anni dalla morte. ²¹

La chiarezza della scrittura non era per Koenig soltanto un connotato stilistico, quanto un imperativo etico, cui non era sicuramente estranea la sua matrice valdese e protestante, per la quale l'accesso ai testi era il primo e più radicale distacco dall'ortodossia cattolica. ²² Egli prese continuamente di mira la verbosità, l'inutile complicatezza, lo stile fumoso e incomprensibile con il quale era solitamente raccontata l'architettura, da parte sia degli storici e dei critici di professione, sia degli architetti e del ceto dirigente del Paese. La stima che tributava a Sergio Bettini, per esempio, non gli impedì di notare come il suo fondamentale saggio *Critica semantica e continuità storica dell'architettura europea* (1958), «esemplare nel proporre precise risposte e convincenti esempi [...] è comprensibile dal lettore medio solo con l'aiuto del vocabolario di latino e greco, e ricorrendo alle spiegazioni di un amico filosofo di professione; e infine occorre rileggerlo almeno tre volte [...] e purtroppo la sua comunicazione è ristretta a un piccolo numero di specialisti». ²³ E nel geniale *Fantasia e variazioni sopra un pezzo di Pane* – finzione metaletteraria in cui Koenig ordì un falso dibattito intorno a un veritiero articolo in cui Roberto Pane si domandava come restaurare un quadro di Burri – a essere sferzati dalla sua penna furono illustri colleghi come Giulio Carlo Argan, Mario Salmi, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Piero Sampaolesi, Alfredo Barbacci, Cesare Brandi e Carlo Ludovico Ragghianti. Al gancio iniziale di Koenig – impostare cioè il dibattito intorno a un «linguaggio estremamente semplice, e che vuol essere compreso da tutti» – i colleghi professori risposero con una prosa (creata ad arte dallo stesso studioso fiorentino) infarcita di latinismi, germanismi, locuzioni filosofiche, citazioni a oscuri bollettini ministeriali, e nella quale, al fondo, nonostante «hanno fatto gran sfoggio di dottrine [...] stringi, stringi, nessuno di loro ci ha ancora detto come eseguire il restauro». ²⁴ E non erano soltanto gli storici e critici del progetto a essere ironicamente bacchettati, ma anche gli architetti, che spesso si perdevano in un «linguaggio critico assolutamente incomprensibile». ²⁵ Secondo Koenig «basti leggere le relazioni di accompagnamento ai progetti presentati ai concorsi, la cui chiarezza è spesso inversamente proporzionale al valore del progetto». ²⁶

La frattura tra gli assunti teorici e i disegni degli architetti e le opere effettivamente realizzate era spesso al centro del rovello critico di Koenig. Eloquente fu a tal proposito la spietata critica portata alla celebre estensione del cimitero di Modena di Aldo Rossi, esposta in un articolo intitolato *Attenti al dettaglio, che lo scarto è breve fra ruggito e raglio*. ²⁷

Koenig prese le parti del viandante, dell'utente medio del cimitero, lontano dai circoli architettonici e accademici: il referente tipo del messaggio architettonico rossiano. Mentre per questo anonimo visitatore il Duomo di Modena era un'architettura chiarissima – un monumento che comunicava efficacemente «la bellezza delle sue forme, le perfette proporzioni degli spazi, l'uso sapiente dei materiali e la ricchezza dei dettagli» –, l'addizione rossiana al cimitero monumentale era un'opera incomprensibile. Per Koenig un cimitero deve anzitutto presentarsi come un'architettura di servizio, in



cui l'utente comprenda immediatamente «la chiarezza distributiva e la gerarchia degli spazi», per non girare a vuoto e giungere nel minor tempo possibile alla tomba dei suoi cari. Invece nel cimitero di Rossi, appuntava Koenig, avviene tutto il contrario: il visitatore non sa dove andare e vaga tra ali porticate di «proporzioni disumane», che giungono nel nulla di un «campo incolto». La scelta di non sorreggere tali ali porticate con pilastri, ma con setti disposti longitudinalmente al senso di marcia, impedisce «le visioni laterali», spaesando ulteriormente l'utente già sgomento per la «sommarietà dell'architettura, i ritmi alternati ed ossessivi, gli spazi interni compressi, la sensazione dell'uomo ridotto a numero».²⁸

Lo schema architettonico di Rossi, indifferente a ogni lecita esigenza dei visitatori, era per Koenig ulteriormente minato dall'indifferenza verso la corretta progettazione esecutiva e realizzazione. Visitando il cimitero, il critico fiorentino rilevò una serie di «errori costruttivi incredibili, commessi da chi vuole andare contro la natura dei materiali, portandoli a morte precoce con una perfidia che non può essere attribuita a sciatteria».²⁹ Dall'errato disegno e posizionamento delle gronde in copertura, dai giunti di dilatazione delle pareti in calcestruzzo armato e dalle passerelle metalliche malamente appoggiate sui setti Koenig trasse la conclusione che «tutti questi arrosti siano stati combinati non per imperizia costruttiva [...] ma perché l'autore è fermamente convinto che tutto ciò che è bello nel disegno – una forma pura, non contaminata dalla realtà dei materiali – tale debba restare anche dopo quel puro accidente che è la costruzione» (fig. 6).³⁰

Il cimitero di Modena fu presentato da Koenig come l'esempio più celebre, e dunque da sottoporre a più spietata critica, di un'architettura piegata alla narrazione autoreferenziale del contesto teorico e figurativo dell'architetto, e non rivolta invece ad assolvere nella maniera più chiara e semplice possibile la funzione per la quale l'opera era stata finanziata e costruita. Un progetto redatto da un architetto che non sembrava interessato a come la sua opera fosse recepita, compresa e utilizzata dai destinatari; e perciò il giudizio di Koenig fu severo, tanto più che Rossi era al tempo ritenuto «il più grande architetto italiano di quest'ultimo quarto del XX secolo».³¹

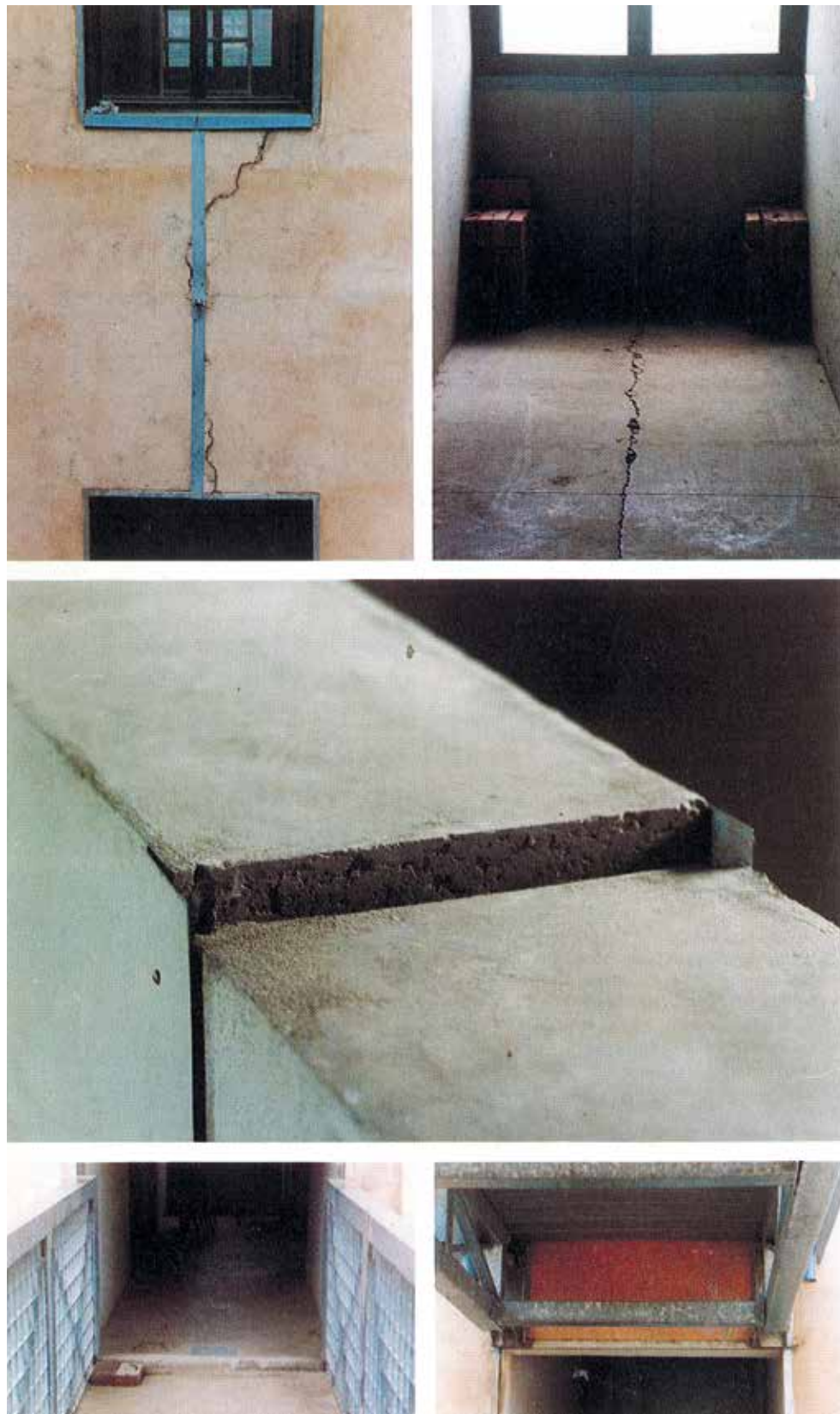
Il 'caso' di Rossi e della cosiddetta Tendenza, ripetutamente oggetto di ironici strali, consente di spiegare anche quale dovesse essere, secondo lo studioso fiorentino, la posizione che il critico doveva assumere rispetto alle figure e ai movimenti artistici dominanti o maggiormente celebrati.

Commentando le sette invarianti che Zevi aveva esposto in calce a *Il linguaggio moderno dell'architettura* (1973), Koenig ascrisse ai doveri del critico anzitutto «il rifiuto di accettare ogni sistema o situazione sociale precostituita, impegnandosi a criticarla e modificarla, anche se ciò richiede una continua lotta contro il potere». «E non illudiamoci», proseguiva: «ogni forma di opposizione al potere, oggi, come forma organizzata per arrivare al potere, è Potere essa stessa, tende ad irrigidirsi in schemi con lo stesso grado di intolleranza di quelle alle quali si oppone».³²

Koenig sembra suggerire che per svolgere efficacemente il suo mestiere il critico debba anzitutto scagliarsi contro la pigrizia e il conformismo culturale, e temere il pericolo degli schieramenti, delle scuole, delle correnti di pensiero che adescano i pensatori e i progettisti con le lusinghe e i ripari dell'appartenenza, privandoli però dello stimolo a rimettere continuamente in discussione le posizioni teoriche e le strategie progettuali provvisoriamente raggiunte. Era necessario insomma schierarsi non soltanto contro le brutte architetture, ma anche contro «le agiografie dei viventi».³³

Dovendo conservare gelosamente la sua autonomia, il critico era in fondo, per Koenig, un solitario: per natura schierato contro le posizioni dominanti, le mode, gli schieramenti culturali, stando ben attento però a non aderire a contro-schieramenti. Per combattere le tendenze culturali egli doveva evitare anzitutto di organizzarle, e Koenig non risparmiò infatti puntuti

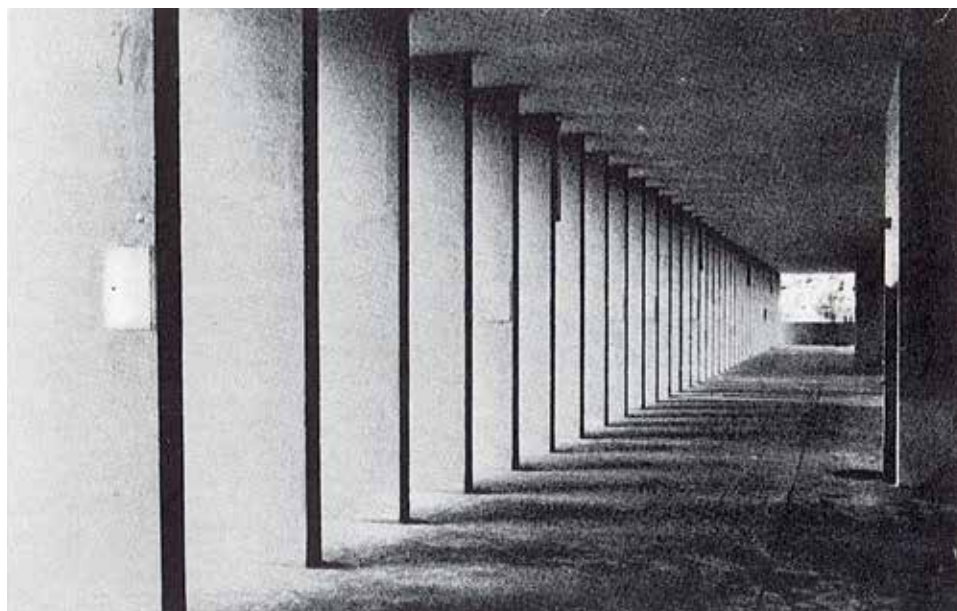
commenti anche a un collega che molto ammirava, come Bruno Zevi, e alla tendenza organica che aveva promosso.³⁴ Inoltre, per combattere le scuole di pensiero, dentro e fuori l'università, il critico doveva evitare di formarne a sua volta. Era necessario «stare ben rintanato [...] affilare i denti, e quando qualcuno ti capita a tiro, zac!, un bel morso, e via, nella tana».³⁵ Andavano ordite «continue azioni di disturbo, senza perdere alcuna occasione di pun-



6. La serie di fotografie scattate dal Lonfo-Koenig riguardo alla sciatteria progettuale e costruttiva dell'addizione rossiana al cimitero di Modena, pubblicate a corredo dell'articolo *Attenti al dettaglio*, che lo scarto è breve fra ruggine e taglio, in «Ottagono», 78, 1985.

zecchiare il nemico», senza squadernare però operazioni organiche o di lungo periodo che avrebbero corso il rischio di aggregare quei fronti culturali compatti che erano il primo bersaglio della sua azione.³⁶

Tali libertà, solitudine e intransigente rettitudine andavano dimostrate esercitando anzitutto l'azione critica contro i colleghi e gli amici più vicini. Di Roberto Pane – forse il collega che più stimava – Koenig mise più volte in luce il parlare «chiarissimo», connesso a un'assoluta «liberalità di giudizio», dimostrata proprio dal fatto che «non aveva timore di inimicarsi anche co-



7. L'ironica tavola degli orrori, con progetti di Aldo Rossi e Pier Luigi Spadolini, che Koenig allestì a corredo dell'articolo *Un premio di architettura poco noto. Il Trofeo Muggia compie mezzo secolo, come la Mostra cinematografica di Venezia*, pubblicato in «Ottagono», 67, 1982.



loro che erano suoi ammiratori o discepoli». ³⁷ E non meno affilate delle critiche a Rossi furono gli affondi che Koenig rivolse a figure a lui vicinissime per trascorsi biografici e frequentazione accademica, come Leonardo Ricci e soprattutto Pier Luigi Spadolini, di cui criticò sia il Palazzo di Giustizia di Siena, sia la serie degli oltre trecento uffici postali in elementi prefabbricati disseminati nelle città della Penisola (fig. 7). ³⁸

Il grimaldello dell'ironia

Quanto detto finora ci permette di valutare in maniera più articolata la graffiante ironia di Koenig. Essa fu non soltanto un dato legato al suo particolare temperamento – aspetto di cui tenere indubbiamente conto –, ma anche lo strumento dialettico privilegiato per svolgere i compiti che programmaticamente affidava alla critica d'architettura.

Solamente se l'analisi storico-critica abbandonava il tradizionale tono colto ed elitario per abbracciare una scrittura viva, accattivante e venata di umorismo, poteva sperare di conquistare l'interesse degli architetti progettisti, degli studenti e delle persone aliene ai dibattiti disciplinari: quei «viandanti» che Koenig aveva additato come i destinatari privilegiati del messaggio architettonico. «Cambiare la struttura della comunicazione» era dunque un impegno inderogabile; «e perché l'ingrediente assente del tutto nel minestrone culturale sinistrese è l'umor, perché la denuncia diventi un vero pamphlet bisogna condirla con questo pepe dissacrante». ³⁹ E con una delle sue folgoranti trasposizioni egli spiegava quanto cruciale fosse lo stile ironico della scrittura critica: «*Scene di un matrimonio* era un bel film, ma Woody Allen, in *Io e Annie* ha detto le stesse cose di Bergman riuscendo anche a farci sorridere; e quindi con una efficacia maggiore, perché non si mettono in moto i meccanismi di autodifesa – dimenticare tutto – tipici del nostro inconscio». ⁴⁰

Le neuroscienze hanno da tempo dimostrato come la facoltà della memoria sia legata a filo doppio con la percezione delle emozioni. È esperienza comune il facile abbandono cui è soggetto il lettore costretto a sorbire un saggio troppo colto e complesso. Comporre un testo capace di sorprendere il lettore, di farlo sorridere, era invece lo strumento dialettico che Koenig metteva in campo per veicolare in maniera più sottile e duratura il suo messaggio critico. Da materia inerte, la storia e la critica d'architettura si trasformavano, nelle sue mani, in linguaggio vivo. La discussione dotta e puntuale era continuamente intrecciata con esempi tratti dalla vita vissuta, immediatamente comprensibili anche da architetti e studenti, poiché erano tirati in ballo celebri politici, architetti o personaggi della cultura: da Aldo Moro a Leonardo Ricci, da Bettino Craxi a Pier Paolo Pasolini, Pier Luigi Spadolini etc. ⁴¹ E inoltre soltanto adoperando le forme retoriche dello scherzo e dell'ironia Koenig avrebbe potuto avanzare i molti giudizi *tranchant* che rivolse a potenti architetti e colleghi a lui vicini, avvalendosi esplicitamente dell'«impunità del giullare». ⁴²

Per sollecitare l'attenzione e l'adesione emotiva del lettore egli adottò in particolare due strategie comunicative, impostate su un doppio livello semantico e sintattico: da una parte la battuta fulminante e la metafora paradossale; dall'altra la costruzione ironica dell'intero testo, miscelando in articolati «giochi semiotici» il vero e il falso, la citazione letterale e la più sfrenata invenzione letteraria.

Al primo livello possono essere ricondotti i soprannomi che Koenig escogitava per chiarire icasticamente il particolare carattere di un architetto che voleva sottolineare. Aldo Rossi fu spesso trasfigurato in «San Aldo» – andava colpita la fede cieca professata da epigoni e allievi dispersi nelle diverse università –, o «Adolf Rossi» quando sotto la lente finiva il carattere assoluto

8. I disegni redatti da Roberto Segoni e Giovanni Klaus Koenig a corredo dell'articolo *I risultati del concorso per un cucchiaino d'argento*, pubblicato in «Casa-bella», 411, 1976.

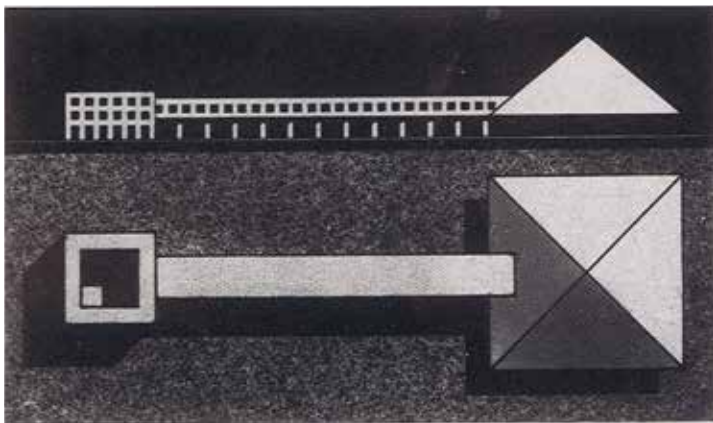
e intransigente della sua ricerca architettonica. Pier Luigi Spadolini diventava il «barbutissimo armeggiatore» – la barba a indicare la serietà e l'autorità accademica del personaggio, affiancata dalle mani sempre in pasta nel progetto di oggetti di design caratterizzati da assemblaggi di componenti meccaniche –, mentre Manfredo Tafuri era «Mangiafuoco», per le sentenze storico-critiche sputate dalla sua penna tagliente, o «Baron Manfredo [...] non per via di cattedra, ma per omonimia con il Barone Rosso», alludendo alla radice marxista delle sue ricerche.⁴³

La metafora ironica, riferendosi sempre a celebri architetti o personaggi pubblici noti a qualsiasi lettore, era invece impiegata da Koenig per sciogliere i più complessi ragionamenti teorici o semiologici in concetti immediatamente afferrabili. Disquisendo delle invarianti zeviane dell'asimmetria e della dissonanza, per esempio, egli spiegò il principio che «la forma dell'espressione debba seguire quella del contenuto senza pregiudizio alcuno» tramite il collegamento tra la forma delle aule e lo stile didattico di alcuni suoi colleghi professori a Firenze.⁴⁴ Franco Borsi, austero cattedratico, «faceva le sue più belle lezioni quando poteva usare una bella chiesa barocca sconsacrata. Salendo sul pulpito – *in cornu evangelii* – sembrava fra Girolamo Savonarola [...] ed era un vero peccato che l'assistente Gambuti non sottolineasse all'organo l'introito del maestro», mentre per Eugenio Battisti, «disordinato [...] ma abilissimo regista di se stesso, che ha bisogno di almeno due proiettori e un registratore, e balla quando si eccita nei punti chiave della lezione», il contenitore architettonico più opportuno sarebbe stata la Philharmonie di Hans Scharoun.⁴⁵

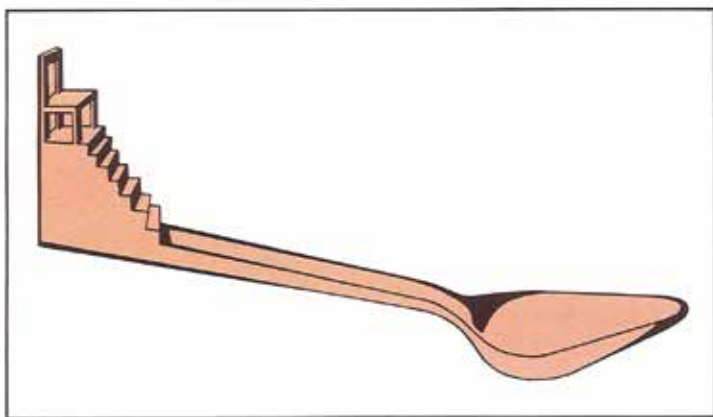
Addentrando invece in una disquisizione semiologica, e volendo chiarire l'astratta composizione sintattica di «archemi» e «choremi», e l'assurdità antifunzionale della continuità spaziale di molta architettura contemporanea, Koenig citò l'insensato rigorismo progettuale dell'amico e collega Leonardo Ricci, che in nome del principio della «scomposizione quadridimensionale [...] non mise né la porta né gli scuri al cesso di casa sua, col bel risultato che tutti si rannicchiavano in giardino, sentendosi più a loro agio nei boschetti limitrofi, che in casa, alla vista di tutti». Mentre «se Ricci avesse fatto un elenco meno globale delle funzioni si sarebbe accorto che la funzione “orinare e defecare” non ammette nessuna continuità spaziale con niente, e che esige spazi ristretti e riservati, ben diversi da quelli necessari per conversare con gli amici».⁴⁶

A un livello semiologico superiore – quando cioè il grimaldello dell'ironia segnava l'intero articolo o saggio critico – appartengono alcuni di quegli scritti che riteniamo tra i più originali di Koenig: dal già citato *Fantasia e variazioni sopra un pezzo di Pane*, op. 55 (1966) a *I risultati del concorso per un cucchiaino d'argento* (1976) e *Un premio di architettura poco noto. Il Trofeo Muggia compie mezzo secolo, come la Mostra cinematografica di Venezia* (1982).⁴⁷

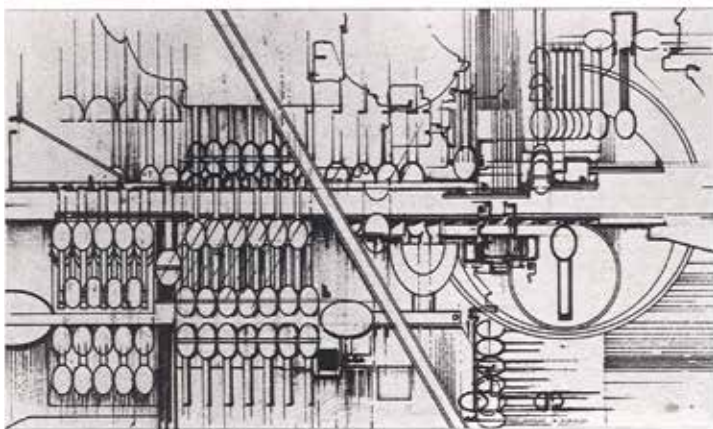
Che il testo tratti dei criteri di restauro di un quadro di Burri, dei risultati di un concorso per il design di un cucchiaino d'argento o delle vicende di un premio di architettura all'opera «che si sia maggiormente distinta per la sua bruttezza», Koenig miscelava abilmente sia l'invenzione (manifesta), sia la citazione letterale, in filigrana. Se falsi – pur costruiti interpretandone la prosa e la personalità – sono gli incisi che Koenig mise in bocca ad Argan, de Angelis d'Ossat, Sanpaolesi, Salmi, Barbacci, Brandi e Ragghianti, assolutamente autentiche e citate alla lettera erano invece le considerazioni di Pane, da cui il pezzo 'fantastico' di Koenig prendeva le mosse.⁴⁸ Allo stesso modo, tracciando la storia (ovviamente inventata) del Trofeo Muggia e delle punzecchiature ironico-critiche inflitte a Michelucci, Muratori, Ricci, Rossi e Spadolini, Koenig si premurò di specificare che autentico e assolutamente veritiero era il verdetto di Tafuri, che assegnava il premio per il 1982 «al padiglione per esposizioni (a verme) di Portoghesi a Aymonino a Todi».⁴⁹ Ancor più ardita la costruzione narrativa del fittizio concorso per il progetto



« Dal cucchiaino alla città »

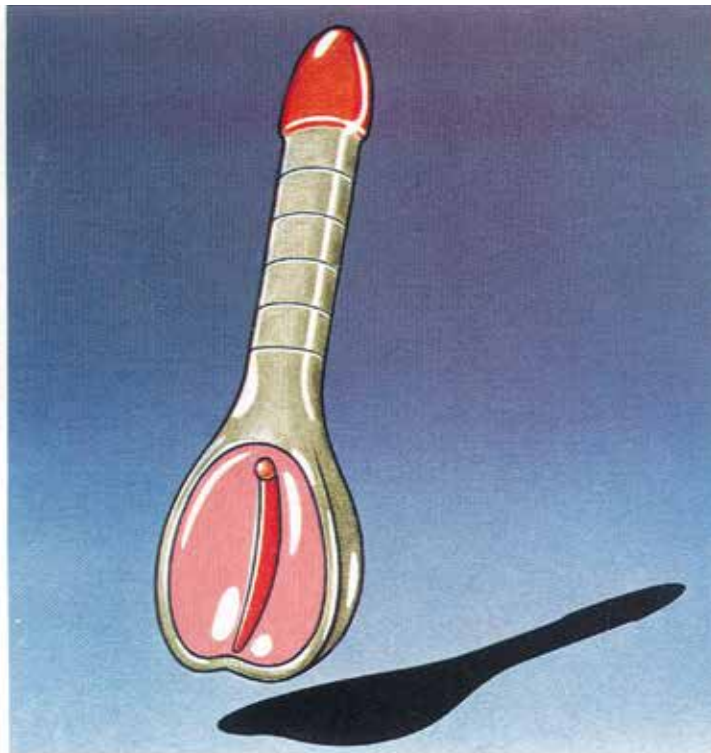
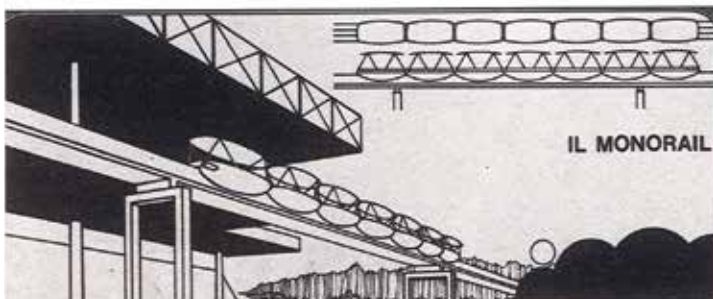


« Anticucchiaino »



« Per aspera ad astra »

« Cucchiaino come condensatore sociale »

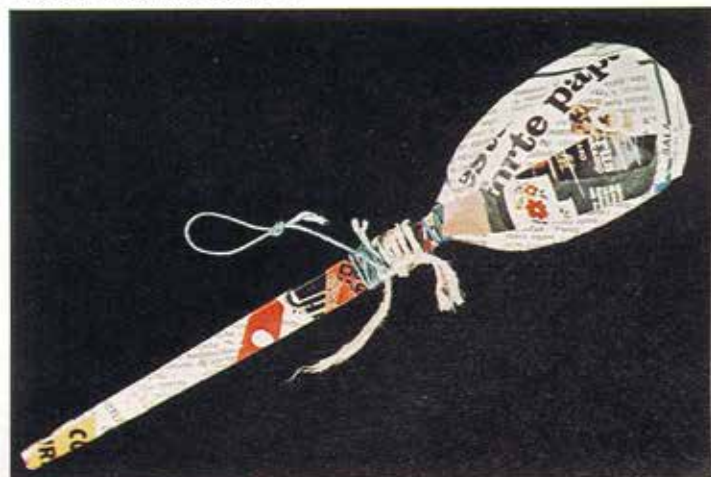


« Gastro/Eros »



« Cucchiaino rosso »

« Povero cucchiaino povero »



di un cucchiaino d'argento, attraverso la quale Koenig sferzò «le astruse e funamboliche relazioni di gran parte degli italici concorsi di architettura».⁵⁰ In questo caso non soltanto compose fittizi motti e presentazioni di progetti, redatti nello stile di Scarpa, Quaroni, Spadolini, Rossi, Mendini, Sottsass, Savio, del Gruppo Sturm, Dalisi e De Carlo, ma, con l'aiuto del fido collega e amico Roberto Segoni (1942-2002), pubblicò anche falsi disegni di concorso, ironizzando sulla costruzione spesso artificiosa e puramente autoreferenziale delle tavole presentate dai migliori architetti italiani. Con una precisazione, però e cioè che «fra tutti i disegni fasulli, uno ed uno solo è invece di mano del dichiarato autore», invitando il lettore a «scoprire questa perla» (fig. 8).⁵¹

Scorrendo questi scritti il lettore non era soltanto avvinto dalla prosa di Koenig, ma continuamente spinto a domandarsi che cosa fosse vero e cosa artefatto: quali tra le citazioni e informazioni veicolate da Koenig fossero effettivamente autentiche in mezzo a una costruzione letteraria evidentemente sarcastica e beffarda. Tale artificio narrativo sollecitava la massima attenzione da parte del lettore, cui era chiesto di andare alla ricerca dei significati nascosti o trasfigurati: di aguzzare insomma l'ingegno ed esercitare la capacità critica di distinguere il vero dal falso. Come ha acutamente notato Michela Morelli, «questo magistrale gioco semiotico fatto di rimpalli tra verità e finzione», che «vivifica e regge tutta la narrazione», disorienta «anche il lettore più avveduto, lo spinge a decostruire il contenuto dello scritto fino a mutare il dubbio in argomento di riflessione».⁵² L'ironia era infatti per Koenig strumento allo stesso tempo critico, letterario e pedagogico: nella società dello spettacolo e della vuota retorica era sempre più necessario che il 'destinatario' del progetto architettonico fosse il primo critico di se stesso e dei messaggi (spesso artatamente generici, retorici e fuorvianti) cui era sottoposto.

Conclusioni

Nel variegato cosmo della storia e della critica d'architettura italiana del secondo Novecento la parabola di Koenig può ricordare quella di una luminosa quanto solitaria cometa. A differenza di più noti personaggi come Bruno Zevi, Paolo Portoghesi o Manfredo Tafuri, per esempio, lo studioso fiorentino ha sempre opposto un'ostinata ritrosia ad assumere cariche direttive negli organi accademici, a formare e imporre coese galassie di allievi, o fondare e dirigere associazioni e riviste che ne propagandassero il pensiero, e ciò ne ha certamente limitato l'influenza e la capacità di essere ricordato e studiato. Abbiamo tentato di argomentare qui come il suo linguaggio ironico e apparentemente 'leggero' – certamente più affine al frasario giornalistico che allo stile ostico ed elitario di molti suoi colleghi – non debba sminuirne le posizioni critiche, quanto piuttosto essere valutato come una precisa scelta di campo, di carattere sia disciplinare sia pedagogico.

Attraverso la messa a punto di un preciso linguaggio Koenig ha certamente inteso manifestare un'estraneità rispetto alla critica colta dell'accademia, recuperando invece la tradizione letteraria puntuta della scuola toscana di Ugo Ojetto, di Curzio Malaparte, di Indro Montanelli e di Roberto Papini (1883-1957) in particolare, di cui Koenig fu allievo, e alcune pagine del quale, sul quartiere di Sorgane, sembrano anticiparne la prosa.⁵³ A questi giornalisti con il gusto della letteratura – e a questi studiosi con il gusto del pezzo breve di carattere cronachistico – Koenig è legato per il gusto della polemica e della provocazione, per la forma breve e per il piacere di trarre da ogni evento una più vasta storia da raccontare.⁵⁴ Nonostante alcune notevoli prove di indagine storica – per esempio i pionieristici e acuti scritti sull'architettura dell'Espressionismo –, il vero campo d'azione di Koenig fu



senza dubbio la critica, e cioè la dimensione temporale e fisica del presente. Indagando vicende più o meno lontane nel tempo, nei suoi scritti egli arrivava sempre a descrivere, biasimare o prendere posizione rispetto a una situazione contingente; e, al contrario, commentando un fatto apparentemente minuto occorso nel presente, prendeva il largo per più generali considerazioni metodologiche, che erano solo in parte ristrette ai territori disciplinari dell'architettura e del design.

Scorrendo l'evoluzione dei suoi interessi e della sua carriera accademica, possiamo forse dire che per Koenig studiare e insegnare la storia rappresentarono un modo per giungere a interessarsi e a prendere posizione sul presente. E anche a ciò si deve forse il fatto che a un certo punto egli mise da parte l'architettura per interessarsi a quel fenomeno progettuale, *l'industrial design*, più direttamente calato nel contesto sociale e produttivo contemporaneo. E anche lo studio della semiologia e l'applicazione delle teorie linguistiche all'architettura non furono mai interpretati da Koenig come un feticcio o una posizione disciplinare da difendere e attraverso cui caratterizzarsi: prova ne sia il fatto che, a seguito della pubblicazione di *Architettura e comunicazione* nel 1970, egli constatò i limiti di tale approccio e si rifiutò di continuare a farne l'asse portante dei suoi interessi.

Il fatto di aver compreso, già negli anni Cinquanta e Sessanta (e grazie alla decisiva frequentazione di Umberto Eco, la potenzialità rivoluzionaria di sperimentare nuovi linguaggi, in un'epoca in cui i mezzi di comunicazione di massa iniziavano a imprimere il loro marchio sulla società dei consumi, segnala Koenig come una figura di critico che non ha subito quell'«invecchiamento» che egli sottolineò invece nella parabola dell'architettura moderna. Decisamente attuali risuonano infatti ancora i suoi moniti riguardo l'imperativo di comunicare riflessioni specialistiche tramite una prosa chiara e comprensibile; di rivolgere la riflessione storica e l'azione critica anzitutto agli architetti, agli studenti e al più vasto pubblico; e di prendere

9. Giovanni Klaus Koenig e Adolfo Natalini al convegno *Il disegno degli spazi aperti* a Firenze nel 1987. Archivio Adolfo Natalini, Firenze.

ironicamente di mira la vuota retorica e la prosopopea – basti pensare a parole come ‘sostenibilità’ – che troppo spesso ammantano il racconto dell’architettura contemporanea (fig. 9).

Note

¹ F. Borsi, F. Gurrieri, *Koenig. Due testimonianze*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1991; *Il design è un pipistrello mezzo topo e mezzo uccello*, La Casa Usher, Firenze 1991; C. Messina, a cura di, *Me ne vado e sbatto l’uscio. Architetture*, Alinea, Firenze 1994; E. Mucci, a cura di, *Architettura del Novecento: teoria, storia, pratica critica*. Giovanni Klaus Koenig, Marsilio, Venezia 1995. Soltanto recentemente Maria Cristina Tonelli, che di Koenig fu allieva e assistente, ha approntato il primo contributo organico dedicato alla poliedrica figura dello studioso fiorentino in occasione del trentennale dalla morte: cfr. id., a cura di, *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, Firenze University Press, Firenze 2020.

² Cfr. per esempio G.C. Re, *Prefazione*, in F.A. de Gállego, *C’era una volta la Facoltà di Architettura*, La nuova grafica fiorentina, Firenze 1980, p. 7. Dati i limiti di questo scritto, non sarà affrontata la genesi e la ‘vita’ del più celebre tra gli pseudonimi koenighiani – il Lonfo –, per il quale si rimanda a futuri approfondimenti.

³ Il documentario, a cura di Marco Brizzi, Alberto Di Cinto, Roberto Segoni e Carlo Terpolilli, è liberamente fruibile su YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=TW54q5DvuU0>> (URL consultato in data 10 ottobre 2023).

⁴ Un aspetto messo in luce da Adolfo Natalini, che attribuiva a Koenig una «fantascrittura di architettura», paragonandone «l’indole letteraria e ingegneresca al Gran Lombardo l’ingegner Carlo Emilio Gadda» (cfr. id., *Per GKK*, in Messina, *Me ne vado e sbatto l’uscio* cit., p. 7).

⁵ Cfr. per esempio G.K. Koenig, *Analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1964 e id., *Architettura e comunicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1970.

⁶ M.C. Tonelli, *Giovanni Klaus Koenig, un moderno Odisseo*, in id., *Giovanni Klaus Koenig...* cit., pp. 37-42.

⁷ UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE, ARCHIVIO STORICO, AMMINISTRAZIONE CENTRALE, *Personale, Fascicoli personali docenti, Serie B, Giovanni Klaus Koenig*. Riguardo al milieu accademico dell’ateneo fiorentino, cfr. G. Corsani, M. Bini, *La Facoltà di architettura di Firenze*, Firenze University Press, Firenze 2007. Inoltre: G.K. Koenig, *La Facoltà di Architettura negli anni delle grandi speranze (1944-1950)*, in *Storia dell’ateneo fiorentino. Contributi di studio*, Parretti, Firenze 1986, pp. 543-556.

⁸ Per esempio G.K. Koenig, *Il disegno dell’architetto come mezzo mediato fra la intuizione e la realizzazione dell’opera di architettura*, Libreria

Editrice Fiorentina, Firenze 1958; id., *Elementi di architettura. L’insegnamento della formazione dell’espressione architettonica*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1958; I. Gamberini, G.K. Koenig, *Introduzione al primo corso di Elementi di architettura e rilievo dei monumenti. Gli elementi di architettura come “parole” del linguaggio architettonico*, Coppini, Firenze 1959; G.K. Koenig, *Lezioni del Corso di Plastica*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1961.

⁹ Determinanti per le posizioni maturate da Koenig furono, per esempio: B. Zevi, *Saper vedere l’architettura*, Einaudi, Torino 1948; S. Bettini, *Critica semantica; e continuità storica dell’architettura europea*, in «Zodiac», 2, 1958, pp. 7-25; C. Brandi, *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano 1960; e gli scritti che Giulio Carlo Argan raccolse in *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965.

¹⁰ Koenig, *Analisi del linguaggio architettonico* cit., p. 12.

¹¹ C. Morris, *Segni, linguaggio e comportamento*, Longanesi, Milano 1949. Cfr. M. Dezzi Bardeschi, *Apocalittici e integrati, 50 anni dopo*, in «Ananke», 78, 2016, pp. 2-6.

¹² Koenig, *Elementi di architettura* cit., p. 72; id., *Analisi del linguaggio architettonico* cit., p. 12.

¹³ *Ibi*, p. 29.

¹⁴ Koenig, *Architettura e comunicazione* cit., pp. 103-108, 197-199.

¹⁵ Id., *L’invecchiamento dell’architettura moderna ed altre dodici note*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1969, p. 214.

¹⁶ *Ibi*, p. 107.

¹⁷ Cfr. l’intervento di Umberto Eco nel documentario riportato alla nota 3.

¹⁸ M. Brizzi, *Se l’architettura è un linguaggio*, in Messina, *Me ne vado e sbatto l’uscio* cit., p. 21.

¹⁹ Le tracce alla lavagna dell’ultima lezione tenuta da Koenig, a Palazzo San Clemente nell’autunno del 1989, recano l’articolazione delle varie componenti dell’analisi semiologica e semantica dell’architettura. Cfr. Borsi, Gurrieri, *Koenig. Due testimonianze* cit., pp. 43-44.

²⁰ *Ibi*, p. 194.

²¹ Cfr. G.K. Koenig, *Fantasia e sensibilità: due termini di controllo*, in «Bollettino tecnico», 3-4, 1958, pp. 17-19; id., *Contro la città cablata*, in «Ottagono», 82, 1986, pp. 72-75; id., *Come si misura la “qualità della vita” di una città*, in «Ottagono», 83, 1986, pp. 56-59.

²² Tale fede religiosa fu sempre estremamente importante per Koenig; basti pensare che, oltre a sua moglie, molti tra gli amici di una vita erano valdesi. Cfr. V. Spini, *Ricordo di Gianni Koenig, architetto valdese*, in Tonelli, *Giovanni Klaus Koenig...* cit., pp. 371-374.

- ²³ Koenig, *Analisi del linguaggio architettonico* cit., p. 194.
- ²⁴ Id., *Fantasia e variazioni sopra un pezzo di Pane*, op. 55, in id., *L'invecchiamento dell'architettura moderna...* cit., pp. 273-286.
- ²⁵ Id., *Analisi del linguaggio architettonico* cit., p. 13.
- ²⁶ Ibidem.
- ²⁷ G.K. Koenig, *Attenti al dettaglio che lo scarto è breve tra il ruggito e il raglio*, in «Ottagono», 78, 1985, pp. 84-87.
- ²⁸ Ibi, p. 85.
- ²⁹ Ibidem.
- ³⁰ Ibi, p. 87.
- ³¹ Ibi, pp. 84, 87. L'attenzione che l'architetto deve rivolgere al progetto dei dettagli e alla corretta e solida costruzione dell'edificio è per Koenig una prerogativa centrale. Cfr. G.K. Koenig, *Gropius e le officine Fagus*, in «Casabella», 311, 1966, pp. 54-65.
- ³² Id., *Analisi strutturale delle sette invarianti zeviane*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1976, pp. 24-25.
- ³³ Id., *Ragguagli sulla morte del lonfo*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1976, p. 60.
- ³⁴ Per esempio id., *La Facoltà di Architettura...* cit., p. 546.
- ³⁵ Id., *Ragguagli sulla morte del lonfo* cit., p. 67.
- ³⁶ Ibi, p. 73.
- ³⁷ Cfr. per esempio G.K. Koenig, *I caratteri stilistici dell'uomo Pane*, in «Napoli nobilissima», 1987, p. 7.
- ³⁸ Id., *Un premio di architettura poco noto. Il Trofeo Muggia compie mezzo secolo, come la Mostra cinematografica di Venezia*, in «Ottagono», 67, 1982, pp. 122-123.
- ³⁹ Id., *Prefazione*, in Galleo, *C'era una volta la Facoltà di Architettura* cit., p. 9.
- ⁴⁰ Ibidem.
- ⁴¹ Cfr. per esempio Koenig, *Analisi strutturale delle sette invarianti zeviane* cit., pp. 15, 18; id., *I codici dell'industrial design*, in «Il Ponte», 2, 1986, p. 158.
- ⁴² Cfr. la lettera che Koenig inviò il 9 marzo 1989 a Sergio Mazza e Giuliana Gramigna, in Tonelli, *Giovanni Klaus Koenig...* cit., p. 335.
- ⁴³ Cfr. G.K. Koenig, *Ragguagli sulla nascita di Pier Luigi Spadolini designer*, in Pier Luigi Spadolini, *Architettura e sistema*, Dedalo, Bari 1985, p. 13; id., *Un premio di architettura poco noto* cit., p. 123.
- ⁴⁴ Id., *Analisi strutturale delle sette invarianti zeviane* cit., pp. 36-39.
- ⁴⁵ Ibi, p. 37.
- ⁴⁶ Ibi, p. 51.
- ⁴⁷ Koenig, *Fantasia e variazioni...* cit.; id., *I risultati del concorso per un cucchiaino d'argento*, in «Casabella», 411, 1976, pp. 50-52; id., *Un premio di architettura poco noto* cit.
- ⁴⁸ Id., *I caratteri stilistici dell'uomo Pane* cit., p. 9.
- ⁴⁹ UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA, ARCHIVIO PROGETTI, FONDO GIANCARLO DE CARLO, Atti, *Varie P, Corrispondenza personale*, lettera di Giovanni Klaus Koenig a Giancarlo De Carlo, 11 gennaio 1983. Cfr. inoltre Koenig, *Attenti al dettaglio* cit., p. 87.
- ⁵⁰ Id., *I risultati del concorso per un cucchiaino d'argento* cit., p. 52.
- ⁵¹ Ibidem. Koenig svelò la soluzione dell'indovinello grafico in un successivo scritto. Cfr. G.K. Koenig, *Storia di un cucchiaino e altri sceicchi*, in «Ottagono», 52, 1979, pp. 96-99.
- ⁵² M. Morelli, *Fantasia e variazioni sopra un pezzo di Pane: Giovanni Klaus Koenig, Roberto Pane, Alberto Burri agli albori del dibattito sul restauro dell'arte contemporanea*, in Tonelli, *Giovanni Klaus Koenig...* cit., p. 344.
- ⁵³ Cfr. R. De Simone, a cura di, *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, Edifir, Firenze 1998; S. Barbi, L. Mingardi, a cura di, *Roberto Papini e l'Essenza dell'architettura. Eredità di un pensiero critico*, Didapress, Firenze 2023.
- ⁵⁴ Cfr. I. Patti, *Giovanni Klaus Koenig e la polemica come metodo esistenziale*, in Tonelli, *Giovanni Klaus Koenig...* cit., pp. 225-250.

Sinossi

Giovanni Klaus Koenig (1924-1989) fu architetto, industrial designer, apprezzato professore, teorico, storico e critico dell'architettura e del design: una figura di spicco della cultura progettuale italiana del Dopoguerra. Nonostante egli sia stato autore di ricerche e progetti innovativi – i saggi dedicati all'Espressionismo tedesco e all'interpretazione semiologica dell'architettura, o l'accurata progettazione di funivie e treni, solo per citarne alcuni –, certi ostinati luoghi comuni hanno determinato per lungo tempo la sottovalutazione della sua figura. Sembra infatti impossibile parlare di Koenig senza citare il suo gusto per la battuta fulminante, la metafora paradossale, l'invenzione di pseudonimi e soprannomi per sé, per i suoi colleghi accademici e per i più importanti e rispettati architetti dell'epoca, nonché la posa ironica che marcava le sue lezioni e i suoi scritti. Il saggio si propone di ribaltare questo ritratto, discutendo come tale ironia fosse strumento di un preciso progetto critico, che si rifletteva in un peculiare stile di scrittura. Interrogarsi sul perché e sul come Koenig abbia utilizzato l'artificio dialettico dell'ironia permette di mettere in discussione anche l'interpretazione stereotipata che per lungo tempo è stata data dello studioso, e di sottolineare il modo in cui egli guardava all'architettura.

Summary

Giovanni Klaus Koenig (1924-1989) was an architect, industrial designer, esteemed professor, theorist, historian and critic: a leading figure in the Italian post-war design culture. Although he was the author of groundbreaking research and projects – the essays devoted the German Expressionism and the semiological interpretation of architecture, and the careful design of cable cars and trains, just to name a few – some stubborn clichés have affected the underestimation of his figure for a long time. Indeed, it seems impossible to talk about Koenig without mentioning his enjoyment for the fulminating joke, the paradoxical metaphor, the invention of pseudonyms and nicknames for himself, his academic colleagues, and the most important and respected architects of the time, as well as the ironic attitude that marked his lectures and writings. The present essay aims to overturn this portrait, discussing how such irony was an instrument of a precise critical project, reflected in a peculiar writing style. Questioning why and how Koenig employed the dialectical artifice of irony also allows us to question the stereotypical interpretation long assigned to the Italian scholar, and also to emphasize the way in which he looked at architecture.

Stati di simpatia: ipotesi su Emilio Prini

Francesco Guzzetti

A fronte di un crescente interesse, testimoniato dalla recente mostra al museo MACRO di Roma, il lavoro di Emilio Prini necessita ancora di uno studio approfondito.¹ La pratica dell'artista, del resto, sfugge a qualsiasi tentativo di categorizzazione, distinguendosi per una marcata fluidità di formule, con cui egli intese forzare i limiti del *medium* per tradurre nella maniera più diretta possibile le pratiche di vita: «Un lavoro, quello di Prini», nelle parole di Germano Celant «sempre inconcluso e a sviluppo continuo, in osmosi ai suoi pensieri e alle sue esperienze vitali, che lo portano a mutare continuamente i suoi lavori per arricchirli e modificarli».² L'articolo intende proporre alcune ipotesi e scoperte relative al periodo 1967-1969 dell'artista.

«Spazialismo comportamentistico»

Quando, in occasione della rassegna *Arte povera-Im-spazio*, ordinata da Celant alla Galleria La Bertesca di Genova nel settembre 1967, Prini realizzò *Perimetro d'aria* (fig. 1), alcuni temi che avrebbero ispirato la sua ricerca negli anni successivi erano già chiari.³ Egli posizionò frammenti di tubi al neon agli angoli e al centro di una stanza e ne fissò i tempi di accensione e spegnimento a intervalli di tre secondi con dei *relais* posizionati sul soffitto.⁴ Il suono generato dallo scatto corrisponde al cambiamento di stato di uno dei neon. Sincronizzando i tempi, più neon possono accendersi o spegnersi nello stesso istante. Gli strumenti necessari al funzionamento del meccanismo non sono visibili allo spettatore. In questo modo gli impulsi, provenienti da diversi punti dello spazio, mai fruibili tutti da un solo punto di osservazione, generano un iniziale spaesamento. Nel 1968, l'artista realizzò una



1. Emilio Prini, *Perimetro d'aria*, 1967, tubi fluorescenti, trasformatori, relais, timer, cavi elettrici, dimensioni ambientali, collezione privata (installazione in occasione della mostra *Sound as Sculpture* a Dallas, The Warehouse Dallas, Rachofsky Collection, 21 gennaio – 18 maggio 2022). Photo © Kevin Todora, courtesy Archivio Emilio Prini.

EMILIO PRINI

Sirena, 1943. Vire a Genova.

100. « Perimetro ».

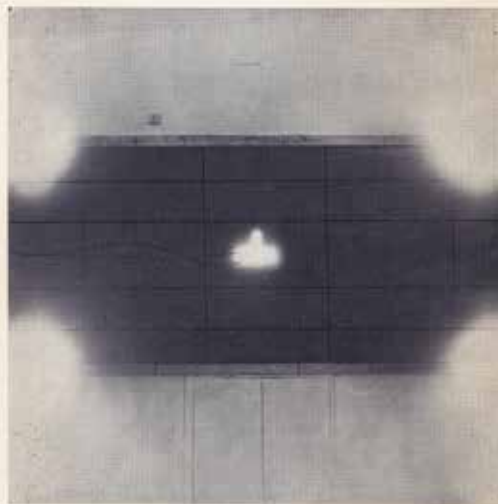
Coll. Galleria « La Bertesca », Genova.

Macchina: 5 elementi sagonati: neon, luce bianca; 5 relais a scatto sonoro (programma di accensione suono: un elemento ogni 3"). Collocazione in ambiente variabile. Non reca iscrizioni.

R. 1967. « Arte: povera e impazio », Galleria « La Bertesca », Genova.

Eseguita a Genova nel settembre 1967, reca anche il titolo « 5 sistemi percettivi per ambiente » ed appartiene al ciclo « Cosa, caso, causa ». Una variante, formata da 5 pali di cm. 250 cromati con cerchio luminoso, relais sonoro e tempo programmato, esiste presso lo studio dell'artista. Queste opere segnano l'esordio del Prini che ha esposto per la prima volta alla mostra dell'« Arte povera », alla Galleria « La Bertesca » nell'ottobre '67. A proposito dell'opera l'artista ha dichiarato: « Questo progetto non sviluppa l'idea di ambiente; qui piuttosto una definitiva (passiva) impronta della stanza (il perimetrare uno spazio d'aria) ottenuta con un supporto ottico acustico di immediata scomparsa espressiva (l'idea del calco come dimensione del non rappresentato). Azione concentrata sulla memoria (sul suo organizzarsi in dati) ottenuta con l'abbassarsi degli stessi minimi livelli d'informazione predisposti (schema geometrico della coscienza). La successione rapidobuffa di una sola luce suona funzionante in sequenza nella stanza (la stanza è un centro più quattro angoli), fino alla somma del

le cinque informazioni necessarie (il livello di conoscenza del foglio da disegno). Lo scompenso sensoriale (concedendo maggiori libertà all'orecchio che all'occhio) il sottoesporre della nozione luce suona attraverso un funzionamento scambiato (luce dal pavimento e suono dal soffitto). Il concentrarsi in durezza espressiva semplice dell'angolo come rifiuto di nozioni conoscitive più complesse. La luce centrale (la luce della stanza contenitore) costantemente accesa ancora come parte del 'mucchio di segni dissocianti la percezione', cioè un continuo mezzo di allontanamento plastico o espressivo dei sistemi luce suona predisposti. La presenza accettata di altri oggetti (come disturbo agli elementi luminosi) è il filo conduttore verso un esclusivo e ipotizzato uso acustico e perciò totalmente mnemonico dello spazio perimetrato ». L'opera rappresenta certamente uno degli stadi più avanzati nell'ambito di quelle ricerche di linguaggio e di tecniche che escludono programmaticamente un fondamento tradizionale.



2. *Cento opere d'arte italiana dal Futurismo ad oggi*, a cura di Palma Bucarelli, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 dicembre 1968 – 20 gennaio 1969), Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1968, pp. 218-219.

grafica in dodici esemplari più dieci prove nella quale delineò lo schema di allestimento dell'opera.⁵ In essa, due iscrizioni precisano che è possibile tenere le luci ambientali accese ed è accettata la presenza di altre opere nella stanza. In questo modo, l'artista volle smorzare l'attenzione sugli elementi costitutivi di *Perimetro d'aria*, favorendone invece la lettura come fattori di un 'sistema percettivo' attraverso cui stimolare e condizionare il comportamento. Non a caso, l'edizione reca l'intitolazione di *Cinque sistemi percettivi per ambiente*.

L'artista interpretò l'opera come un atto scultoreo, facendo coincidere la rilevazione del perimetro della stanza con la realizzazione di un calco dello spazio in essa contenuto. Un testo del 23 dicembre 1967, pubblicato l'anno successivo (fig. 2), recita quanto segue:

Questo progetto non sviluppa l'idea di ambiente; qui piuttosto una definitiva (passiva) impronta della stanza (il perimetrare uno spazio d'aria) ottenuta con un supporto ottico acustico di immediata scomparsa espressiva (l'idea del calco come dimensione del non rappresentato). Azione concentrata sulla memoria (sul suo organizzarsi in dati) ottenuta con l'abbassarsi degli stessi minimi livelli d'informazione predisposti (schema geometrico della coscienza). La successione rapidobuffa [sic] di una sola luce suona [sic] funzionante in sequenza nella stanza (la stanza è un centro più quattro angoli), fino alla somma delle cinque informazioni necessarie (il livello di conoscenza del foglio da disegno). Lo scompenso sensoriale (concedendo maggiori libertà all'orecchio che all'occhio) il sottoesporre della nozione luce suona [...]. La luce centrale (la luce della stanza contenitore) costantemente accesa ancora come parte del 'mucchio di segni dissocianti la percezione', cioè un continuo mezzo di allontanamento plastico o espressivo dei sistemi luce suona [...] predisposti. La presenza accettata di altri oggetti (come disturbo agli elementi luminosi) è il filo conduttore verso un esclusivo e ipotizzato uso acustico e perciò totalmente mnemonico dello spazio perimetrato.⁶

Come chiarito nell'ultima frase, la dissociazione di stimoli visivi e uditivi, l'introduzione di oggetti nella stanza e la presenza della luce d'ambiente miravano a sovvertire il primato della visione quale canale privilegiato di conoscenza del mondo, equiparandola all'udito («lucesuono»).

I primi commenti critici sull'opera trascurarono la dimensione plastica attribuita da Prini al lavoro, valorizzandone invece la centralità assegnata all'azione dell'uomo. L'alternanza di impulsi visivi e uditivi sembrava mirare all'obiettivo di mettere a sistema la percezione come comportamento umano, rilevando un'impronta dell'ambiente attraverso le libere e imprevedibili circostanze della presenza di un fruitore nella stanza. Tommaso Trini definì l'opera nei termini di «spazialismo comportamentistico», sottolineando come la distillazione dell'esperienza in impulsi primari – luminosi e sonori – portasse allo sconfinamento della pratica di rilevare lo spazio – «spazialismo», con riferimento al Fontana degli ambienti – nel campo dell'esistenza, in cui l'ambiente accogliesse, oltre al tempo e allo spazio, la coordinata del comportamento.⁷

Con opere come *Perimetro d'aria*, Prini si inseriva a pieno titolo nella corrente della neo-avanguardia che aveva eletto lo spazio a tema di investigazione. La coincidenza, di natura scultorea, tra volume e spazio sembrerebbe confrontarsi direttamente con le ricerche del Minimalismo d'oltreoceano, che cominciavano a circolare in Italia solo in quegli anni. Tuttavia, mancano l'assertività e l'assolutezza della Minimal Art americana. L'importanza del rapporto percettivo e comportamentale con il fruitore trova invece molteplici risposdenze ad esempio con il lavoro di Paolo Icaro, allora vicino a Prini, il quale superò la dimensione dell'oggetto per porre al centro della propria indagine i parametri fondamentali dell'esperienza di spazio e tempo, come testimoniano i lavori esposti alla personale *Faredisfarerifarevedere 0106768* alla Bertesca nel 1968 e il concetto di 'misura distanza' elaborato in quegli anni.⁸ Tuttavia, mentre l'amico si dedicava soprattutto alla messa a fuoco dello spazio attraverso interventi di natura architettonica o azioni elementari effimere che costituissero altrettanti momenti di consapevolezza, Prini prestò attenzione soprattutto alla relazione tra individuo e ambiente, intesi secondo una concezione fluida e aperta, non corrispondente a parametri concettuali precisi.

In questo senso, l'atto di perimetrare ambienti corrispondeva al progressivo interesse dell'artista per la dimensione pura dell'azione come sviluppo biologico dell'uomo: «Prini», scrisse Achille Bonito Oliva nel 1969, «pone in essere spazi collaudati, dove non vengono registrate le grammatiche delle azioni che compie ma indicati i confini mentali-vitalistici, entro cui il movimento si svolge. Così restano intatti i momenti agiti in prima persona e non esibiti, e l'energia vitale dell'artista non risulta intaccata dal taglio della forma, che testimonia lo spazio linguistico entro cui l'azione sfugge».⁹

Un'ipotesi per Introduzione alle statue

Tale ricerca condusse l'artista a un progressivo abbandono della prerogativa scultorea e a una precoce sperimentazione degli strumenti di ripresa. Il passaggio fu segnato da un progetto finora trascurato negli studi, anche per la penuria di informazioni disponibili. A esso si lega un'opera non facilmente interpretabile, costituita da una fotografia stampata a grandezza pressoché naturale su due fogli contigui (fig. 3).¹⁰ L'immagine mostra alcuni passanti lungo una strada urbana, nei pressi di un'edicola, di spalle o con il volto girato in direzione opposta rispetto alla macchina fotografica. L'opera è nota con il titolo di *Particolare da "Città-Campagna-Genova"*. Tale identificazione si deve al ricordo dell'artista, interrogato a distanza di molti anni.¹¹ Grazia Austoni, la vedova dell'artista, suggerisce che l'autore della ripresa possa essere Antonio Leale (1936-2013), fotografo e collaboratore assiduo di Prini in quegli anni. L'unico elemento desumibile dall'opera è la datazione al 1969. Nonostante la sfocatura dell'immagine è infatti possibile riconoscere il fascicolo di febbraio di quell'anno del mensile «Linus» esposto nell'edi-

cola al centro della scena, da cui si può dedurre che lo scatto debba essere stato realizzato entro marzo.¹² A partire da questi pochi dati certi, è possibile avanzare un'ipotesi circa l'origine dell'opera. Nonostante le cautele nei confronti del titolo proposto dall'artista a distanza di più di quarant'anni, la definizione di 'particolare' è suggestiva. Il termine ha una duplice lettura, come allusione all'esistenza di un'opera più grande o di una serie, di cui il presente lavoro faccia parte, o come definizione del soggetto specifico dell'immagine. Riportato a dimensioni pressoché naturali, lo scatto coincide infatti con il particolare di una scena reale.

L'opera sembrerebbe associabile a un progetto. Nel catalogo della mostra *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, ospitata alla Kunsthalle di Berna nel 1969, è elencato un lavoro di Prini dal titolo *Introduzione alle statue – 5 azioni condizioni tipo – Ermafrodito, marzo 1969*.¹³ Composto di fotografie, piombo, mercurio, vetro e stagno, aveva dimensioni ragguardevoli – cm 720 × 280 – e proveniva dalla Bertesca. L'opera non fu mai realizzata poiché i materiali rimasero fermi in dogana (l'artista decise di compiere una sorta di azione, mettendosi a disposizione del pubblico per discutere la mostra).¹⁴ Il titolo sembra associare tre opere, come se fossero parti integranti di un insieme. *5 azioni condizioni tipo*, infatti, è la descrizione con cui le fotografie di alcuni *Fermacarte* furono pubblicate in prima istanza nel luglio 1968 sul fascicolo di «Pallone» curato da Prini insieme a Icaro, Renato Mambor, Nando Cagnone e Pier Paolo Calzolari.¹⁵ Quattro lavori di quella tipologia sono illustrati anche nel catalogo della mostra di Berna.¹⁶

Una possibile descrizione dell'intero progetto è contenuta in due pagine del volume *Arte Povera* curato da Celant, uscito alla fine del 1969 (fig. 4). In quel caso, la formulazione del titolo cambiò: a differenza della disposizione paratattica di tre segmenti equivalenti, l'artista posizionò gli ultimi due come sezioni di *Introduzione alle statue*.¹⁷ Dopo una ellittica definizione tra parentesi – «(Io tu Dioniso anche)» – prende avvio la descrizione di una complessa azione, da compiersi a partire dalla disposizione in una stanza dei «ritratti-statua», cioè i calchi in piombo del peso del proprio corpo e di quelli della moglie Grazia, del figlio Pico e del gatto Ubu. I quattro materiali riportati nel catalogo di Berna – piombo, mercurio, vetro e stagno – si ritrovano elencati nel libro di Celant tra i componenti dei calchi e dei costumi pensati per sé stesso e gli altri membri del nucleo domestico. Si può quindi presumere che



3. Emilio Prini, *Particolare da "Città-campagna-Genova"*, 1969, stampa alla gelatina ai sali d'argento su carta, due elementi, cm 210 × 300 (totale), collezione privata (installazione in occasione della mostra *Emilio Prini* a Torino, Fondazione Merz, 29 ottobre 2019 – 9 febbraio 2020). Photo © Renato Ghiazza, courtesy Archivio Emilio Prini, Fondazione Merz.



l'azione descritta sulle pagine di *Arte Povera* costituisce un'ulteriore evoluzione del lavoro immaginato, in prima battuta, per la mostra di Berna.

La rassegna al MACRO ha presentato alcuni materiali che confermano e articolano le informazioni ricavabili dal libro di Celant. Le fotografie di un'azione compiuta dall'artista in un appartamento di Genova in fase di ristrutturazione nel 1968, note con il titolo di *Identico alieno scambiato*, avrebbero costituito parte integrante del lavoro.¹⁸ L'iscrizione apposta a pennarello dall'artista su una delle riprese di *Identico alieno scambiato*, nella quale si legge il titolo *Introduzione alle statue*, conferma una supposizione già ricavabile dalle pagine di *Arte Povera*, dove sono illustrati due scatti della serie.¹⁹ Nell'iscrizione, Prini aggiunse anche altre informazioni, come la nota «19 PARTICOLARE» affiancata a una freccia che mira a un punto del muro della stanza cerchiato. Si può ipotizzare che *Particolare da "Città-Campagna-Genova"* potesse essere uno di quei particolari, forse destinati a essere affissi alle pareti. Del resto, l'inquadratura di spalle e la sfocatura dell'opera si allineano agli scatti di *Identico alieno scambiato* e ad altre fotografie, siglate come *Introduzione alle statue*, nelle quali l'artista o altre figure sono ripresi da tergo.²⁰ Tale ricostruzione trova un'ulteriore conferma nelle note pubblicate in *Arte Povera*, in cui la presenza di fotografie è spiegata così: «Sulle pareti le nostre foto e altre a grandezza naturale colorate a mano».²¹ La specificazione circa le dimensioni 1:1 della stampa fotografica coinciderebbe con il grande formato di *Particolare da "Città-campagna-Genova"*. Inoltre, la notazione «marzo 1969» nel titolo pubblicato nel catalogo della mostra di Berna rispetterebbe la data presunta della realizzazione dello scatto, ricavabile dalla presenza del fascicolo di «Linus». La stampa fotografica non presenta, allo stato attuale, tracce di coloritura a mano, come invece sembra prescritto dall'artista nella descrizione in *Arte Povera*; tuttavia, dal momento che non risulta che quel progetto sia mai stato effettivamente realizzato dopo il fallimento dell'invio a Berna, è probabile che certe istruzioni non fossero state portate a termine.

4. Emilio Prini, *Il mondo è una stanza. Stati di simpatia con la tua stanza* [Magnete], in Germano Celant, *Arte Povera*, Mazzotta, Milano 1969, pp. 216-217.

In *Introduzione alle statue*, Prini portò a compimento una ricerca sui rapporti di interscambio tra sé e il mondo circostante, avviata con *Identico alieno scambiato*.²² Il piombo, il neon, il suono, la fotografia erano adoperati in maniera equivalente, come strumenti di un calco dello spazio e delle coordinate essenziali dell'esistenza (gravità, peso, movimento come rapporto corpo-spazio e istante-durata). Stampata a grandezza naturale, la fotografia di *Particolare di "Città-campagna-Genova"* afferma la coincidenza tra l'esperienza della realtà e quella della fruizione dell'immagine di essa. La ripresa non è solo il 'particolare' di una scena, ma fissa un istante sottratto alla progressione del tempo. La sfocatura restituisce il senso della continuità tra la vita e la sua registrazione attraverso il *medium* meccanico. Così intesa, l'opera rispecchia l'indicazione «lato di vita chiave biologica» che sigla ogni pagina della sezione di Prini in *Arte Povera*, una dichiarazione della massima osmosi tra la pratica artistica e l'evoluzione inconclusa della vita.²³

La descrizione di *Introduzione alle statue* occupa le pagine 216 e 217 del libro di Celant. Secondo l'indice, esse appartengono a due sezioni distinte, di due pagine ciascuna, accomunate dallo stesso titolo: *Il mondo è una stanza – Stati di simpatia con la tua stanza*, 1968.²⁴ Il ricorso alla nozione di 'simpatia' non è trascurabile. Essa definisce una relazione di osmosi e reciprocità. Il termine, proveniente dall'ambito della psicologia, conobbe in quegli anni particolare fortuna, grazie soprattutto all'uso che ne fece Michel Foucault in *Les mots et les choses*, tradotto in Italia per la prima volta nel 1967.²⁵ Nel secondo capitolo, la simpatia è indicata come la forma fondamentale, tra le quattro possibili, della somiglianza, intesa come il principio dell'ordinamento linguistico dell'esperienza della realtà alla base del sapere occidentale: «La simpatia agisce allo stato libero nelle profondità del mondo. Essa percorre in un istante gli spazi più vasti [...]; suscita il movimento delle cose nel mondo e provoca l'avvicinamento delle più distanti».²⁶ La natura essenzialmente dinamica della simpatia, per come la presenta Foucault, sembra in effetti ispirare la ricerca di Prini in quel momento. Il movimento del «gioco delle simpatie»²⁷ è duplice, in quanto determina la trasformazione dell'identità delle cose nel momento in cui avvicina le une alle altre, e al contempo è in equilibrio costante con il proprio opposto, l'antipatia. La perdita di individualità delle cose nel moto trasformante della simpatia è dunque controbilanciata dalla preservazione delle identità specifiche nell'opposizione tra elementi in rapporto in antipatia.

Il fenomeno della simpatia si risolve dunque nella costante messa in tensione di ciò che rende ogni cosa 'identica' a sé stessa: «La sovranità della coppia simpatia-antipatia, il movimento e la dispersione da essa prescritti originano tutte le forme della somiglianza. In tal modo le tre prime similitudini vengono riprese e spiegate. L'intero volume del mondo, tutte le vicinanze della convenienza, tutti gli echi dell'emulazione, tutti i concatenamenti dell'analogia sono sostenuti, serbati e duplicati da questo spazio della simpatia e dell'antipatia che non cessa di avvicinare le cose e di tenerle a distanza. In virtù di questo gioco il mondo resta identico; le somiglianze continuano a essere ciò che sono, e a somigliarsi. Il medesimo resta il medesimo; e sbarrato nella propria identità».²⁸ Lo scambio tra l'identico a sé e l'altro da sé, centrale in Foucault, sembra rispecchiarsi nell'alternanza tra 'identico' e 'alieno' con cui Prini dà forma allo stato di simpatia attraverso il proprio corpo e la ripresa fotografica. Attraverso l'uso di mezzi di registrazione e il calco del peso nella gravità del materiale, *Introduzione alle statue* rileva dunque la relazione tra l'artista, la stanza, in cui l'opera è presentata, e, per osmosi, il mondo intero.

Il ricorso al termine di 'simpatia' è un sintomo della vicinanza tra Prini e Celant in quel torno di tempo. Anche per il critico genovese quel concetto

assunse un significato centrale nella definizione dello statuto del proprio impegno a fianco degli artisti. Il termine avrebbe dovuto comporre il titolo di un secondo volume, destinato a uscire dopo *Arte Povera*.²⁹ Tale progetto confluì infine nell'ampia raccolta di documenti pubblicata in occasione della mostra *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, nella quale il critico non mancò di sottolineare che l'elaborazione del libro era stata condotta «in simpatia con» gli artisti.³⁰ Fu certamente dal confronto con il lavoro di Prini che Celant trasse alcune idee fondamentali, come testimonia la sua riflessione sulla nuova pratica artistica all'indomani delle mostre di Berna e Amsterdam:

Scelto il direttamente vissuto, non più il rappresentato, [l'artista] aspira a vivere, non a vedere, si immerge nell'individualità, perché sente la necessità di lasciare valere l'esistenza delle cose [...]. Tutto il suo lavoro è teso di conseguenza solamente alla dilatazione della sfera del sensibile, non può più offrirsi come affermazione, come indicazione di valori e modelli di comportamento, ma come prova di esistenza contingente e precaria. [...] Per questo l'artista, insieme all'ecologo e il biologo, ha iniziato a portare interesse al funzionamento vitale, ha rinunciato alla descrizione e alla rappresentazione dell'aspetto esteriore della natura ed è teso a prendere in considerazione gli aspetti particolari, [...] e con l'apparente banalità di questi fatti è tornato a meravigliare.³¹

Film

Tra il 1968 e il 1970, Prini elaborò i primi progetti di film. In essi egli intese espandere la propria ricerca intorno alla coincidenza tra *medium* e sviluppo vitale, concentrandosi sull'aspetto che maggiormente identifica il film, cioè il tempo. Il caso più noto è *Frammento di magnete – LUPO*, documentato sulle pagine del catalogo della rassegna *Gennaio 70* di Bologna del 1970.³² Nel progetto, la ripresa avrebbe dovuto sintetizzare la durata complessiva del giorno, mentre i movimenti di macchina avrebbero seguito idealmente il moto di rotazione terrestre. Così facendo, l'artista estese lo spazio e il tempo a dimensioni assolute e convenzionali, non misurabili (la durata del giorno) né verificabili (la rotazione terrestre) nell'ambito dell'esperienza. L'esito venne enucleato da Prini stesso in calce all'introduzione, in cui segnalò «invisibilità della durata / spessore di luce / Sorgente eclissata / Ombra sull'occhio dell'uomo».³³ I quattro segmenti afferiscono tutti alla dimensione dell'accecamento e dell'impossibilità di vedere. Esplicitando i concetti di «invisibilità» o di «sorgente eclissata», l'artista di fatto introdusse un principio di sottrazione alla verifica empirica, determinante nell'evoluzione del suo lavoro.³⁴ In questo senso, il *medium* filmico consentiva di risolvere la contraddizione tra la volontà di aderire nel modo più diretto allo sviluppo vitale e l'inevitabile mediazione necessaria a tradurla in un lavoro.

LUPO fu preceduto da altri progetti di film, tra i quali uno documentato in un'opera di collezione privata (fig. 5). Essa è costituita dalla stampa fotografica di sei fotogrammi ingranditi, che mostrano tutti la medesima figura inquadrata di schiena all'altezza delle spalle, identificabile con lo stesso Prini, che cammina in un parco cittadino. In corrispondenza dei margini tra le file di provini e lungo il bordo inferiore dell'opera, l'artista ha apposto alcune istruzioni, parzialmente leggibili: «Filma 1 ora la nuca in primo piano e il mondo aperto intorno seguendo la direzione del vento che cambia / metti un sonoro sull'energia [...] parti di sonoro in massima naturalezza purezza [...] metti una didascalia fissa / filma parti a colori / filma diverse nuche in differenti condizioni di vento 1968-69 film con Millo Grazia Mario Marisa». Il testo è stato integrato al confronto con l'iscrizione redatta su un foglio con due riprese della stessa scena, illustrato nel *Catalogo Bolaffi d'arte moderna* del 1970.³⁵ Un'altra testimonianza è offerta da una stampa fotografica, su cui l'artista ha scritto a pennarello una didascalia analoga, contenente la

5. Emilio Prini, *Filma 1 ora...* [Il tatto del suono], 1968-1969, gesso su stampa fotografica rintelata, cm 104×168,5, collezione privata / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz. Courtesy Archivio Emilio Prini.

A destra:

6-8. Emilio Prini, *Standard*, 1968, stampa tipografica su carta e inchiostro su carta (dattiloscritto), fotocopia, stampa alla gelatina ai sali d'argento: foglio dattiloscritto, cm 26,7×18,5; fotografia, cm 24×18; fotocopia, cm 29,7×21,2; catalogo General Electrics, cm 27,3×21,3 (chiuso), collezione privata. Courtesy Archivio Emilio Prini.



data 1969 e ulteriori istruzioni, come «canta una parte del sonoro (Grazia o Mario o Marisa) in massima purezza» e «stampa sulla pellicola una scritta fissa».³⁶ Concentrandosi sulla registrazione di una durata, l'artista cercò di catturare l'indefinito sviluppo temporale nell'estemporaneità di occasioni e incontri, fissati attraverso l'obiettivo di una cinepresa. In questo senso, la collaborazione in «stato di simpatia» rivestiva un ruolo essenziale, come testimoniano i nomi elencati alla fine dell'iscrizione, identificabili con l'artista stesso – Emilio detto 'Millo' – la moglie Grazia e gli amici Mario e Marisa Merz. In particolare, le istruzioni sembrano focalizzare la parte sonora come un elemento essenziale del filmato, in grado di registrare le variazioni delle condizioni ambientali. Non a caso, nella stampa fotografica su cui è riportata l'istruzione relativa al canto, Prini ha indicato un titolo che, per estensione, potrebbe applicarsi anche all'opera che si sta qui pubblicando per la prima volta: «Titolo "il tatto del suono" / l'uso dei capelli come naturale indice del movimento del vento».

Come la collisione e sovrapposizione di immagini e parole sulle pagine di *Arte Povera*, così il film costituiva, agli occhi dell'artista, la forma più oggettiva – «in massima naturalezza purezza» – per visualizzare gli «stati di simpatia» con «il mondo aperto intorno». L'iscrizione apposta sulle versioni note del progetto merita attenzione. Intanto, il tono prescrittivo delle istruzioni circa l'esecuzione della ripresa è perfettamente in linea con l'uso del linguaggio normativo tipico delle forme della ricerca concettuale di quegli anni. Al contempo, l'imperativo alla seconda persona singolare è uno stratagemma con cui l'artista maschera sé stesso, dal momento che chiunque legga si può sentire investito del compito dettato da quelle parole. L'assenza è solo apparente, l'autore rinuncia piuttosto a una forma esclusiva di individualità.

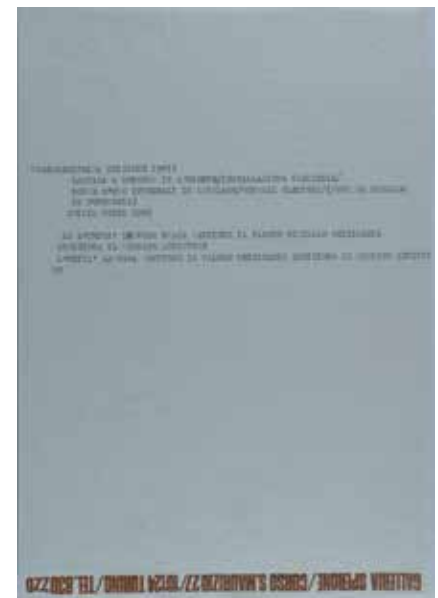
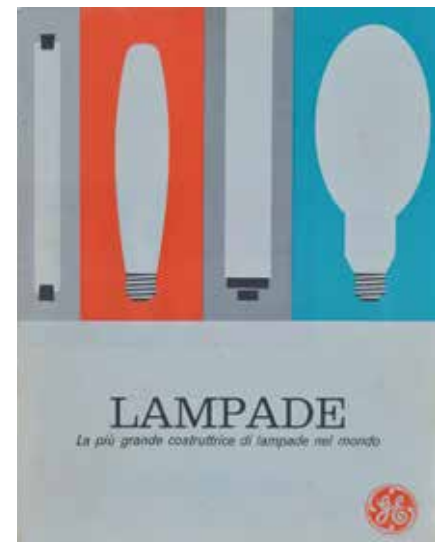
L'ipotesi di titolo, dal canto suo, riporta l'attenzione sulla sfera sensoriale. La sinestesia sottesa a «il tatto del suono» rimanda alla fisicità delle percezioni indagata dall'artista come «chiave biologica». Più specificamente, la densità volumetrica che il suono assume in virtù dell'associazione al senso del tatto rimanda ancora all'impostazione plastica della ricerca di Prini in *Perimetro d'aria*. Il progetto si può confrontare così alle ricerche di artisti che, in quel torno di tempo, ricorrevano alla sinestesia e alla tattilità per ripensare gli statuti linguistici dell'arte, basti pensare alla ricerca di Giuseppe Penone o, per rimanere nell'ambito filmico, a *Hand catching Lead* e *Hand Scraping*, entrambi del 1968, nei quali Richard Serra visualizzò la durata temporale attraverso il gesto e l'uso del corpo. L'interesse per la capacità del suono di misurare un

ambiente fissando una durata trova inoltre consonanza con alcuni dei film del 1967-1968 nei quali Bruce Nauman lo manipolò come materiale plastico.³⁷ Tuttavia risulta difficile tracciare confronti troppo stringenti. I progetti di film mostrano chiaramente l'apparente imperfezione della ricerca di Prini rispetto al rigore definitorio con cui forme più propriamente concettuali dell'arte di quel tempo dissezionavano l'opera nei suoi elementi linguistici e comunicativi. Evitando la pura tautologia, la sua ostinazione a tradurre lo sviluppo indistinto della vita attraverso i *media* e gli strumenti di ripresa si apriva a forme di ibridazione tra i diversi linguaggi, quali immagine e testo, fotogramma in movimento e ripresa fissa, scultura e fotografia, approdando a formulazioni necessariamente inconcluse. L'incompiutezza è il corollario di un'indagine nel quale il rapporto tra *medium* e soggetto è ossimorico, dal momento che l'indistinto, l'immediato e l'inconcluso della vita – identificata come «energia» nelle didascalie de *Il tatto del suono* – sono analizzati attraverso un linguaggio inevitabilmente specifico e la mediazione di strumenti di ripresa che obbligano a una durata precisa. Consapevole di tale contraddizione, l'artista si dedicò a interrogare la natura di tali strumenti.

Standard

L'attenzione riservata da Prini al tema dello 'standard' si lega all'analisi delle forme del linguaggio e della convenzionalità dei sistemi con cui usualmente sono misurate le pratiche individuali e collettive di vita.³⁸ Un lavoro inedito condensa i temi principali di questa indagine (figg. 6-8). Esso è costituito da quattro elementi: una fotografia anonima che mostra una lampada da ufficio a fluorescenza montata sul soffitto; un opuscolo della ditta General Electrics contenente la descrizione e le modalità d'uso delle varie tipologie di lampade in produzione; una fotocopia di una pagina dell'opuscolo dove sono presentate le lampade fluorescenti; un foglio di appunti sul quale l'artista ha battuto a macchina alcune informazioni: «Standard (prima edizione 1967) // Lampada a consumo in ambiente / installazione variabile // Norme d'uso integrali in catalogo / General Electric / (come da modello in fotocopia) // Emilio Prini 1968 // L4 L'unità lampada usata mantiene il valore nominale originaria [sic] addizione [sic] il mercato artistico // L'unità lampada mantiene il valore originario addiziona il mercato artistico». Probabilmente si tratta di appunti destinati a essere trascritti o stampati altrove, come gli errori di battitura e la ripetizione dell'ultima frase lascerebbero credere. A parziale conferma, si registra una discrepanza cronologica, che confermerebbe la natura occasionale del testo, redatto a posteriori e non nello stesso momento della realizzazione del lavoro. Infatti, nonostante la data 1968, gli appunti sono redatti sulla carta intestata della Galleria Sperone di corso San Maurizio 27, inaugurata nel settembre 1969.

In base alla descrizione di «lampada a consumo in ambiente/installazione variabile» si potrebbe supporre che il lavoro prevedesse anche la presenza della lampada vera e propria. In verità, il lessico impiegato ha la brevità e l'esattezza di una nota tecnica, che si potrebbe leggere in un catalogo di modelli. La notazione non accompagna una lampada reale, ma certifica le condizioni di funzionalità del modello presentato negli altri componenti dell'opera. Infatti essa è composta di uno o più tubi fluorescenti, sostituibili dopo il loro esaurimento, ed è facilmente installabile in qualsiasi ambiente, secondo gli standard di praticità che si richiedono a una lampada da ufficio. Intesa non come oggetto ma come strumento, la lampada è dunque restituita nella sua funzione, attraverso tre diverse possibilità di informazione: la fotografia, la scrittura commerciale, la nota dell'artista. Quest'ultima è del tutto equivalente alle prime due, come opzione all'interno della «informazione totale» ricercata dall'artista come «comunicazione scritta e verbale».³⁹



In ciascun caso, la documentazione conserva il massimo grado di oggettività e impersonalità: la fotografia non ha alcuna connotazione, la pubblicazione è un catalogo commerciale, l'appunto è dattiloscritto. Il concetto di standard è da intendersi dunque in relazione sia al tipo di oggetto – una comune lampada –, sia alla modalità attraverso cui l'artista lo presenta e ne dà informazione. La lampada è innanzitutto uno strumento, appartiene alla sfera dei mezzi artificiali che assolvono a una funzione d'uso. La scelta di una lampada da ufficio accentua l'anonimità necessaria a far risaltare la pura funzionalità dell'oggetto inteso come standard della vita privata e sociale. L'opera anticipa la ricerca sullo standard di Prini per come venne presentata alla mostra *Merce tipo standard* alla Galleria L'Attico di Roma nel novembre 1971.⁴⁰ Nella prima riga di appunti l'artista fissa l'inizio della sua investigazione al 1967. Tale specificazione sarebbe emersa con frequenza nei lavori successivi. Ad esempio, il manifesto recante la scritta «Standard 1969 – Il registratore registra a consumo del meccanismo / Un registratore usato che usa apparecchiatura usata registra a consumo del meccanismo» è siglato sul bordo con il credito «Emilio Prini – Standard 1a ed. 1967 C. Toselli 1972».⁴¹ Il 1967 è la data in cui l'artista presentò alla Galleria La Bertesca l'asta di alluminio nota come *Asta di comportamento*.⁴² Quell'asta costituisce il prototipo dello *Standard*, come l'artista stesso registrò su un disegno realizzato con la macchina da scrivere, e come confermò definitivamente il 2 marzo 1973, quando poggiò un'altra asta, di diversa misura rispetto alla precedente, sul pavimento della Galleria Toselli di Milano, durante un'incursione in occasione di una mostra di Brice Marden.⁴³

In effetti, ogni opera realizzata nel biennio 1967-1968 sembra offrire una declinazione del concetto di standard. Che si trattasse delle percezioni dell'osservatore – *Perimetro d'aria* – o dei comportamenti irreflessi – le reazioni dei passanti all'*Asta di comportamento* installata nella strada davanti alla Galleria La Bertesca – oppure ancora del peso dell'individuo sottoposto all'azione della gravità – *Fermacarte* – erano sempre le convenzioni a essere interrogate dall'artista. Come già accennato, Prini presentò su «Pallone» le immagini di *Fermacarte*, intese come modelli di tipologie di movimenti del corpo, con il titolo di *Particolari da cinque azionecondizione-tipo*.⁴⁴ Il concetto di standard, come principio di misurazione convenzionale e predeterminato, è già presente *in nuce* nell'associazione tra il neologismo «azionecondizione» e il termine «tipo». Nel medesimo fascicolo, sotto l'enigmatico titolo di *MA/LI/DU/K/POL/WA*, Prini riunì anche una serie di appunti sul proprio lavoro, in forma frammentaria, conclusi da ventisei *'slogan'* coincidenti con altrettanti progetti o spunti di indagine, alcuni dei quali riecheggiano *Standard*: «1) ipotesi di non funzionamento [...] 10) rappresentazione riduttiva 11) costruzione riduttiva 12) comunicazione riduttiva 13) forma riduttiva [...] 21) informatività globale dei materiali 22) modelli di costruzioni atipici 23) comunicazione scritta e verbale come segno d'informazione totale».⁴⁵ In *Standard* la lampada fluorescente, privata della sua presenza materiale e presentata come strumento sottratto alla sua funzione, rappresenta una possibile «ipotesi di non funzionamento».

Alcuni temi di *Standard* furono sviluppati in altre serie, come attesta l'ultima frase del foglio dattiloscritto, in cui si legge che «l'unità lampada mantiene il valore originario addiziona il mercato artistico». La constatazione che la lampada, come unità di misura di uno standard di vita, «mantiene il valore originario» e «addiziona il mercato artistico» è da intendersi in relazione al tema dell'alternativa tra valore d'uso e valore artistico, centrale per l'artista. Sottratta all'uso, la lampada mantiene il suo valore originario. Esso è da intendersi nella duplice accezione di oggetto e di funzione. Se la fotografia della lampada ne mostra la dimensione oggettuale, la fotocopia dal manuale General Electrics ne specifica invece le condizioni e modalità di utilizzo. La critica al valore d'uso attribuito agli oggetti nella società capitalista – un va-

lore che si mantiene fino a completa usura – è alla base della visione dell'artista. La nota non si limita a determinare lo statuto dell'oggetto rispetto al suo valore originario, ma segnala anche che esso «addiziona il mercato artistico». Quest'ultima indicazione venne sviluppata nella coeva serie di *Magnete*.

Magnete

Nella sua indagine sullo standard Prini non intese tanto rivisitare il modello del *ready-made*, quanto piuttosto concentrarsi sull'assertività della norma, di un principio d'ordine, al fine di svelarne l'artificiosa convenzionalità.⁴⁶ Il superamento della nozione di funzione come unità di misura di un oggetto-strumento, reso possibile dall'ingresso dell'oggetto nel sistema dell'arte, è solo apparente e cela una contraddizione. La specificazione che la «unità lampada [...] addiziona il mercato artistico» rimanda a questo corto circuito. Ridotta a funzione, espressa nel lessico asettico della matematica, l'opera aggiunge la quantità originaria del valore nominale e d'uso dell'oggetto al valore attribuito nel mercato dell'arte. Quest'ultimo non è che il risultato dell'applicazione dei principi di uso e consumo all'arte. Anche l'oggetto d'arte, dunque, risponde a dei parametri che costituiscono l'unità di misura del suo valore.

La dichiarazione secondo cui l'oggetto «mantiene il valore originario ed addiziona il mercato artistico» sarebbe ricomparsa come didascalia del progetto di *Magnete*.⁴⁷ Se nel caso di *Standard* il non funzionamento dell'oggetto-strumento coincide con l'assenza dall'opera nella sua integrità fisica, sostituita dalla sua documentazione, in *Magnete* la sottrazione alla funzione equivale all'esaurimento delle possibilità di uso: dal meccanismo che non funziona 'ancora', perché 'assente' dall'opera, di *Standard* si passa così al meccanismo che non funziona 'più', perché 'consumato' nell'opera. Le nozioni di 'uso' e 'consumo' non sono più postulate nelle varie forme di documentazione dello strumento, ma sono analizzate nella loro concretezza e nelle relative implicazioni concettuali.

Dopo aver indagato gli standard di vita dell'uomo, come corpo e azione, Prini si rivolse agli standard di vita degli strumenti di registrazione e di ripresa, documentando la massima durata possibile del loro funzionamento fino al raggiungimento della rottura o dell'esaurimento del meccanismo. L'attestazione principale di tale indagine è contenuta nel progetto di *Magnet*, elaborato nel catalogo-mostra di *Konzeption / Conception* (1969). Nelle pagine del volume Prini stabilì un parallelismo tra la durata di vita dell'essere umano, inteso in termini strettamente biologici, e la durata di vita degli strumenti meccanici di registrazione dell'immagine e del suono. Alla durata biologica egli paragonò la capacità di resistenza di una pellicola già usata e nuovamente impressionata e di un nastro magnetico di seconda mano, continuamente reimpiegato, fino al rispettivo annullamento.⁴⁸

L'equivalenza tra vita biologica e vita meccanica si basa, in *Magnet*, sulla determinazione della durata come unità di misura. In questo senso, il progetto riecheggia le sperimentazioni sul film condotte dall'artista nello stesso periodo. Un progetto chiarisce bene il pensiero dell'artista intorno agli strumenti di ripresa. Un cartoncino rigido di formato quadrato (fig. 9) reca stampata la seguente iscrizione:

"Magnet" Fragment / Emilio Prini 1969

Unity of sensorial time of the tape for time light active energy within

Matter condenses itself sound /

Records anything [sic] /

A used tape-recorder that uses used tape /

Perpetually records out of gravity /

Eight in anything [sic]⁴⁹



9. Emilio Prini, "Magnet" Fragment, 1969, stampa tipografica su cartoncino, cm 40 × 40, collezione privata. Courtesy Archivio Emilio Prini.

Si tratta della traduzione, non priva di alcuni errori, di una dichiarazione in italiano, conservata in un documento dattiloscritto, che recita come segue:

Frammento di "Magnet" / Emilio Prini 1969

L'unità di tempo sensoriale del nastro per il tempo luce energia attivo nella materia si condensa suono /

/ registra il qualunque

un registratore usato che usa nastro usato registra perpetuamente sgravitando /

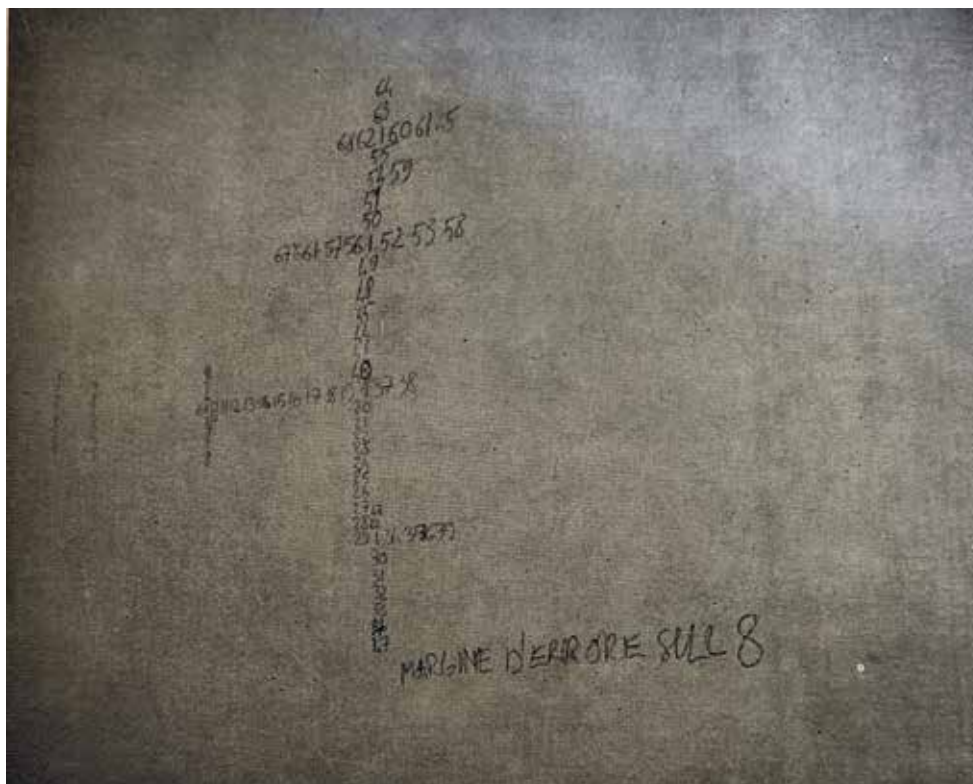
/ otto in qualunque

Il testo è seguito da una breve istruzione tra parentesi, che specifica di tradurre le parole in inglese e stamparle su un cartoncino 30 x 30 cm. Nonostante il formato leggermente diverso, l'opera finale rispetta tali indicazioni. Il lavoro è interpretabile, come suggerisce la prima riga dell'iscrizione, come un frammento del progetto *Magnet*. Nel catalogo-mostra di Leverkusen, l'artista descrisse con parole molto simili ciascuna delle «unità di tempo sensoriali». Di nuovo, ricorse al lessico matematico, distinguendo due punti: il primo è un postulato generale delle coordinate di sistema, mentre il secondo è un'implicazione che descrive il comportamento di ciascun *medium*. La parte del progetto legata al registratore è così composta:

A) The sensorial time unit of the tape for the active energy time in the matter condenses in sound / registers anything.

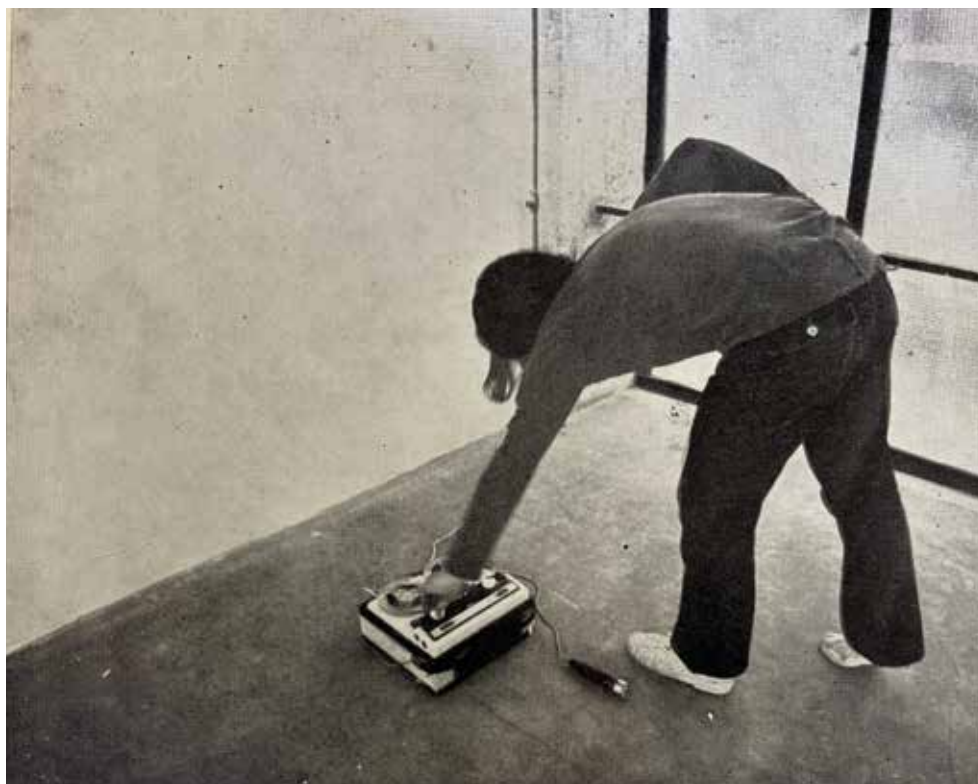
1A) A used recorder using used tape records perpetually disgravitating / eight in anything.⁵⁰

A esso si aggiunge una nota a margine, riportata con un asterisco sulla pagina del catalogo, che si riferisce alla modalità di presentazione del lavoro: «Duration/according to tape resistance – Setting/undefined – operation/continuous reversing the two faces and re-registration of the tape».⁵¹ In base a queste indicazioni, si può dedurre che il testo di Leverkusen descriva un'opera vera e propria, consistente in un registratore lasciato in attività per la durata massima consentita dal nastro magnetico.



10-12. Fondazione F.P. Michetti. 23 mostra d'arte contemporanea, a cura di Giorgio De Marchis, Marcello Venturoli, Marisa Volpi, catalogo della mostra (Francavilla al Mare, Fondazione F.P. Michetti, luglio 1969), Fondazione F.P. Michetti, Francavilla al Mare 1969, pp. 178-181.

Alcune testimonianze documentano la realizzazione di un lavoro simile nel 1969. In occasione della partecipazione, a fianco di altri sette artisti della Nuova Avanguardia, al XXIII Premio Michetti di Francavilla a Mare, Prini realizzò un'opera intitolata *Formula*.⁵² La sua esecuzione è documentata in catalogo da tre fotografie (figg. 10-11). La prima immagine illustra un complesso schema disegnato dall'artista su una parete, composto dai numeri da 0 a 68 disposti in una sequenza non progressiva e accompagnato dalla

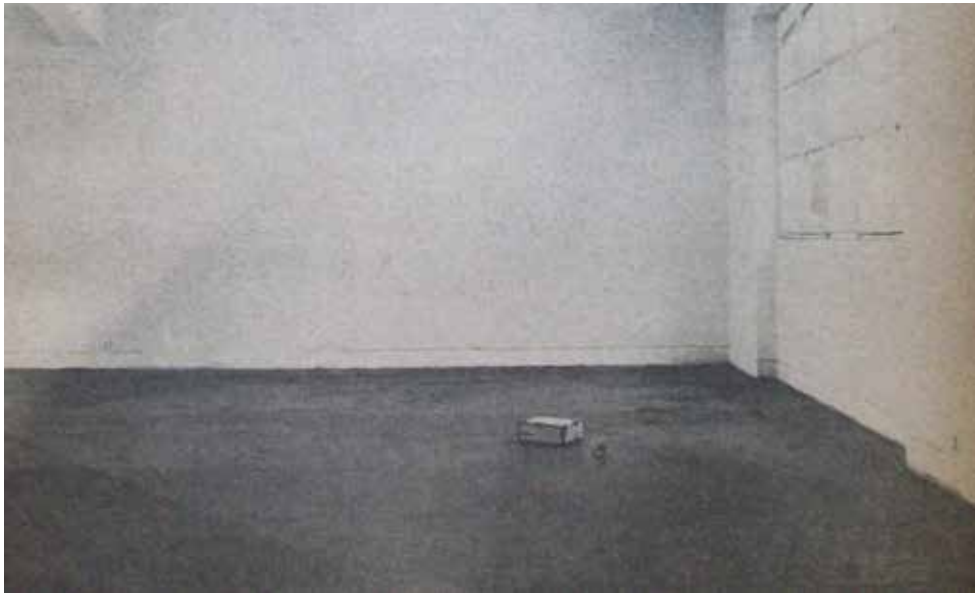


scritta «margine d'errore sull 8 [sic]». ⁵³ La seconda mostra l'artista nell'atto di scrivere sulla parete della sala espositiva. ⁵⁴ Nella terza fotografia si vede di nuovo l'artista in un angolo, chino su un magnetofono poggiato a terra con il microfono puntato verso l'ambiente. ⁵⁵ La mostra abruzzese aprì nell'estate del 1969, pochi mesi prima della rassegna di Leverkusen: è dunque possibile tracciare un parallelismo tra *Formula* e il progetto di *Magnete* e ipotizzare che, già in occasione della mostra del Premio Michetti, Prini avesse pensato di lasciare il registratore sempre acceso, fino alla consunzione del nastro. Una configurazione molto simile si ritrova in una fotografia che mostra un magnetofono posizionato a terra, in un angolo della Galleria Sperone in corso San Maurizio, con il microfono puntato nella direzione della stanza (fig. 12). Lo scatto è riprodotto nel giornale-catalogo di *Prospect 69* e riferito a Prini (fig. 13). ⁵⁶ È forse possibile legare il cartoncino di "*Magnet*" *Fragment* a questa mostra. Intanto, il progetto di *Magnete* si deve riferire alla seconda metà del 1969, come attesta il catalogo di Leverkusen, in cui la parola compare per la prima volta. In quel torno di tempo l'artista non partecipò a rassegne all'estero, al di fuori della mostra-catalogo *Konzeption / Conception* e di *Prospect 69*. Il fatto che l'iscrizione stampata sul cartoncino sia in inglese lascia supporre che esso fosse destinato a una mostra internazionale e che dunque fosse esposto a *Prospect 69*, forse insieme a un magnetofono.

Formula, *Magnet* e "*Magnet*" *Fragment* sono accomunati dal riferimento al numero otto: il «margine d'errore sull 8 [sic]», scritto a fianco dello schema numerico sul muro nella prima opera, si può porre in relazione alla frase «otto in qualunque» («eight in anything»). Non è possibile, allo stato attuale delle conoscenze, determinare con certezza il significato dell'otto. Il sintagma «eight in anything» ricorre in ciascuna sezione di *Magnet*, associato alla cinepresa, al registratore e all'uomo. Per quanto riguarda le prime due è possibile che il numero sia da riferirsi al sistema di registrazione a otto tracce su magnetofono e al formato della pellicola da 8 mm, due elementi essenziali della tecnologia di ripresa, con cui tradurre l'energia vitale in suoni e immagini. Più difficile è comprenderne il significato in relazione all'uomo.

Un suggerimento può forse venire dal libro *Arte Povera*, per il quale Prini stava elaborando il proprio contributo in quei mesi. L'impostazione del volume prevedeva che fossero riservate otto pagine a ciascun artista. Di tutte le sezioni, quella dell'artista genovese si distinse per non essere una semplice ricognizione fotografica. Essa costituiva un vero e proprio libro d'artista e, come tale, venne presto presentata separata dal resto del volume, con il titolo di *Magnete*: «un intervento dispersivo ed aperto», scrisse Celant, «clownesco quasi, in cui le immagini si mescolano alle scritture, in un'indeterminatezza di significati, presenti e futuri, ma in cui il lavoro risulta un flusso di energia continua, inarrestabile ed incontrollabile. Le otto pagine sono infatti un magnete di energia, in cui i poli si mescolano ed intersecano con le immagini, le scritte, i documenti, le riproduzioni di lavori, le frasi, gli oggetti a scomparsa totale». ⁵⁷ Siglate come «lato di vita chiave biologica» e concepite come traduzione dello sviluppo indeterminato della vita come flusso di energia, le otto pagine potrebbero corrispondere alla notazione «eight in anything» con cui l'artista siglò ciascun segmento di *Magnet*. La specificazione di «anything», termine con cui venne tradotta la parola «qualunque» del foglio di appunti, è interpretabile alla luce dello sforzo dell'artista di restituire una dimensione aperta, antigerarchica e non categorizzata della vita, passibile di essere tradotta secondo qualunque *medium* e tale per cui ogni opera non può che costituire un frammento o particolare di un *continuum* di energia.

Nei progetti elaborati intorno a *Magnete* il lessico dell'algebra, fatto di cifre e termini come «addizionare» e «*Formula*», fornì all'artista il vocabolario utile a sviluppare uno standard dialettico, un modello di analisi intrinsecamente binario, sospeso tra 0 e 1, presenza e assenza / estinzione, come nell'equilibrio dinamico tra simpatia e antipatia fissato da Foucault. Una nota apposta a ma-



13. *Galleria Sperone* (particolare), in *Prospect 69*, a cura di Konrad Fischer, Hans Strelow, catalogo della mostra (Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 30 settembre – 12 ottobre 1969), p. 10.

tita sotto l'illustrazione del diagramma numerico a rizoma su una copia del catalogo del Premio Michetti costituisce un commento utile a comprendere la forma 'entropica' di una tensione tra opposte polarità: «Qualunque disposizione iniziale dei numeri», si legge, «porta sempre a sviluppo armonico».⁵⁸

Cancellazione

Magnet o *Magnete* segnò una svolta nella ricerca di Prini. In esso, l'artista definì appieno l'equivalenza tra vita ed energia, già intuita nell'interscambio tra visione e suono in *Perimetro d'aria*, e tra tatto e suono nei film. Grazie all'indagine sullo standard, egli comprese che la carica che consente a qualsiasi strumento di funzionare si poneva in perfetta analogia con la dimensione energetica della vita. Al contempo, ogni strumento pone un duplice limite, corrispondente da una parte alla convenzionalità inevitabile del linguaggio mediale e dall'altra all'esaurimento del meccanismo di funzionamento. Da questa consapevolezza l'artista derivò la concezione di ogni opera come un 'particolare', oppure un 'frammento', di un tutto continuo. Al fondo, la traduzione immediata della vita costituiva un'utopia impossibile da formulare compiutamente.

L'intensa stagione 1967-1969 condusse Prini alla consapevolezza di questa impossibilità, in virtù della quale occorreva intraprendere scelte ancor più radicali. L'ultima pagina nel catalogo di Leverkusen ospita quattro frasi, ricorrenti anche in altri lavori, che anticipano tale orientamento:

Cancel references on map
Cancel references in the universe
Cancel references to the universe
Be see [sic] around.⁵⁹

Si profila una volontà di cancellazione. Nel momento in cui gli strumenti di registrazione, o la vita stessa, sono indagati fino a naturale consunzione del supporto su cui si basa il loro funzionamento – il nastro magnetico o il corpo – l'artista rifiuta qualsiasi funzione autoriale, ponendosi in totale simpatia con l'ambiente. Cancellare i riferimenti sulla mappa, dentro e all'universo, significa rinunciare all'individuazione dell'autore come principio gerarchico. All'artista non resta altro da fare che «mostrarsi in giro» – «be see[n] around» – rifiutando il discorso e privilegiando il silenzio. In accordo

con tale principio, già nella tavola rotonda organizzata alla VIII Biennale d'Arte di San Benedetto del Tronto nel luglio-agosto 1969, Prini non intervenne mai, se non per offrire due risposte definitive:

TOMMASO TRINI: [...] Il titolo, "Al di là della pittura" [...] può far pensare che qui si stia facendo dell'avanguardia, si stia facendo un'operazione intenzionata ad essere rivoluzionaria ...

EMILIO PRINI: Non si sta facendo *niente*! Non si fa *niente* ...

TOMMASO TRINI: Appunto, sto parlando di equivoco... Esatto, vorrei eliminare questa idea di comportamento evolutivo o ...

EMILIO PRINI: Non è un comportamento! Facciamo niente!⁶⁰

Note

¹ Archivio Emilio Prini, L. Lo Pinto, a cura di, ...*E Prini*, (Roma, MACRO, 27 ottobre 2023 – 31 marzo 2024). La mostra costituisce a oggi l'antologica più completa sull'artista, dopo la prima retrospettiva alla Fondazione Merz di Torino (B. Merz, T. Prini, a cura di, *Emilio Prini*, Torino, Fondazione Merz, 29 ottobre 2019 – 9 febbraio 2020) e l'esposizione *Il caso standard*© (Milano, Ordet, 4 maggio – 24 giugno 2023).

² G. Celant, *Book as Artwork 1960/1970*, in «Data», a. I, 1, settembre 1971, p. 46.

³ P. Fameli, *Il peso del vuoto. Emilio Prini ieri e oggi*, in «Intrecci d'arte», 5, 2016, pp. 86-88.

⁴ Su un foglio-regesto di appunti esposto al MACRO, l'artista siglò uno schizzo di *Perimetro d'aria* con la seguente iscrizione: «5 elementi neon a luce programmata accensione ogni 3 secondi e 5 relais a scatto sonoro ogni 3 secondi» (*Cosa caso causa*, 1967, penne, pennarelli, pastelli e grafite su carta, courtesy Archivio Emilio Prini, Genova).

⁵ Un esemplare è documentato in I. Goetz, R. Schumacher, a cura di, *Arte Povera from the Goetz Collection*, Kunstverlag I. Goetz, Monaco di Baviera 2001, pp. 182 (ripr.), 265. Un altro, di collezione privata, è stato presentato nella retrospettiva al MACRO.

⁶ P. Bucarelli, G. De Marchis, S. Pinto, a cura di, *Cento opere d'arte italiana dal Futurismo ad oggi*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 dicembre 1968 – 20 gennaio 1969), Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1968, p. 218. Cfr. G. Celant, *Emilio Prini*, in id., *Arte povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011, pp. 283, 296.

⁷ T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in «Domus», 470, gennaio 1969, p. 48.

⁸ L. Conte, a cura di, *Paolo Icaro. Faredisfare-rifarevedere*, Mousse Publishing, Milano 2016, pp. 100-125.

⁹ A. Bonito Oliva, F. Menna, a cura di, *Le due nature*, catalogo della mostra (Napoli, Galleria "Il Centro", 12-30 aprile 1969), Galleria "Il Centro", Napoli 1969, p.n.n.

¹⁰ La stampa su due fogli era dovuta alle dimensioni in cui era disponibile la carta Kodak al tempo. Per ottenere una stampa di formato maggiore, era necessario unire più fogli. L'opera mostra l'impronta in negativo delle pun-

tine impiegate per fissare i fogli al muro. Ringrazio Giulio Paolini per la spiegazione della tecnica. Ancora oggi si conserva la fotografia originale (cm 30×40) che Prini ingrandì sui due fogli. Nell'articolo sono menzionati o illustrati documenti provenienti dall'archivio di una collezione privata di Milano, di cui si ringraziano i proprietari, che accoglie alcune opere di Prini, acquisite tra i tardi anni Sessanta e i primi Settanta.

¹¹ Conversazione intercorsa tra l'artista e il proprietario dell'opera.

¹² «Linus», a. V, 47, 1969.

¹³ H. Szeemann, a cura di, *Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works – concepts – processes – situations – information*, catalogo della mostra (Berna, Kunsthalle Bern, 22 marzo – 27 aprile 1969), Kunsthalle Bern, Berna 1969, cat. 80, p.n.n. Cfr. Celant, *Emilio Prini* cit., pp. 286-287.

¹⁴ N. Bätzner, M. Disch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, a cura di, *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, catalogo della mostra (Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 7 giugno – 1 settembre 2019), Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia 2019, pp. 323, 523.

¹⁵ «Pallone», luglio 1968, p. 5, ripr. Cfr. G. Sergio, *Forma rivista: Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data)*, in «Palinsesti», 1, 2011, pp. 89-90.

¹⁶ Szeemann, *Live in Your Head...* cit., p.n.n., ripr. Cfr. A. Zevi, *Emilio Prini – Fermi in dogana*, in F. Malsch, a cura di, *Emilio Prini. Fermi in dogana*, catalogo della mostra (Strasbourg, Ancienne Douane, 4 novembre 1995 – 14 gennaio 1996), Éditions Les Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg 1995, p. 13.

¹⁷ G. Celant, *Arte Povera*, Mazzotta, Milano, 1969, p. 216.

¹⁸ Id., *Kounellis/Prini/Pisani*, in «Casabella», a. XXXV, 356, 1971, p. 51; cfr. Bätzner, Disch, Meyer-Stoll, Pero, *Entrare nell'opera* cit., pp. 238-239, 520.

¹⁹ Celant, *Arte Povera* cit., p. 217. La fotografia con l'iscrizione a pennarello è stata esposta a Roma con il titolo di *79 giorni alla statua Io tu Dioniso anche*, 1968 (courtesy Archivio Emilio Prini, Genova).

- ²⁰ Ci si riferisce a due scatti presentati al MACRO come *Fotografie dalla serie Introduzione alle statue*, entrambi con data 1968 (courtesy Archivio Emilio Prini, Genova).
- ²¹ Celant, *Arte Povera* cit., p. 216.
- ²² P. Fameli, *Life as Performance: Action and Process in Emilio Prini's Work*, in Bätzner, Disch, Meyer-Stoll, Pero, *Entrare nell'opera* cit., pp. 236-247.
- ²³ G. Sergio, *Information document oeuvre*, Presses universitaires de Paris Ouest, Parigi 2015, pp. 156-168.
- ²⁴ Celant, *Arte Povera* cit., p. 11.
- ²⁵ M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Parigi 1966.
- ²⁶ Id., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967, p. 37.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ *Ibi*, p. 39.
- ²⁹ G. Celant, *Per una critica acritica*, in «Casabella», a. XXXIII, 343, dicembre 1969, p. 44.
- ³⁰ Id., a cura di, *Conceptual Art Arte Povera Land Art* (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 12 giugno – 13 giugno 1970), Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino 1970, p. 194.
- ³¹ Id., *L'adottarci del nostro territorio*, in «Qui Arte Contemporanea», 6, settembre 1969, p. 19.
- ³² R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, a cura di, *3^a Biennale internazionale della giovane pittura Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni*, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico, 31 gennaio – 28 febbraio 1970), Edizioni Alfa, Bologna 1970, p.n.n. Cfr. Celant, *Emilio Prini* cit., pp. 293-294.
- ³³ Barilli, Calvesi, Trini, *3^a Biennale internazionale della giovane pittura Gennaio 70* cit., p.n.n.
- ³⁴ G. Guercio, *The great subtraction*, ASA Publishers, Bruxelles 2011, pp. 15, 66-67.
- ³⁵ L. Carluccio, S. Furlotti Reberschak, a cura di, *Catalogo Bolaffi d'arte moderna 1970*, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1970, vol. II, p. 122. Cfr. L. Lo Pinto, *Emilio Prini*, in «Flash Art», 27 febbraio 2017: <<https://flash-art.it/article/emilio-prini-luca-lo-pinto/>> (consultato il 16 gennaio 2024).
- ³⁶ L'opera è stata esposta al MACRO come *Senza titolo*, 1969, pennarelli su fotografia in bianco e nero (courtesy Archivio Emilio Prini, Genova).
- ³⁷ C. van Bruggen, *Bruce Nauman*, Rizzoli, New York 1988, pp. 235-240.
- ³⁸ F. Guzzetti, *Standardizing the Author: Emilio Prini and Conceptual Art*, in M. Faietti, G. Wolf, a cura di, *Motion: Transformation. 35th Congress of the CIHA*, atti del convegno (Firenze, 1-6 settembre 2019), Bononia University Press, Bologna 2021, pp. 397-402.
- ³⁹ E. Prini, *MA/LI/DU/K/POL/WA*, in «Pallone», luglio 1968, p. 5.
- ⁴⁰ M. Fagiolo dell'Arco, *Lettera da Roma*, in «Art International», vol. XVI, 1, 1972, pp. 58-59.
- ⁴¹ Un esemplare incorniciato è illustrato in Malsch, *Emilio Prini. Fermi in dogana* cit., p. 63.
- ⁴² Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia* cit., p. 48.
- ⁴³ G. Celant, + spazi. *Le gallerie Toselli, Johan & Levi*, Milano 2019, p. 261. Il disegno citato è stato esposto alla mostra *Il caso standard*© cit.
- ⁴⁴ «Pallone», luglio 1968, p. 5, ripr.
- ⁴⁵ Prini, *MA/LI/DU/K/POL/WA* cit., pp. 4-5.
- ⁴⁶ G. Guercio, *Emilio Prini, il caso standard*©, in «Doppiozero», 5 giugno 2023 <<https://www.doppiozero.com/emilio-prini-il-caso-standard-c>> (consultato il 17 gennaio 2024).
- ⁴⁷ Si veda, ad esempio, la didascalia sovrapposta all'immagine della macchina fotografia Exakta, pubblicata in G. Celant, *Conceptual art (part one)*, in «Casabella», a. XXXIV, 347, aprile 1970, p. 47; id., *Conceptual Art Arte Povera Land Art* cit., p. 132.
- ⁴⁸ R. Wedewer, K. Fischer, a cura di, *Konzeption / Conception*, catalogo della mostra, Leverkusen, Städtisches Museum, 1969, p.n.n. Cfr. Celant, *Emilio Prini* cit., pp. 289-291.
- ⁴⁹ L'opera è stata esposta alla mostra *Che fare? Arte povera – The Historic Years* al museo di Vaduz nel 2010 e di nuovo nella retrospettiva di Prini alla Fondazione Merz nel 2019-2020.
- ⁵⁰ Wedewer, Fischer, *Konzeption / Conception* cit., p.n.n.
- ⁵¹ *Ibidem*.
- ⁵² G. De Marchis, M. Venturoli, M. Volpi, a cura di, *XXIII Mostra d'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Francavilla al Mare, Fondazione F.P. Michetti, luglio 1969), Fondazione F.P. Michetti, Francavilla al Mare 1969, p. 182.
- ⁵³ *Ibi*, p. 179.
- ⁵⁴ *Ibi*, p. 180.
- ⁵⁵ *Ibi*, p. 181.
- ⁵⁶ K. Fischer, H. Strelow, a cura di, *Prospect 69*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 30 settembre – 12 ottobre 1969), Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1969, p. 10.
- ⁵⁷ Celant, *Book as Artwork 1960/1970* cit., p. 45.
- ⁵⁸ Copia esposta al MACRO.
- ⁵⁹ Wedewer, Fischer, *Konzeption / Conception* cit., p.n.n.
- ⁶⁰ *Nuove esperienze creative al di là della pittura*, in «Marcatré», a. VII, 50-55, 1969, p. 270.

Sinossi

L'articolo si concentra sugli inizi di Emilio Prini, l'artista meno studiato tra quelli associati all'Arte Povera. Prendendo le mosse da alcune mostre e pubblicazioni che negli ultimi anni hanno invertito la rotta, contribuendo al riconoscimento del lavoro dell'artista, l'articolo

mira a integrarne la conoscenza presentando alcune opere e ipotesi di ricerca inedite. L'arco cronologico preso in esame coincide con il triennio 1967-1969, a partire dalla partecipazione dell'artista alla mostra Arte Povera - Im-spazio con Perimetro d'aria. Analizzando quest'opera a confronto con un'edizione e una dichiarazione pubblicate dall'artista, emerge l'importanza della dimensione scultorea agli inizi del lavoro di Prini, il quale, volendo rilevare il perimetro di una stanza attraverso l'esperienza percettiva di esso, contribuì in misura sostanziale alla discussione intorno allo spazio, centrale nella nuova avanguardia artistica. L'attenzione al comportamento e alle percezioni si tradusse nello sforzo di registrare la vita stessa, la sua esperienza effimera e inconclusa, nell'opera d'arte, attraverso l'uso di media come la fotografia e il film. Centrale fu, in questo senso, il progetto di Introduzione alle statue, qui ricostruito a partire dalle informazioni rintracciabili nelle pubblicazioni – il libro Arte Povera di Germano Celant – e in alcuni materiali d'archivio. In questo modo, l'articolo getta una nuova luce su un lavoro noto come Particolare di "Città-campagna-Genova". L'indagine prosegue analizzando un progetto inedito di film e l'attenzione particolare riservata dall'artista alla nozione di 'simpatia', un termine preso in prestito da alcune delle maggiori fonti del dibattito culturale di quegli anni e di immediata fortuna in ambito critico. Fu grazie a queste ricerche che Prini isolò i concetti di 'standard' e 'magnete', qui analizzati attraverso opere e documenti che testimoniano l'impegno con cui egli ampliò l'indagine del puro sviluppo della vita come continuum energetico all'impatto della standardizzazione e dell'uso dei media sulle pratiche di vita. L'articolo termina con la presentazione di opere mai pubblicate o documentate soltanto in pubblicazioni dell'epoca, a testimonianza dell'impegno dell'artista nell'espandere la propria indagine sulla vita per affrontare l'impatto delle pratiche standardizzate (Standard. Lampada), così come quello della proliferazione dei supporti di registrazione (Magnet).

Summary

The article revolves around the early activity of Emilio Prini, the most obscure of the Italian artists associated with the avant-garde tendency of Arte Povera in the late 1960s. Taking its cue from a few recent exhibitions and publications, the article aims to substantially integrate the knowledge of the artist's practice by presenting new works and research. The essay focuses on the artist's works between 1967 and 1969. The initial section of the article considers the seminal piece Perimetro d'aria, created on the occasion of the exhibition Arte Povera – Im-spazio in 1967. By analyzing it vis-à-vis the artist's own statement in a hitherto relatively unknown catalogue and an edition done in conjunction with the presentation of the work, this essay assesses the relevance of a sculptural discourse at the beginning of Prini's career. Aiming to retrace the perimeter of a room by dissecting the perceptual experience of it, the artist offered a singular contribution in the discussion around space, which was carried on by various artists at that time. The focus on perception ultimately led Prini to analyze the impact of media on individual and social life. As a sculptor, the artist strived to mold the ephemeral, impermanent and inconclusive experience of life itself into an artwork, by virtue of the use of recording media such as photography and film. In this respect, a project which was never accomplished, yet pivotal, namely Introduzione alle statue, is reconstructed based on the information available in publications – such as the book Arte Povera by Germano Celant – and retrieved in a few archival materials. By doing so, the article casts a new light on Particolare di "Città-Campagna-Genova", a work which has been scantily acknowledged so far. The investigation is then developed by analyzing a few film projects and focusing on the artist's attention to the notion of 'sympathy', a widespread concept which he borrowed from some of the major cultural sources of the critical debate carried out at the end of the 1960s. The consideration of the specific form of conceptualism with which Prini engaged, in which the thorough investigation of media and the language of art is never solely tautological or self-referential but always intended to record the pure development of life, ultimately culminates in the consideration of the artist's research on the notions of 'standard' and 'magnet'. The article concludes with the presentation of works which have never before been published or were documented only in early publications, bearing witness to the artist's commitment to expanding his investigation of life to embrace the impact of standardized practices (Standard. Lampada) as well as that of the proliferation of recording media (Magnet).

Il Tabernacolo di Lupo di Francesco del Camposanto pisano: nuove informazioni alla luce dei recenti interventi di restauro

Sara Chirico

Il Tabernacolo di Lupo di Francesco è stato sottoposto a un recente restauro, interessante occasione di studio che ha permesso di approfondire le vicissitudini storiche attraversate dal monumento.

Le notizie acquisite dagli archivi e dalle fonti storico artistiche sono state integrate con i dati materiali ricavati dall'osservazione *in situ* dei litotipi, delle tracce di lavorazione e dei fenomeni di degrado. Intrecciando le evidenze così ottenute è stato possibile rileggere l'opera analizzandone i rimaneggiamenti storici, identificando gli elementi architettonici risalenti all'Età medievale e quelli appartenenti a fasi successive, rivedendo e integrando alcune informazioni presenti in letteratura, come la ricognizione fatta da Anna Rosa Calderoni Masetti negli anni Novanta.¹

La struttura dell'edicola e le sculture in essa contenute vengono attribuite a Lupo di Francesco che le avrebbe eseguite intorno al 1340, anche se secondo Enzo Carli² vi sarebbe stata una partecipazione certa di Tino di Camaino al quale attribuisce tre figure.³

Il gruppo scultoreo contenuto all'interno del loggiato sembra non essere stato originariamente progettato per questa collocazione:⁴ le tracce di rilavorazione alla base delle statue suggeriscono infatti come le dimensioni di ciascuna figura siano state riadattate per incastrarle nella piccola edicola che nel complesso appare affollata.

Sul trono della Vergine in basso a destra sono evidenti dei segni di rilavorazione con subbia, mirati a ridurne l'ampiezza, così come le vesti dei due angeli alle estremità e le lesene adiacenti sono rimodellati grossolanamente con asportazioni di materiale. Anche i corpi dei due santi, che nella collocazione attuale poggiano sul piedistallo, sembrano essere stati mozzati alla base per ridurne l'altezza.

I personaggi appaiono 'compressi' e sembrano come sovrapporsi, mentre forse erano stati pensati per una composizione dai ritmi meno serrati che prevedeva le ali ancorate sui dorsi degli angeli, di cui restano i fori di alloggiamento sulle schiene. Fori simili e per il medesimo scopo, si ritrovano anche sui dorsi delle sculture originali più piccole poste sulle guglie.⁵

Le statue principali all'interno dell'edicola erano sicuramente dipinte,⁶ dal momento che si sono ritrovate tracce di policromia di azzurrite⁷ sulle vesti degli angeli, mentre l'abito della Vergine doveva avere una decorazione pittorica più complessa, un motivo romboidale con all'interno decorazioni a stella, ben visibili sull'originale in marmo esposto ora nel Museo dell'Opera.⁸ Il motivo decorativo appare più semplice di quello meglio conservato sulle vesti della Vergine del Sepolcro dei conti della Gherardesca,⁹ ma ne richiama la stessa tecnica esecutiva. Inoltre, gran parte delle superfici erano trattate probabilmente con sostanze oleose, oggi trasformate e alterate in patine di ossalato di calcio di cui si vedono le evidenti tracce ambrate.¹⁰

Il Tabernacolo, nel suo aspetto originario, doveva apparire quindi policromo oltre che polimaterico e coronato da figurine alate.

Il monumento ha subito numerosi rimaneggiamenti nel corso dei secoli; probabilmente l'esile ed elaborata architettura, l'esposizione a molteplici fattori ambientali e gli interventi significativi del XIX secolo hanno contribuito a far sì che oggi meno della metà degli elementi che lo compongono sia originale.

Ripercorrendo gli interventi storici subiti possiamo fare riferimento a un'incisione di Lasinio¹¹ del 1814 che fornisce le prime testimonianze: già prima di questa data gran parte delle sculture di piccolo formato originali erano compromesse, mutile all'altezza del petto o assenti; vi era stato un intervento in cui tre pinnacoli erano stati sostituiti e le guglie sembravano costituite da conci disposti in filari orizzontali invece che da lastre uniche. Riguardo a queste ultime, realizzate in calcare rosso, possiamo ipotizzare che si fossero rovinate o che forse non facessero parte del progetto originario e fossero state aggiunte successivamente: nei lavori del 1854-1856 è infatti documentato l'uso del «marmo rosso di maremma per impiallacciatura»,¹² ridotto in lastre usate per ricoprire il marmo chiaro che risultava così intarsiato.

Nella riproduzione di Crazy e Taylor¹³ del 1817 e nel disegno di Ramboux¹⁴ del 1819 compaiono le teste delle figure sulle cuspidi, di conseguenza si può ipotizzare un ulteriore intervento tra 1814 e 1817.

Un significativo cantiere fu quello eseguito nel 1854-1856 da Francesco Storni e i suoi collaboratori.¹⁵ L'incisione di Rohault¹⁶ del 1866 ci offre un'idea di come doveva apparire il monumento al termine di questi determinanti lavori. Infine ci furono alcuni restauri nel corso del XX secolo, con un approccio più conservativo. Questi includono un cantiere nel 1938,¹⁷ uno più recente nel 1993-1996¹⁸ e l'ultimo, contemporaneo, nel 2021-2023.

Ma il cantiere che ha caratterizzato l'aspetto attuale del monumento fu quello del 1854-1856, ampiamente documentato dai resoconti dei pagamenti e ripercorso dalle indagini di Anna Rosa Calderoni Masetti.¹⁹

In questa fase il Tabernacolo venne smantellato in quanto: «trovasi in tutte sue parti così sfasciato da temerne di momento in momento se non una totale rovina, ma la caduta in parte dei diversi oggetti che lo compongono a danno gravissimo [...] conviene, ed è di necessità, cominciare dalla sua totale demolizione e riedificazione».²⁰ Nei settimanali dei lavori si parlava di «Erezione dei ponti per resarcire il Tabernacolo sopra la porta del camposanto», «Restauri al Tabernacolo», «Demolizione del Tabernacolo sopra la porta del camposanto, onde resarcirlo».²¹ Il monumento venne così riasssemblato con gran parte degli elementi architettonici creati *ex novo*.

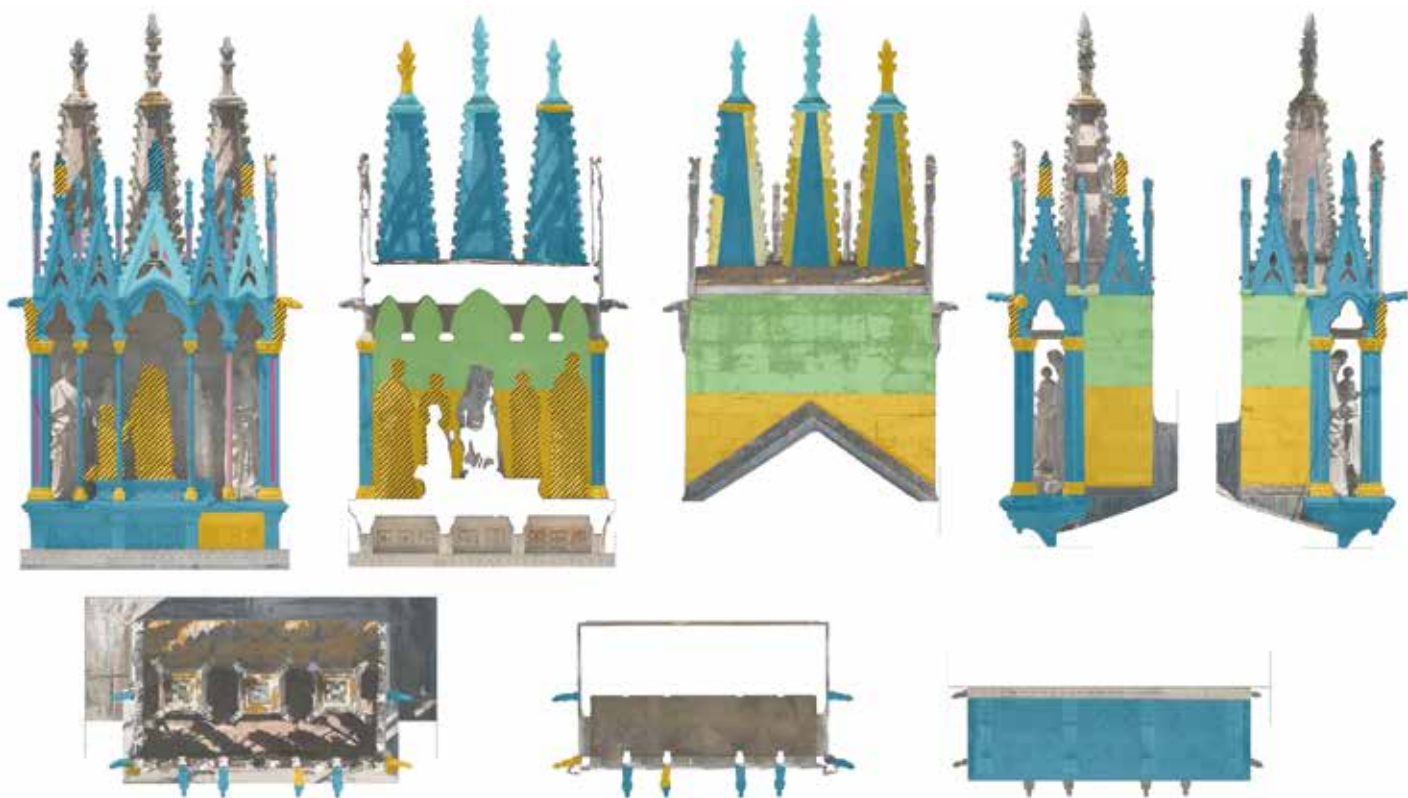
Dall'analisi visiva dei materiali possiamo constatare come l'esigua presenza oggi del 'marmo' di San Giuliano, litotipo favorito dalle maestranze medievali, ci confermi quanto poco rimanga ormai *in situ* del periodo originario.²² Gli scalpellini ottocenteschi usarono infatti principalmente marmi apuani provenienti dal Monte Altissimo²³ anche in sostituzione del San Giuliano.

Gli elementi decorativi più antichi, esposti per un periodo più lungo all'aperto, hanno subito un importante fenomeno di alveolizzazione. Al contrario, i marmi ottocenteschi non presentano questo degrado e sono stati soggetti invece a processi di erosione e degrado differenziale. Questa differenza nel processo di deterioramento è stata determinante per l'identificazione degli elementi antichi rispetto a quelli ottocenteschi.

Si suggerisce così in questo studio una precisa individuazione e mappatura delle fasi storiche di appartenenza di ogni elemento architettonico, che può essere esemplificata come segue (fig. 1).

Nella fase che abbiamo chiamato A sono raccolti i conci più antichi pertinenti al periodo medievale. Questa fase comprende la metà inferiore della muratura portante, costituita esclusivamente da blocchi di San Giuliano. Tuttavia, anche questa zona subì un processo di smantellamento e ricomposizione disordinata, come indicato dalla presenza insolita di alveolizzazione sulla muratura interna del loggiato, dalla mancanza di continuità delle aree alveolizzate tra blocchi adiacenti e dalla presenza di numeri romani incisi.²⁴ Tra gli altri elementi medievali rimasti ritroviamo gran parte di capitelli e basi di colonne e lesene, parte delle sculture, decorazioni delle guglie e il lastrone con fregio a rosoni sulla destra del basamento.

Analizzando gli elementi decorativi con fogliami e volute sulle guglie è

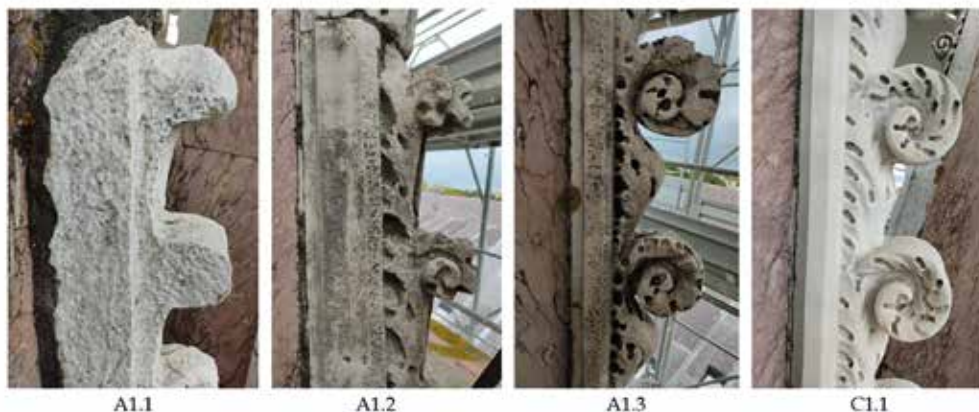


Fase A - Periodo medievale		Fase B - Riedificazione (ottocentesca?)	Fase C - Sostituzioni 1854-1856	Fase D - Integrazioni del Novecento	
A1	A1.2	B	C1	D1	Copie (1996)
A1.1	A1.3		C1.1	D2 (1996)	

possibile identificare quattro tipologie distinte che sembrano succedersi nel tempo: quelli pertinenti ad A1.1 sono tra i pochissimi elementi in San Giuliano rimasti; quelli in A1.2 sono in marmo e lo stile in cui vengono scolpiti li rende piccoli e scarni; in A1.3 continuano a essere in marmo ma sono molto più aggraziati e ondulati nel disegno; infine nella C1.1 ritroviamo quelli eseguiti da Storni in cui si conservano ancora le tracce di lavorazione degli strumenti sulla superficie (fig. 2).

Gli elementi decorativi in fase A sono tutti interessati dal fenomeno dell'alveolizzazione, confermando la loro antichità. Nel rimontaggio ottocentesco questi ultimi furono posizionati tutti sul retro, mentre sul fronte vennero inserite le nuove decorazioni di Francesco Storni.

La fase B contiene una riedificazione forse ottocentesca. Nella C sono invece



1. Identificazione delle diverse fasi cui sono pertinenti gli elementi architettonici del Tabernacolo di Lupo di Francesco del Camposanto di Pisa. Tavola dell'autrice.

2. I differenti elementi decorativi delle guglie. Fotografia dell'autrice.

3. Nuova identificazione delle piccole sculture su cui lavorò Francesco Storni. Tavola dell'autrice.

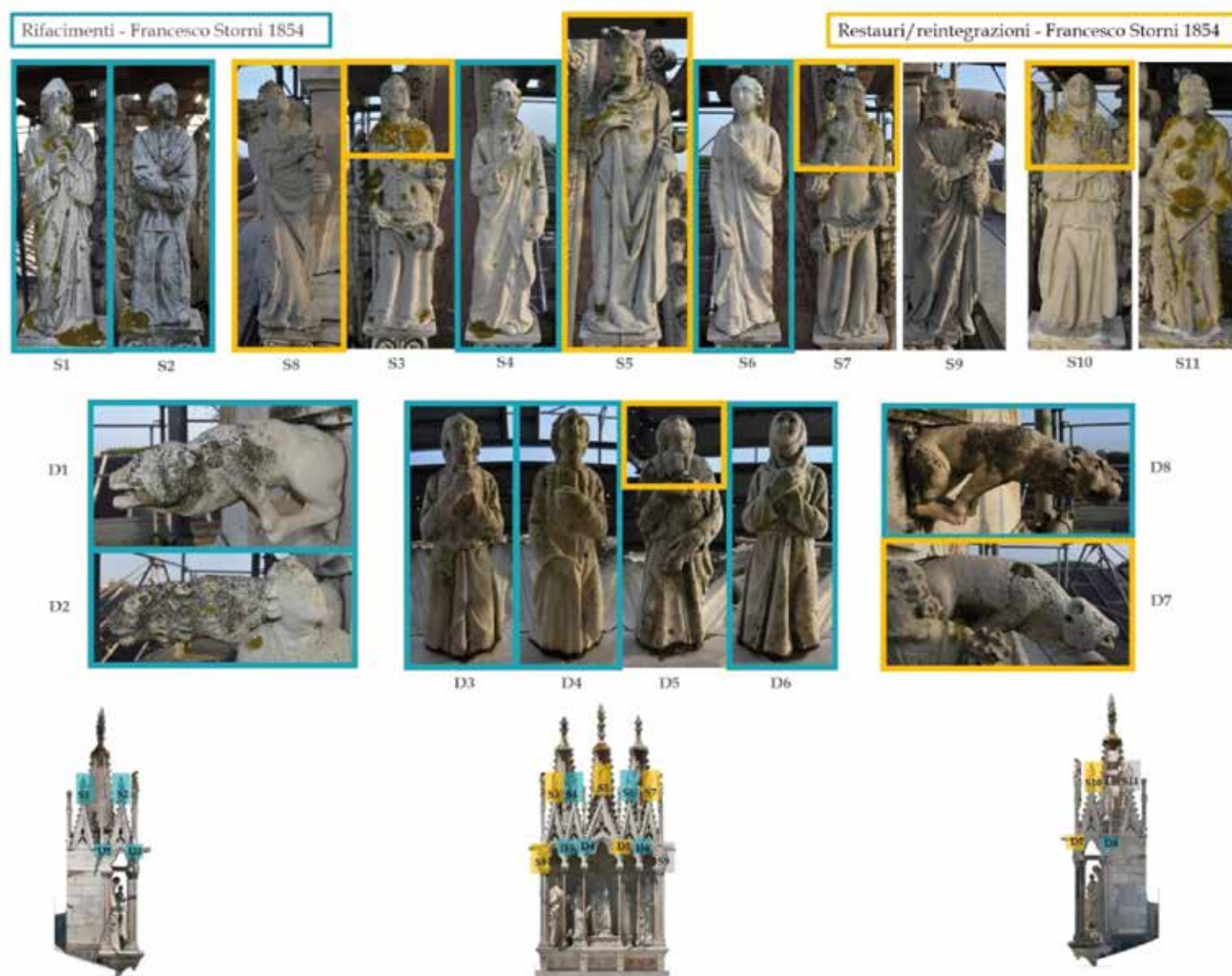
inseriti gli interventi inerenti ai lavori del 1854-1856, in cui, grazie alla documentazione dei pagamenti,²⁵ è stato possibile individuare con certezza gli elementi appartenenti.²⁶

Rispetto alla perizia fatta nel 1847 Storni decise di fare meno sostituzioni, ma è interessante notare come le cuspidi rifatte che, nelle previsioni erano sette, nei pagamenti divennero nove. Era previsto il rifacimento di sette archetti, sette cuspidi e sette sculture minori e questo ha portato a ipotizzare che forse nel progetto originario non fossero presenti le cuspidi più esterne sui lati,²⁷ ma la riproduzione con la visione laterale del 1817,²⁸ per quanto ritenuta poco attendibile, potrebbe smentire tale ipotesi in quanto in essa vennero raffigurate.

L'unico capitello di colonna rifatto da Storni è l'ultimo a destra. I primi tre capitelli sono infatti antichi e presentano l'alveolizzazione sulla faccia rivolta all'interno del loggiato. Nel rimontaggio vennero ruotati esponendo sul fronte il lato meglio conservato.

Storni intervenne anche sulle sculture: restaurò le grandi statue presenti nel loggiato, mentre reintegrò/restaurò sette piccole figure, scolpendone dieci *ex novo*.²⁹ Le sculture minori nel totale sono diciannove, ma lui intervenne solo su diciassette.

Storicamente sono state identificate le S1, S2, S4, S5, S6, D3, D4, D6 e due



buttafuori animali non precisati tra quelle rifatte e le S3, S7, S8, S10, D5 e i rimanenti due doccioni animali tra quelle restaurate.³⁰

In seguito allo studio fatto in questo intervento si propone però una nuova identificazione: tra le sculture rifatte vengono aggiunte le D1, D2 e D8, che non presentano alveolizzazione, ed esclusa la S5. Quest'ultima forse era stata compresa tra quelle restaurate insieme alla D7 (fig. 3).

La mano di Storni è ben distinguibile e la S5, che si differenzia molto dai suoi rifacimenti, ha dimensioni diverse³¹ e sembra dunque una statua più antica riproposta nel monumento, in cui la maggiore altezza venne sfruttata per posizionarla al centro della composizione. Avendo una base d'appoggio più ampia, essa venne posta su una piastra in bronzo sporgente per aumentare la superficie di contatto con la cuspidi sottostante e garantirne la stabilità. Probabilmente nei pagamenti fu poi conteggiata tra le sculture restaurate.

Alcune figure, come la S3, S7, S10 e D5, vennero reintegrate nella parte superiore perché mutile, mentre la S8 venne riassemblata, in quanto divisa in 4 parti. La S3 ha una reintegrazione anche nella parte bassa della veste, ma si tratta di un rifacimento più antico, in cui è evidente l'alveolizzazione.

Al di fuori di questo conteggio rimangono la S9 e S11 che, sicuramente insieme alla S8 e alla D7, sono stilisticamente le sculture più antiche presenti. Ma oggi gran parte delle statue *in situ* sono copie in resina eseguite negli anni Novanta,³² pertanto le uniche sculture medievali rimaste sul monumento sono la D7 e la parte inferiore della D5.

Le vesti della S3, S7, S10 e D5 sono concepite in un modo molto diverso rispetto alla maggior raffinatezza delle S8, S9 e S11. Questa differenza stilistica potrebbe suggerire l'intervento di una mano diversa che, come indicato da Carli,³³ potrebbe appartenere a Tino di Camaino. A queste sculture possono essere associate stilisticamente altre due opere conservate nei depositi del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa,³⁴ di cui si darà conto di seguito.

Sembra non ci sia più traccia certa dei resti delle piccole sculture antiche rovinare che Storni decise di sostituire, ma le due individuate al San Matteo, una integra e l'altra mutila, vennero proposte da Roberto Paolo Novello,³⁵ sulla base di un'idea di Carli,³⁶ come originali del Tabernacolo sostituite da imitazioni ottocentesche. Questa ipotesi, avanzata principalmente su base stilistica, può essere oggi confermata anche dall'indagine materiale. Entrambe le sculture attualmente al San Matteo hanno dimensioni paragonabili a quelle originali³⁷ e una concezione nel modellato simile alle S8, S9, S11; presentano inoltre sulle superfici più esposte lo stesso fenomeno di alveolizzazione in uno stadio primigenio. Questo processo è chiaramente paragonabile al degrado osservato sulle sculture antiche rimaste sul monumento.

La pertinenza al Tabernacolo è confermata se si confronta la figura integra dei depositi del Museo di San Matteo con la scultura S11: esse presentano somiglianze evidenti, appaiono come sorelle, chiaramente scolpite dalla stessa mano, in una posa simmetrica, ed entrambe con i fori di ancoraggio delle ali metalliche, ormai perse, presenti sulla schiena. Le loro superfici mostrano lo stesso fenomeno di alveolizzazione in due stadi diversi: nella scultura del San Matteo il processo di degrado è meno avanzato poiché rimase esposta agli agenti atmosferici per un periodo minore (figg. 4-5).

Questi dati portano oggi a confermare che le due figure conservate nel Museo di San Matteo siano effettivamente due sculture appartenenti al gruppo del Tabernacolo.

Potremmo interrogarci sul motivo per cui queste due figure furono rimosse anziché restaurate e reintegrate. È possibile che fossero già state tolte prima dell'arrivo di Storni, oppure che la mentalità ottocentesca abbia preferito comunque sostituirle con copie nuove più durevoli.

In merito ai quattro doccioni animali del Tabernacolo, l'unico originale è il D7, poiché è il solo a presentare l'alveolizzazione. In esso sono conservati degli elementi interessanti: sotto le orecchie ormai deformate dal degrado vi sono



4. Scultura PL8a conservata nei depositi del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa. Fotografia dell'autrice, su concessione del Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei della Toscana – Firenze.

5. Copia in gesso della scultura S11 del Tabernacolo, conservata all'Opera del Duomo di Pisa. Fotografia dell'autrice.

due fori con all'interno piombo, mentre sul dorso sono presenti altri due fori, rispettivamente forse sedi di corna e ali metalliche. Questi dati portano a sospettare che si trattasse originariamente di un toro alato, simbolo dell'evangelista san Luca; si può pertanto forse ipotizzare che inizialmente i quattro doccioni agli angoli rappresentassero i simboli degli evangelisti, che nel rifacimento ottocentesco divennero, per semplificazione, quattro figure animali. In conclusione, lo studio condotto, che ha incluso un riesame delle fonti storiche e dei documenti d'archivio insieme alle nuove informazioni ottenute dalla preziosa lettura delle evidenze materiali, ha contribuito significativamente ad arricchire e ampliare le conoscenze sul monumento, sottolineando come il cantiere di restauro risulti un'occasione importante per la raccolta di dati utili a tale processo e come le conoscenze non giungano mai a un termine ultimo ma mutino in un percorso di comprensione che si arricchisce nel tempo.

Note

¹ A.R. Calderoni Masetti, *I restauri ottocenteschi al Camposanto urbano di Pisa (1825-1885)*, in «Bollettino storico pisano», 59, 1990, pp. 209-241.

² E. Carli, *Un tabernacolo trecentesco ed altre questioni di scultura pisana*, in «La critica d'arte», 3, 1938, pp. 16-21; E. Carli, *Per un 'Maestro dei Tabernacoli'*, in «Belle Arti», 1, 1946, pp. 105-107; E. Carli, *Il monumento Gherardesca nel Camposanto di Pisa*, in «Bollettino d'arte», 26, 1933, pp. 408-417.

³ S8, S9 e S11 (come riferimento per la nume-

razione delle piccole sculture si veda la fig. 3 del presente articolo).

⁴ Opinione supportata anche dal parere dello storico dell'arte Marco Collareta.

⁵ S8, S9, S10 e D7.

⁶ P.A. Andreuccetti, *La policromia nella scultura lapidea in Toscana tra XIII e XV secolo*, Polistampa, Firenze 2008; L. Paolozzi, *Nicola e Giovanni Pisano a colori: conservazione e storia dell'arte / Nicola and Giovanni Pisano in Colour: Art Conservation and History*, convegno di studi, (Pisa, 1-2 dicembre 2023) in corso di pubblicazione.

⁷ Analisi petrografica al microscopio ottico polarizzatore, analisi mineralogica in diffrattometria di raggi X, eseguite da Marcello Spampinato.

⁸ Gran parte delle sculture oggi *in situ* sono copie in resina poliestere e polvere di marmo eseguite nel 1996, le sculture originali sono esposte nel Museo dell'Opera del Duomo di Pisa.

⁹ Carli, *Il monumento Gherardesca nel Camposanto di Pisa* cit.; M. Burrelli, *Il Sepolcro della Gherardesca. Ricostruzione per anastilosi mediante grafica tridimensionale*, Edizioni ETS, Pisa 1996.

¹⁰ Analisi petrografica e mineralogica, eseguite da M. Spampinato.

¹¹ G.P. Lasinio, *Raccolta di sarcofagi, urne e altri monumenti di scultura del Campo Santo di Pisa*, Pisa-Firenze 1814-1825, tav. CLVII.

¹² ARCHIVIO DELL'OPERA DEL DUOMO DI PISA (d'ora in poi AODP), *Registri dei settimanali dei lavori dell'Opera*, 1855-1861, n. 215.

¹³ E. Crazy, G.L. Taylor, *Architecture of the Middle Ages in Italy: illustrated by views, plans, elevations, section, and details of the Cathedral, Baptistry, Leaning Tower of Campanile, and Campo Santo at Pisa*, Pisa 1829. Visibile anche in Calderoni Masetti, *I restauri ottocenteschi al Camposanto urbano di Pisa (1825-1885)* cit.

¹⁴ Disegno del 1819 di J.A. Ramboux conservato presso lo Stäedelsches Kunstinstitut di Frankfurt am Main, vol. II, p. 139. Visibile anche in Calderoni Masetti, *I restauri ottocenteschi al Camposanto urbano di Pisa (1825-1885)* cit.

¹⁵ Storni lavorerà insieme agli scalpellini Jacopo Fortini, Stefano Fortini e Carlo Fantoni.

¹⁶ G. Rohault De Fleury, *Les Monuments de Pise au Moyen Age*, Atlas, Parigi 1866. Visibile anche in Calderoni Masetti, *I restauri ottocenteschi al Camposanto urbano di Pisa (1825-1885)* cit.

¹⁷ Ne parlerà Carli nel suo articolo, *Un tabernacolo trecentesco ed altre questioni di scultura pisana* cit.

¹⁸ Eseguito dalla ditta Lasciari Benelli in collaborazione con Donnaloia per l'esecuzione delle copie.

¹⁹ Calderoni Masetti, *I restauri ottocenteschi al Camposanto urbano di Pisa (1825-1885)* cit.

²⁰ AODP, *Affari diversi a tempo dell'Operaio Vin-*

cenzo Carmignani, IV, n. 187, relazione di Storni, 1847.

²¹ AODP, *Registri dei settimanali dei lavori dell'Opera* cit.

²² Per un'osservazione dettagliata dei litotipi del monumento: G. Pancani, M. Bigongiari, R. Cela, S. Chirico, *Il rilievo per la conservazione dei monumenti: il cantiere di restauro del Tabernacolo di Lupo di Francesco nel Camposanto Pisano*, in «Restauro Archeologico», 1, 2023, pp. 510-517.

²³ Come confermano i resoconti dei pagamenti.

²⁴ Tipicamente usati negli smontaggi e rimontaggi. Sono visibili: I, II, III, IV, V, VIII.

²⁵ AODP, *Recapiti del rendimento di Conti degli anni 1854-1855*, n. 492.

²⁶ Risultano i pagamenti per: quattro mensole (pagamenti a J. e S. Fortini, C. Fantoni); tre lastroni con rosoni; due pezzi di fregio a rosoni (Storni); tre pezzi di cornicione (Storni); quattro colonnine di Rosso di Campiglia (J. Fortini); otto pilastri di Rosso di Campiglia (J. Fortini); diciotto braccia di fogliami e volute che decorano le guglie (Storni); nove cuspidi (Storni); quattro pinnacoli (Storni); un capitello (Storni).

²⁷ Calderoni Masetti, *I restauri ottocenteschi al Camposanto urbano di Pisa (1825-1885)* cit., pp. 231-232.

²⁸ Crazy, Taylor, *Architecture of the Middle Ages in Italy...* cit.

²⁹ AODP, *Recapiti del rendimento di Conti* cit., ordine di pagamento n. 83.

³⁰ Calderoni Masetti, *I restauri ottocenteschi al Camposanto urbano di Pisa (1825-1885)* cit.

³¹ La S5 è alta 70 cm rispetto alle altre che sono tra i 57 e i 60 cm.

³² Nella fase D infatti sono raccolti gli interventi novecenteschi. In D1, integrazioni di calcare rosso, sicuramente mancanti fino al 1890 come testimoniato da una foto Alinari. ARCHIVI ALINARI, Firenze – ARCHIVIO BROGI, foto BGA-F-003434-0000, 1890, <<https://www.alinari.it/it/esplora-immagini?lastquerywithpage=1#BGA-F-003434-0000>> (consultato il 18 aprile 2024). In D2 la colonna in marmo Rosso di Francia sostituita nel 1996 e l'esecuzione delle copie delle sculture.

³³ Carli, *Un tabernacolo trecentesco ed altre questioni di scultura pisana* cit.

³⁴ NCTN: 00554221 e 00554222.

³⁵ PL8a e PL8b presenti in C. Baracchini, a cura di, *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra (Pisa, 30 luglio - 31 ottobre 1993), Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1993, pp. 320-321.

³⁶ Carli, *Un tabernacolo trecentesco ed altre questioni di scultura pisana* cit., pp. 20-22.

³⁷ La PL8a (alta 56 cm) si presenta integra, è visibile una linea di giunzione sul collo, la testa distaccata era stata ricollegata. La PL8b ha le stesse proporzioni della PL8a.

Il presente contributo espone le nuove scoperte emerse durante il recente restauro del Tabernacolo di Lupo di Francesco nel Camposanto Pisano. Un'analisi approfondita dei dati materiali, compresi i litotipi utilizzati, le tracce di lavorazione e lo stato di conservazione, ha permesso di ampliare e integrare le informazioni ricavate dalle fonti storico-artistiche. Questo approccio ha reso possibile una ricostruzione più dettagliata dell'aspetto originario del monumento, suggerendo la presenza non soltanto di una policromia, accertata sulle vesti delle sculture principali, ma anche di una polimatericità individuabile nella presenza di ali metalliche, ormai perse, sulla gran parte delle figure.

Inoltre è stato possibile ripercorrere le vicende storiche subite dal monumento, identificando con precisione gli elementi architettonici relativi alla fase medievale e quelli appartenenti a fasi successive, aggiornando e integrando le conoscenze presenti in letteratura, in particolar modo la ricognizione condotta da Anna Rosa Calderoni Masetti negli anni Novanta.

Particolarmente significativo è stato il risultato ottenuto nel confermare le intuizioni di Roberto Paolo Novello ed Enzo Carli riguardo alle ipotesi di pertinenza al Tabernacolo delle due sculture conservate nei depositi del Museo Nazionale di San Matteo. Queste intuizioni sono state ulteriormente comprovate dai risultati dei recenti studi, consolidando così la loro appartenenza al gruppo del Tabernacolo.

Il rigoroso studio delle tracce materiali, supportato da metodologie scientifiche e dalla revisione delle fonti archivistiche, si è rivelato un elemento fondamentale per arricchire il quadro storico-artistico precedentemente delineato. Tale processo ha aperto nuove prospettive di comprensione e interpretazione del monumento, contribuendo all'ampliamento delle informazioni a noi note.

Summary

This article presents the new discoveries that emerged during the recent restoration of the Tabernacle of Lupo di Francesco in the Camposanto Pisano.

A thorough analysis of material data, including the types of stone used, traces of workmanship, and the state of conservation, has allowed for the expansion and integration of information from historical and artistic sources. Moreover, this approach led to a more detailed reconstruction of the original appearance of the monument. This allowed us to confirm the presence of polychromy on the main sculptures and the presence of metal wings, now vanished, on most of the figures.

Furthermore, we have been able to trace with precision the historical development of the monument, distinguishing the architectural elements belonging to the medieval phase from those of subsequent phases.

This study has allowed for updating and integrating the knowledge present in the existing critical literature, particularly the survey conducted by Anna Rosa Calderoni Masetti in the 1990s.

It has been particularly significant to confirm the insights of Roberto Paolo Novello and Enzo Carli regarding the hypotheses about the affiliation of the two sculptures preserved in the deposits of the National Museum of San Matteo to the Tabernacle.

The careful study of material traces, supported by scientific methodology, and the review of archival sources have been fundamental in enriching the existing historical framework.

This process has opened up new perspectives for understanding and interpreting the monument, contributing to the enrichment of the information available to us.

Un progetto di Giorgio Vasari per l'Abbazia di San Pietro a Perugia

Francesca Funis

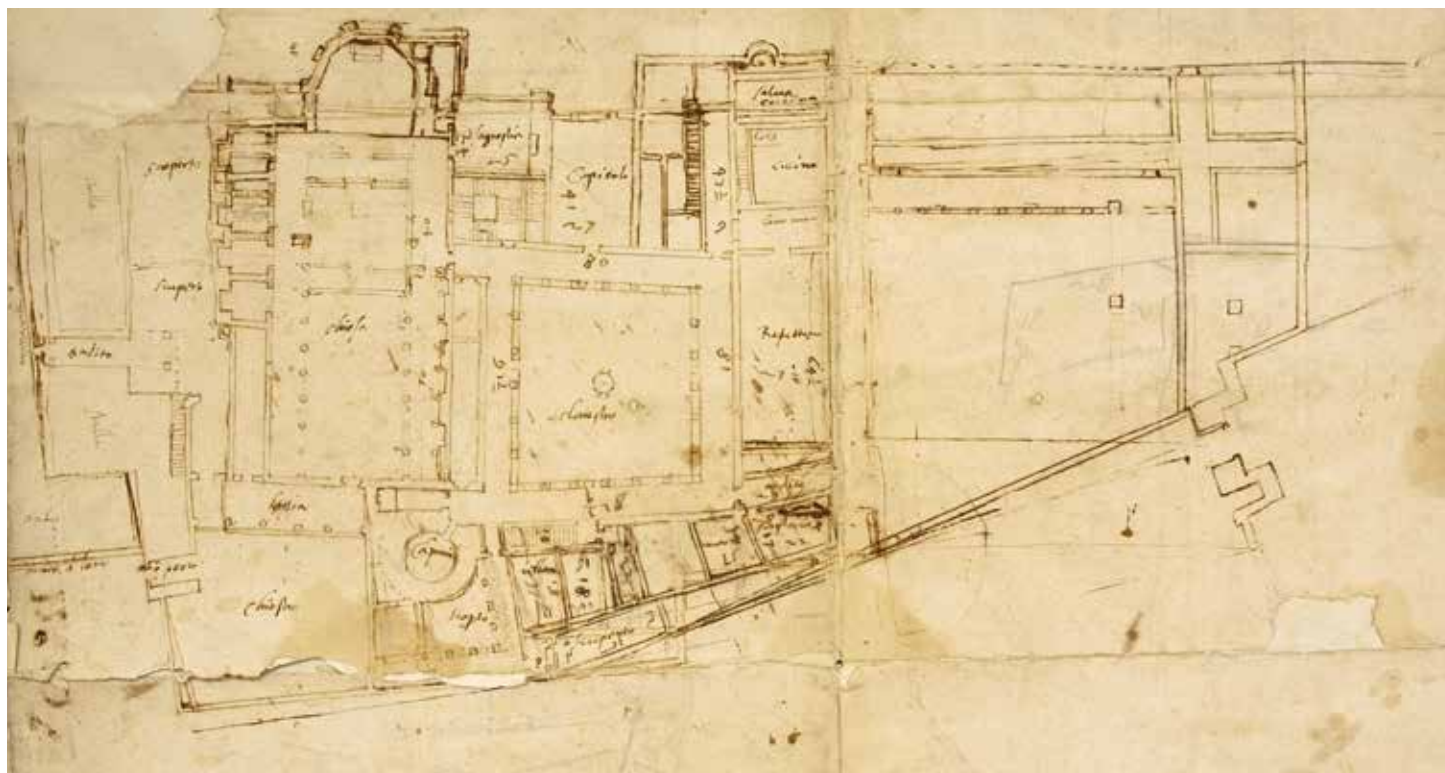
Datata 14 aprile 1566, una lettera di Giorgio Vasari (1511-1574) inviata a don Vincenzio Borghini, monaco benedettino e priore degli Innocenti, ne attesta un intervento architettonico, finora ignoto, nella chiesa di San Pietro a Perugia. Si tratta dell'abbazia dei Benedettini aderenti alla congregazione riformata di Santa Giustina di Padova, in seguito denominata cassinese. Se il ruolo di Vasari come autore di tre tele dipinte per il refettorio dell'abbazia perugina è noto, il suo coinvolgimento come architetto costituisce un'assoluta novità.¹ Nella lettera in questione Vasari comunica che da Arezzo – dove segue i lavori architettonici della chiesa delle Sante Flora e Lucilla, commissionati dall'abate Placido da Poppi – ha raggiunto Roma, facendo tappa a Perugia per consegnare le tele al fiorentino Jacopo Dei, committente nonché abate di San Pietro a Perugia.² Impreviste turbolenze meteorologiche hanno costretto l'artista a trattenersi a Perugia all'abbazia tre giorni oltre il previsto, periodo in cui l'abate Dei ha profittato delle competenze architettoniche del poliedrico ingegno aretino per i lavori di ristrutturazione della chiesa e del convento. È lo stesso Vasari ad affermare che Jacopo Dei è rimasto soddisfatto oltre che delle «pictture, di molti aconcimi da farsi, così di muraglia come d'altro, per quel monasterio».³

Concluso il soggiorno perugino, Vasari raggiunge Roma, dove lo attende Pio V Ghislieri (1566-1572), da gennaio elevato al soglio, per santificare insieme la Pasqua (14 aprile 1566). Alla fine di aprile l'artista intraprende un viaggio nel Nord Italia, che si prolungherà tutto il mese di maggio, il cui scopo è stato messo in relazione con l'aggiornamento delle *Vite* per l'edizione detta Giuntina dal nome del tipografo ducale, pubblicata nel febbraio del 1568.⁴

L'itinerario da Roma tocca Terni e Spoleto fino a Loreto e prosegue sulla strada costiera adriatica fino a Ravenna e Bologna. Da qui percorre la via Emilia, visitando Modena, Reggio Emilia, Parma, poi raggiunge Pavia per visitare la Certosa. A metà maggio approda all'Abbazia di San Benedetto in Polirone, magnificamente rinnovata da Giulio Romano a partire dal 1540. Le tappe successive fino a Venezia si snodano da Verona a Vicenza e a Padova, dove può visitare la chiesa madre cassinese di Santa Giustina.⁵

È stato ipotizzato che il ruolo svolto da Vasari per Pio V non fosse limitato alle prestazioni artistiche, ma avesse assunto nevralgiche coloriture politiche e diplomatiche.⁶ In effetti le peregrinazioni vasariane nella primavera del 1566 sembrano rispondere a più esigenze, che spettano sia all'artista, sia allo storiografo, sia al cortigiano. Se nella veste di storiografo è necessario verificare *de visu* le opere di cui si scrive, i continui spostamenti sono consueti per i pittori, assai meno per gli architetti. Tuttavia, alcuni elementi inducono a ritenere che Vasari abbia affrontato questo viaggio anche per assolvere ad alcuni incarichi architettonici dei quali aveva una responsabilità forse da consigliere, se non specificamente da progettista.

È rivelatore il fatto che Vasari viaggi in compagnia degli abati delle abbazie benedettine di Arezzo e di Perugia, entrambe aderenti alla riforma cassinese: rispettivamente Placido da Poppi e Jacopo Dei. I tre toscani si incontrano a Bologna,⁷ presumibilmente ospiti dell'Abbazia olivetana di San Michele in Bosco, nel cui refettorio Vasari ha operato tra il 1539 e il 1540, e viaggia-



1. *Pianta dell'Abbazia di San Pietro a Perugia*, in Archivio Storico di San Pietro di Perugia, *Cassetto XIX*, pianta 28 (Piante, 122). Courtesy Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia.

no insieme fino a Modena. Da qui gli abati divergono verso San Benedetto in Polirone, convocati dal Capitolo generale annuale della congregazione cassinese.⁸ Vasari invece prosegue verso Milano: soltanto alla metà di maggio raggiungerà dunque San Benedetto in Polirone. Le abbazie cassinesi che cadenzano l'itinerario sono strategiche sia per la logistica del viandante, sia per l'opportunità che gli forniscono di documentarsi sull'adeguamento alla nuova liturgia da attuarsi nelle abbazie di Arezzo e Perugia.

L'ipotesi si fonda in primo luogo su una pianta, disegnata in piedi perugini, che raffigura gran parte del complesso abbaziale di San Pietro a Perugia (fig. 1). Sia chiaro: non è un rilievo metrico dell'abbazia, ma invece uno schema planimetrico sul quale sono delineate, forse anche in momenti diversi, ipotesi architettoniche da realizzarsi, probabilmente anche in tempi differenziati e successivi. Sul verso del foglio è vergata la scritta «della fabbrica». Oggi la pianta dell'Abbazia perugina di San Pietro è conservata arrotolata in un cassetto, ma in precedenza era ripiegata in quattro e chiusa con una cordicella.⁹ Questo tipo di legatura, utilizzata per documenti di archivio, soprattutto pergamene, è particolarmente adatta anche e soprattutto nel caso di spedizione o di trasporto del manoscritto.

Nella planimetria si attestano più segni, anche sovrapposti, probabilmente tracciati in momenti diversi e da più mani. Il tramezzo e il coro, sul modello della chiesa abbaziale madre di Montecassino nota da tre disegni dei Sangallo, sono raffigurati all'interno dell'aula.¹⁰ Diversi segni grafici nell'area presbiteriale indicano la presenza dell'antico tramezzo e del coro monastico, probabilmente aperto verso l'abside,¹¹ con una configurazione simile a quella che, ancora oggi, presenta la chiesa veneziana di Santa Maria Gloriosa dei Frari (fig. 2). A San Pietro a Perugia il pontile schermava, oltre al coro, anche l'altare maggiore, sul quale si innalzava la celebre pala d'altare con l'*Ascensione di Cristo* (1496-1500) di Pietro Perugino.¹²

Il disegno è tracciato con tecniche diverse: per la porzione relativa agli ambienti del «claustrò» il segno è a punta metallica e a inchiostro ed è realizzato con l'ausilio di una stecca, mentre i contrafforti dell'abside e le quattro cappelle sono disegnati a mano libera con penna a punta fine e a china, con una



2. Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, coro ligneo aperto verso l'abside.

punta più grossa. La parte a china è certamente precedente al 1571: lo rivela il fatto che non è raffigurato il chiostro delle Stelle, realizzato in quell'anno da Galeazzo Alessi (1512-1572). L'altare maggiore è allogato nell'abside, dove si trovava prima del 1567, allorché con il contributo di Alessi fu innalzato il tabernacolo del *Sacramento dell'Eucarestia*, in ossequio alle prescrizioni del Concilio di Trento (1545-1563). Anche le note vergate sulla pianta dimostrano il contributo di almeno due mani, nessuna delle quali pare riconducibile alla calligrafia di Alessi. Di contro, le parole «claustrò», «chiostro», «chiesa», «sagrestia» e «logia», sempre vergate sulla pianta, sono riferibili al *ductus* vasariano, al quale non sono invece attribuibili le parole «capitolo», «refettorio», «scoperto» e la variante di «scuperto» (si veda la scheda di Veronica Vestri).¹³

Fidando nel paradigma indiziario, si può avanzare l'ipotesi che Vasari abbia suggerito la regia del riordino interno della chiesa in ossequio alle prescrizioni tridentine, vergando sullo schema planimetrico i tratti grafici relativi alle nuove dislocazioni del tramezzo e del coro.¹⁴

È utile rammentare che a Firenze proprio in quel torno di tempo Vasari procedeva alla demolizione dei monumentali pontili della chiesa francescana di Santa Croce (luglio del 1566), dopo aver operato (ottobre del 1565) in quella domenicana di Santa Maria Novella, dove fu anche traslato il coro dietro l'altare. Nello stesso 1566 Vasari era poi impegnato anche in un analogo adeguamento commissionato dall'abate Placido da Poppi nella badia aretina delle Sante Flora e Lucilla.¹⁵

Questo intreccio di circostanze rafforza l'ipotesi che tra le ragioni del peregrinare vasariano nella primavera del 1566 si annoveri anche la volontà di documentarsi sugli adeguamenti architettonici postconciliari adottati, o in corso di adozione, nell'Italia settentrionale, in funzione sia dei progetti toscani sia di quello di Perugia.

Nella pianta la reiterata insistenza sugli spazi a cielo aperto dell'abbazia – il termine «scoperto»/«scuperto» compare ben quattro volte – potrebbe essere finalizzata alla successiva realizzazione di un modello tridimensionale: quest'ipotesi si basa su un documento abbaziale che ricorda come nel 1570



3. Perugia, Abbazia di San Pietro, campanile.



4. Perugia, chiesa di San Pietro, vista dalla controfacciata verso l'altare maggiore. Courtesy Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia.

fu realizzato un modello di cartone dell'abbazia perugina, utilizzando come base una «pianta del sito delle nuove fabbriche», molto probabilmente proprio quella in esame.¹⁶ La traduzione dei progetti in modelli tridimensionali, conformati sulla base di piante anche precedentemente delineate, era una prassi ricorrente, e non soltanto nella committenza religiosa, poiché favoriva uno stringente controllo, soprattutto economico, sui lavori architettonici. Il modello plastico consentiva infatti misurazioni in scala piuttosto precise, sulle quali si stendevano i capitolati per il cantiere. È provato che tale prassi era stata adottata nei cantieri delle abbazie cassinesi di Roma, Ravenna, Ferrara e Maguzzano.¹⁷ All'elenco da ora si può aggiungere anche Perugia. Non si sono conservati modelli di chiese abbaziali, anche se abbiamo documentazione al riguardo.¹⁸ Sopravvivono invece alcune piante di abbazie cassinesi: San Paolo d'Argon (Bergamo), Santa Giulia a Brescia, Montecassino, di cui abbiamo tre disegni dei Sangallo, e, appunto, San Pietro a Perugia. La sopravvivenza di grafici si giustifica alla luce della consuetudine, invalsa già alla fine del Quattrocento, del 'governo centrale' della congregazione di approvare e di controllare a distanza le opere architettoniche delle singole chiese abbaziali.

L'approvazione dei progetti esigeva una delibera che, condivisa tra i vari monasteri, decideva in merito alle questioni *de fabrica*: infatti ogni abbazia, prima di aprire un cantiere, doveva essere autorizzata dal 'governo centrale' della congregazione.¹⁹ Pertanto i disegni di progetto, per essere valutati,



dovevano essere spediti o condotti personalmente da inviati dei singoli monasteri al vertice della congregazione.²⁰

Il tema è nevralgico per i benedettini che, dalla prima metà del Quattrocento, a seguito di cruciali divergenze teologico-liturgiche con la congregazione cassinese, o di Santa Giustina di Padova, traducevano tale discrepanza in chiave architettonica. L'architettura diventava pertanto il manifesto eloquente delle opzioni teologiche e acquistava pertanto una centralità indiscussa.

In genere, nel Quattrocento sono assai rari nomi di architetti, poiché spesso sono i monaci stessi a realizzare i progetti e a dirigere i cantieri, come Gerolamo da Brescia a Santa Giustina di Padova.²¹ Tuttavia, nel maggio del 1463, per il completamento del campanile di San Pietro a Perugia (fig. 3), i benedettini convocano nientemeno che l'architetto di papa Pio II Piccolomini, Bernardo Rossellino, che, lavorando alla trasformazione del borgo di Corsignano nell'ideale città di Pienza, è raggiunto in Val d'Orcia da tale mastro Puccio, che riporta a Perugia un disegno del celebre architetto.²²

Proprio l'eloquenza manifesta dell'architettura giustifica i cospicui investimenti dei benedettini cassinesi nella costruzione e nella ristrutturazione di complessi abbaziali, per cui sono convocati, nel Cinquecento, architetti di primo piano: Andrea Moroni per Santa Giustina e Praglia, Giulio Romano per San Benedetto in Polirone e Palladio per San Giorgio a Venezia.²³ L'elenco ora si arricchisce anche del nome di Giorgio Vasari, che affianca quello, già noto, di Galeazzo Alessi per San Pietro a Perugia (figg. 4-5).

5. Perugia, chiesa di San Pietro, vista dall'altare maggiore verso la controfacciata. Courtesy Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia.

Prendendo in esame la pianta dell'Archivio Storico di San Pietro a Perugia, *Cassetto XIX*, pianta 28 (Piante, 122) e facendo un confronto grafico con alcune lettere vasariane ho tratto le seguenti conclusioni.

Refettorio: non è di mano vasariana; la stessa parola appare nella lettera segnata ASFI, *Carteggio d'Artisti*, II, I, 39, il cui aspetto è assai diverso; si noti la F diritta (non presente in Vasari) la T alta e anche il *ductus* della R maiuscola appare diverso (cfr. ASFI, *Carteggio d'Artisti*, II, I, 39: «sono in Refettorio»).

Andito: ripetuto due volte sulla pianta potrebbe essere vasariano, come dimostrano la T bassa e la legatura con la O in collegamento diretto con il tratto orizzontale della T; anche se suscita qualche perplessità la forma della D che Vasari solitamente esegue lievemente inclinata e con la forma più rotondeggiante, una D simile si può trovare nella lettera ASFI, *Carteggio d'Artisti*, II, I, 39 nelle parole «modo» e «vedrò» (cfr. «a modo mio et poi partirò [...] et se potrò vedrò»); molto convincente la forma della A iniziale conforme con il *ductus* vasariano.

Claustro/Chiostro: risultano entrambe molto simili al *ductus* vasariano come testimoniano la L lievemente inclinata di «Claustro» e la H anch'essa inclinata di «Chiostro», entrambi tratti tipici di Vasari; in particolare si segnala poi il nesso ST con una legatura assai frequente in Vasari, come si può notare sempre in ASFI, *Carteggio d'Artisti*, II, I, 39 nella parola «restio» («che io sono al solito restio»); va però segnalato che nella parola «Chiostro» la C maiuscola esce dal rigo di scrittura, cosa in Vasari poco comune.

Capitolo: in questo caso si esclude un *ductus* vasariano; la T è alta e con asta e non lega con la O come sempre accade in Vasari; la P è diritta, mentre in Vasari è molto più spesso uncinata a sinistra; la L è diritta e non inclinata; si segnala poi la C maiuscola che esce dal rigo di scrittura.

Scoperto/Scuperto: a mio parere nessuna delle quattro referenze può attribuirsi a Vasari; in particolar modo, nella parola abbreviata si noti che Vasari usa per indicare la forma «per» abbreviata il P con una linea orizzontale che tronca quella verticale della P, e quasi mai la forma con il ricciolo; quest'ultima è usata da Vasari poche volte e sempre per indicare la preposizione e non la sillaba 'per' all'interno di una parola; inoltre, nel caso abbreviato e in tutti gli altri casi non convince la forma della T, che si presenta alta (in Vasari sempre bassa); non convince poi il legame TO, che è difforme da quanto fa di consueto Vasari, che lega orizzontalmente e non in alto, e il legame RT, che Vasari non fa in questo modo (cfr. la parola «virtuosa» in ASFI, *Carteggio d'artisti*, II, I, 145: «d'una compagnia sì virtuosa et honorata»; oppure «porta» in Archivio Vasari, 13: «in San Lorenzo su l'altra porta»).

Sagrestia: è sicuramente di Vasari; si può fare un confronto diretto con la medesima parola che si trova in Archivio Vasari, 13 e che si presenta di fatto con lo stesso *ductus*, anche se la G della pianta è forse più chiusa, ma in Vasari si trova comunque anche con questa variante (cfr. Archivio Vasari, 13: «e che la Sagrestia aviamo incominciato»; per una G più chiusa si veda «ogniuno» nello stesso testo: «innamorato ogniuno»).

Logia: anche in questo caso si può confermare un *ductus* vasariano, come testimoniano la L inclinata e la G.

Veronica Vestri

Desidero esprimere un sentito ringraziamento a Paolo Belardi, Claudia Conforti, Laura Teza e Veronica Vestri per il prezioso aiuto nella stesura di questo scritto. A Valeria Menchetelli, Davide Tugliani, Francesco Cotana e Camilla Sorignani per i continui scambi di opinioni che hanno portato alle considerazioni qui proposte. Ringrazio infine la Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia che ha gentilmente autorizzato i sopralluoghi al complesso e l'accesso all'archivio.

¹ I tre dipinti, le *Nozze di Cana*, il *Profeta Eliseo che risana i cibi* e il *Miracolo della mensa di san Benedetto*, sono ricordati dallo stesso aretino nell'edizione giuntina delle *Vite* e nelle *Ricordanze*. Rispettivamente cfr. G. Milanesi, a cura di, *Le opere di Giorgio Vasari*, 9 voll., G.C. Sansoni, Firenze 1906, vol. VII, p. 707 e A. Del Vita, a cura di, *Le Ricordanze*, Edizioni della Casa Vasari, Arezzo 1929, c. 27, p. 93. Diverse lettere inviate da Vasari a Vincenzo Borghini ne riferiscono l'attività artistica al complesso abbaziale di Perugia. Cfr. ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE (d'ora in poi ASFI), *Carteggio di Artisti*, II, I, nn. 37, 38, 39, 40, 41, 42; e *ibi*, II, II, nn. 1 e 4, pubblicate da G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Molini, Firenze 1839-1840, vol. III, pp. 204, 205, 207, 210, 211, 212, 214, 216; Milanesi, *Le opere di Giorgio Vasari* cit., pp. 399-406; K. Frey, H.W. Frey, a cura di, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1930, DXXVI-DXXVIII, DXXX, DXXXII, DXXXIII, DXXXV, DXXXVI, pp. 224-235, 239-243. D'ora in poi, in riferimento a queste lettere, si citerà soltanto Frey. In riferimento soltanto alle tre tele consegnate da Vasari all'abbazia, alcune lettere sono citate da G. Farnedi, *Il Vasari a S. Pietro di Perugia*, in «Benedictina», 58/2, 2011, pp. 389-404 e L. Teza, *Perugia commissariata: riflessioni su Vasari, una mancata committenza e la politica delle arti cittadine*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», III serie, XXXII-XXXIII, 64-65, 2009-2010, pp. 233-258. Per i documenti del monastero di San Pietro a Perugia dall'anno 1002 al 1437 cfr. T. Leccisotti, C. Tabarelli, a cura di, *Le carte dell'archivio di S. Pietro di Perugia*, Giuffrè, Milano 1956 (in ristampa anastatica Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2023).

² Jacopo Dei è abate di San Pietro dal 1564 al 1566. Cfr. P. Elli, *Cronotassi degli Abbati del Monastero di S. Pietro in Perugia*, Abbazia S. Pietro, Perugia 1994, pp. 196-197. Sui rapporti tra Jacopo Dei e Vincenzo Borghini si veda E. Carrara, M. Fubini Leuzzi, a cura di, *I Ricordi di Vincenzo Borghini*, con una scheda codicologica di V. Vestri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018, p. 113, n. 25 (nota di M. Fubini Leuzzi in collaborazione con E. Carrara).

³ Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., DXXVIII, pp. 228-230; il termine 'aconci-

mi' indica nel volgare fiorentino generici lavori murari.

⁴ C. Conforti, *Vasari architetto*, Electa, Milano 1993, pp. 214-215.

⁵ Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., DXXXII, DXXXIII, DXXXV-DXXXVI, pp. 234-235 e 239-243.

⁶ C. Conforti, *Giorgio Vasari al servizio di Pio V: affermazione artistica o ostaggio diplomatico?*, in L. Giordano, G. Angelini, a cura di, *L'immagine del rigore: committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*, Collegio Ghislieri, Pavia 2012, pp. 79-99.

⁷ Per il viaggio di Vasari da Perugia a Roma e da qui Bologna attraverso l'Umbria e le Marche lungo la costiera adriatica e dei due abati da Arezzo a Bologna cfr. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* cit., DXXXII, DXXXIII, pp. 234-235.

⁸ Farnedi, *Il Vasari a S. Pietro di Perugia* cit., p. 399.

⁹ La pianta è conservata in ARCHIVIO STORICO SAN PIETRO PERUGIA (d'ora in poi ASSPPG), *Cassetto XIX*, pianta 28 (Piante, 122). Un piede perugino «da legname e da fabbriche» corrispondeva a cm 36,35 (cfr. A. Martini, *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Loescher, Torino 1883, p. 518). Per la lettura della pianta si veda F. Funis, *Il rinnovamento architettonico della chiesa abbaziale di San Pietro a Perugia e lo spostamento della pala d'altare del Perugino*, in L. Teza, a cura di, *Il Perugino di San Pietro*, catalogo della mostra (Perugia, 2 ottobre 2023 - 7 gennaio 2024), Dario Cimorelli Editore, Milano 2023, pp. 114-125 e la scheda di catalogo di C. Sorignani, *Anonimi del XVI secolo, Pianta delle nuove fabbriche del complesso abbaziale di San Pietro a Perugia*, in *ibi*, pp. 214-217.

¹⁰ Disegni di Antonio da Sangallo il Giovane e di Giovan Battista da Sangallo in GABINETTO DISEGNI E STAMPE DEGLI UFFIZI 1276 Ar, 181 A e 182 Ar (cfr. L. Aiello, *L'abbazia di Desiderio di Montecassino. Rilievo: la logica della misura e della proporzione*, in «Disegno», 7, 2020, pp. 82-83).

¹¹ M. Gromotka, *Transformation Campaigns of Church Interiors and their Impact on the Function and form of Renaissance altar pieces, the example of S. Pietro in Perugia and Pietro Perugino's «Ascension of Christ»*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 42, 2015 (2016), pp. 79-125; M. Siciliani, *Il Coro Della Basilica. Opere lignee dell'Abbazia di San Pietro in Perugia. Arte Teologia e Simbologia*, Edizioni dell'Abbazia di S. Pietro, Perugia 2000; F.E. Ventura, *Le trasformazioni della Basilica di San Pietro intorno al 1591*, in F. Mezzanotte, a cura di, *La basilica di San Pietro in Perugia intorno all'anno 1591*, Ali&no Editrice, Perugia 2003, pp. 33-48.

¹² Cfr. Teza, *Il Perugino di San Pietro* cit. La tavola, l'anno seguente il soggiorno di Vasari, fu traslata verso l'abside. Cfr. ASSPPG, *Diversi*, 38, Libro di Ricordi (1527-1610), c. 78r;

ASSPPG, *Diversi*, 33, Liber Defunctorum A, c. 59v, in L. Manari, *Documenti e note ai cenni storico-artistici della basilica di S. Pietro di Perugia*, in «L'Apologetico», 2, 1865, p. 446; L. Lolli, a cura di, *Le opere d'arte della chiesa abbaziale di S. Pietro di Perugia nei documenti d'archivio*, Editrice Pliniana, Perugia 2019, doc. 90, p. 140.

¹³ Di una collaborazione architettonica tra Galeazzo Alessi e Giorgio Vasari non si è adeguatamente discusso: eppure essi nascono rispettivamente a Perugia e ad Arezzo, città vicine, a distanza di un anno l'uno dall'altro. Oltre a ciò, si trovano a operare nell'Abbazia di San Pietro a pochi mesi di distanza.

¹⁴ Per l'aggiornamento architettonico della chiesa abbaziale perugina rimando a Funis, *Il rinnovamento architettonico...* cit., pp. 114-125.

¹⁵ Conforti, *Vasari architetto* cit., pp. 209-210 e 214.

¹⁶ «Presi la pianta del sito delle nuove fabri che facendo apresso che tutto il monastero pigliarla parimente et con non poca fatigha et fastidio ne feci un poco di modello di cartone», in ASSPPG, *Libro Diversi*, n. 38, c. 90r. Ringrazio il dottor Davide Tugliani, dottorando in storia dell'arte, per aver condiviso con me questo interessante documento trovato durante la stesura della sua tesi di laurea magistrale: *La pala d'altare a Perugia nel Quattrocento*.

Il caso dell'ancona del Perugino per la chiesa del monastero di San Pietro, a.a. 2018-2019.

¹⁷ «Prius designa fiant, quibus diligentissime consideratis postea fiant modelli» (cfr. T. Leccisotti, a cura di, *Congregationis S. Iustinae de Padua O.S.B. Ordinationes capitulorum generalium, 1475-1504*, Montecassino 1970, vol. II, p. 58, cit. da G. Beltramini, *Modelli antichi e alcuni disegni per i monasteri della congregazione benedettina di Santa Giustina, poi Cassinese, nel Quattrocento*, in *Renaissance studies in honor of Joseph Connors*, in «Art history», Villa I Tatti, 29, [1], 2013, pp. 256-258).

¹⁸ Un modello della chiesa di Praglia, con il progetto di Tullio Lombardo all'inizio del Cinquecento, si è conservato per tre secoli nei granai del monastero (*ibi*, p. 256).

¹⁹ G. Guidarelli, *Vita spirituale, pratica liturgica e architettura: verso un nuovo modello architettonico di monastero benedettino cassinese (XV-XVI secolo)*, in A. Nova, G. Periti, a cura di, *The network of Cassinese arts in Renaissance Italy*, Officina Libraria, Roma 2021, pp. 84-85.

²⁰ Beltramini, *Modelli antichi...* cit., p. 258.

²¹ *Ibi*, p. 262.

²² ASSPPG, *Libro Economico dell'Introito e dell'Esito*, 1 (1461-1464), c. 135, in Lolli, *Le opere d'arte...* cit., doc. 1, p. 5.

²³ Beltramini, *Modelli antichi...* cit., pp. 262-263.

Sinossi

Fino ad ora era ignoto il coinvolgimento di Vasari nel rinnovamento architettonico della chiesa abbaziale di San Pietro a Perugia: questo studio rivela il ruolo dell'architetto aretino grazie a diverse lettere da lui inviate all'amico e consigliere, don Vincenzio Borghini, e da una pianta dell'abbazia perugina.

Ai primi di aprile 1566 Vasari è a Perugia per consegnare tre dipinti per il refettorio dell'Abbazia di San Pietro, richiesti dall'abate Jacopo Dei. Il carteggio tra Vasari e Borghini chiarisce che i giorni nei quali l'aretino resta ospite dell'abbazia perugina, sono messi a frutto anche per alcuni lavori architettonici nel complesso abbaziale.

Una pianta dell'archivio storico dell'Abbazia di San Pietro a Perugia raffigura gran parte del complesso abbaziale: sulla planimetria sono rappresentati gli interventi architettonici da realizzarsi. Diversi segni grafici nell'area presbiteriale indicano la presenza dell'antico tramezzo e del coro monastico, probabilmente aperto verso l'abside. Sulla pianta sono individuabili diversi tratti grafici e almeno due calligrafie, una delle quali probabilmente dell'architetto aretino.

Negli stessi mesi, Vasari stava lavorando all'adeguamento ai dettami tridentini delle chiese fiorentine di Santa Maria Novella e di Santa Croce (luglio 1566), con la demolizione dei monumentali pontili, e della badia delle Sante Flora e Lucilla di Arezzo su richiesta dell'abate, Placido da Poppi.

Nella primavera del 1566 Giorgio Vasari intraprende un viaggio nel Nord Italia finalizzato alla seconda redazione delle Vite. Tuttavia, parte di questo viaggio fu compiuto in compagnia proprio degli abati cassinesi Placido da Poppi e Jacopo Dei. I luoghi che Vasari visita e la composizione del gruppo di viaggio con cui condivide studi e riflessioni operative suggeriscono che gli aggiornamenti architettonici delle chiese conventuali e monastiche nell'Italia settentrionale possano essere al centro degli interessi dell'artista e dei suoi compagni di viaggio, ovvero i due abati benedettini cassinesi di Arezzo e Perugia.

Summary

Until now, Vasari's contribution to the architectural renovation of the church of San Pietro in Perugia was unknown; this study reveals the role of the architect from Arezzo by combining the information included in several letters he sent to his friend and adviser, don Vincenzo Borghini, and a planometric drawing of the Perugia Abbey.

In early April 1566, Vasari was in Perugia to deliver three paintings for the refectory of San Pietro Abbey, requested by abbot Jacopo Dei. The correspondence between Vasari and Borghini clarifies that while the architect was a guest of the Perugia Abbey, he was asked to consult on some architectural works.

A plan deposited in the historical archives of the same abbey depicts a large part of the complex, with architectural interventions to be carried out represented on the plan. Several graphic marks in the presbytery area indicate the presence of the ancient rood screen and monastic choir, later moved to different positions. On the drawing there are various graphic signs and two distinct calligraphies: one of these can probably be ascribed to the hand of Giorgio Vasari. Vasari's design contribution could be aimed at the architectural renovation of the church according to Tridentine dictates. In fact, in the same months, he was working on the renovations of the Florentine churches of Santa Maria Novella and Santa Croce, with the demolition of the monumental choir screen, and of the Abbey of Saints Flora and Lucilla in Arezzo requested by the abbot, Placido da Poppi.

In the weeks following the visit to San Pietro, Vasari undertook a journey to northern Italy aimed at the second editing of the *Vite*. During part of the journey, the architect from Arezzo traveled in the company of the abbots Placido da Poppi and Jacopo Dei. The places visited by the three Tuscans and the composition of the traveling group suggest that architectural renovation of northern Italian churches may have been the focus of the interests of the artist and the Benedictine abbots of Arezzo and Perugia.

Collaboratori:

Adriano Amendola [a.a.]
 Marco Collareta [m.c.]
 Fabrizio Federici [f.f.]
 Cristiano Giometti [c.g.]
 Antonio Marras [a.m.]

Il reliquiario dell'abbazia di San Galgano detto di Fròsini. Storia del restauro, a cura di Elisabetta Cioni, Nuova Immagine Editrice, Siena 2023, pp. 216, € 40,00.

Una delle glorie dell'arte italiana nel periodo del suo vigoroso rilancio intorno all'anno 1300 è senz'altro da riconoscersi nella tecnica orafa dello smalto traslucido su bassorilievo. Relegata a lungo nel sottoscala di quelle che malamente si chiamano 'arti minori', tale tecnica è assurta ai piani alti della storiografia artistica da poco più di mezzo secolo, dopo che la memorabile *summa* dedicata nel 1972 da Marie-Madeleine Gauthier agli smalti dell'Occidente medievale ne ebbe messa a fuoco l'importanza europea. Tra i vari studiosi implicati nel meritorio recupero critico, il primato, in Italia, spetta senz'altro a Elisabetta Cioni, curatrice dell'opera che qui si presenta. A lei si deve non soltanto un monumentale volume del 1998 su scultura e smalto nell'oreficeria senese fra Due e Trecento, ma anche un'ininterrotta serie di 'affondi' specifici dedicati a singoli monumenti di quell'arte straordinariamente affascinante.

Il libro su cui intendiamo richiamare l'attenzione dei nostri lettori riguarda il cosiddetto *Reliquiario di Fròsini*. L'insigne manufatto orafico fu trafugato nel 1989, recuperato quasi per intero nel 2020 e in seguito fatto oggetto di un accurato restauro, di cui diede conto una mostra del 2022 presso il Vaticano. Dopo le presentazioni di rito, un documentato intervento di Enrico Grassini racconta ora questa dolce-amara vicenda, e con ciò stesso introduce al meglio la struttura bipartita del libro, dove un lungo saggio di carattere storico-artistico, dovuto appunto a Elisabetta Cioni, è seguito a ruota da una serie di brevi saggi sulle problematiche di restauro, dovuti a diversi autori appartenenti a – o in stretto contatto con – i laboratori di restauro dei Musei Vaticani, ai quali si deve il complesso lavoro di restituzione.

In effetti, la brutta avventura di cui il *Reliquiario di Fròsini* è stato protagonista ha imposto non soltanto una revisione generale dell'opera, ma anche l'integrazione di due sue importanti parti che non fu possibile a suo tempo recuperare. Si tratta da un lato della croce apicale, che peraltro le antiche fotografie dichiarano esser stata aggiunta al contenitore trecentesco soltanto in Età moderna, dall'altro del rocchetto di collegamento tra il piede e il fusto, appartenente invece alla struttura originaria del sacro arredo. In entrambi i casi, le soluzioni che s'è deciso di adottare appaiono pienamente corrette, perché riconoscibili e reversibili, come richiesto dalla più rigorosa filosofia del restauro. Il rocchetto perduto è stato realizzato esemplandone il disegno su quanto testimoniato dalla documentazione fotografica precedente il furto e imitandone gli smalti opachi rossi e blu attraverso un plasma sintetico qui per la prima volta spe-



rimentato. Quanto alla forma, diciamo così, 'neo-trecentesca' della croce apicale, ci è addirittura rivelato, a futura memoria, il nome di chi l'ha tanto sapientemente divisata.

Il saggio di carattere storico-artistico di Elisabetta Cioni fa tesoro di questi e altri importanti risultati del restauro. Con il giro completo d'orizzonte che caratterizza lo sguardo critico della studiosa, esso li inserisce tuttavia in una polifonia di prove e interpretazioni che finisce con il fornire un vero e proprio ritratto a tutto tondo del *Reliquiario di Fròsini*. Le vicende storiche, la committenza, la tipologia, l'iconografia, la tecnica, lo stile: nulla di ciò che importa sapere di un eminente arredo liturgico del passato sfugge all'esame attento e competente dell'autrice. Come un fiume che scorre per legge di natura, il discorso critico parte sicuro, rallenta in anse argomentative ogni volta che la cosa risulti necessaria, prende infine l'abbrivio quando giunge a confrontarsi con quel problema attributivo in cui l'esperienza pluridecennale di Elisabetta Cioni arriva a dare il meglio di sé. Riprendendo con nuovi approfondimenti un'ipotesi che la studiosa avanzò anni fa, gli smalti traslucidi dell'insigne lipsanoteca sono collegati a quelli presenti in una serie coerente di oreficerie senesi del secondo-terzo decennio del Trecento, che la firma dell'artefice o precise menzioni inventariali permettono di collegare alla personalità storica di Tondino di Guerrino. Da rimarcare, a questo proposito, il fatto che l'attenta lettura stilistica delle opere ancora in essere s'appoggia a una capillare conoscenza dei documenti relativi all'artista, alla sua famiglia e alle opere perdute dell'uno e dell'altra, e che tali documenti sono resi accessibili al lettore in tre distinte appendici che accompagnano il testo.

Sottoposto a una simile disamina critica, il *Reliquiario di Fròsini* s'impone oggi come un punto fermo nello studio di tutta quanta la

storia di questo importante settore dell'oreficeria sacra. Combinando il genere bizantino del reliquiario a tabella con quello gotico del reliquiario a ostensorio, la bottega che lo produsse realizzò infatti un oggetto che è, a un tempo, singolare e foriero di singolari sviluppi. Il pensiero corre a certi reliquiari di Controriforma, dove analogamente l'ossessione devozionale per i sacri resti si combina con il più raffinato senso dell'ordine compositivo. Ciò che rimane caratteristico del caso in esame, e lo innalza a livelli d'arte raramente attinti altrove, è lo straordinario ritmo narrativo con cui le placchette in smalto traslucido su bassorilievo che occupano su entrambe le facce dell'oggetto la parte inferiore della mostra raccontano la leggenda, ancor oggi così affascinante, di san Galgano. Il cavaliere fattosi romito vi appare dotato della giovanile bellezza ed energia che caratterizza un po' tutta l'arte senese coeva, dagli affreschi di Pietro Lorenzetti ai più raffinati rilievi degli scultori in marmo suoi emuli. «Spezie di pittura mescolata con la scultura», la tecnica orafa che nel nostro reliquiario fa la parte del leone concorre a precisare il panorama variegato eppur coerentissimo di uno dei momenti più alti del grande Trecento italiano.

[m.c.]

Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma, a cura di Francesca Cappelletti e Lucia Simonato, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese 14 novembre 2023 – 18 febbraio 2024), Electa, Milano 2023, pp. 232, € 42,00.

La mostra *Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura*, a cura di Francesca Cappelletti e Lucia Simonato della Galleria Borghese di Roma, è da intendersi quale ideale completamento delle esposizioni dedicate al maestro di Anversa tra il 2023 e il 2024. A Mantova in Palazzo Ducale una rassegna è stata incentrata sull'allestimento dell'Appartamento Ducale in corte Vecchia, mentre a Palazzo Te Raffaella Morselli, con la collaborazione di Cecilia Paolini, ha ricostruito il rapporto di Rubens con la corte dei Gonzaga, la centralità del dialogo con la pittura rinascimentale e la libertà interpretativa sviluppata durante la maturità dell'artista. La mostra romana a sua volta prende spunto da un'altra esibizione risalente al 2021 e organizzata dalla Getty Villa di Los Angeles, dal titolo *Rubens. Picturing Antiquity*, ove comparivano alcune delle opere, poi ripresentate nella Galleria Borghese. Qui, attraverso l'ampia presenza dei disegni realizzati durante il soggiorno in Italia e nell'Urbe tra il 1601 e il 1608, ci si sofferma ad analizzare sotto la lente d'ingrandimento le prove di quel continuo dialogo inteso da Rubens con la scultura, capace di offrire una nuova linfa all'attività di studio dell'antico, richiamato nel titolo attraverso la mitologica favola di Pigmalione. Non

senza spirito evocativo e comparativo-iconografico che, alle volte, poco risponde al rigorismo degli storici, ma ben alle finalità didattiche e divulgative più ampie possibili (la Galleria Borghese accoglie un numero elevatissimo di visitatori stranieri), si è qui tentato di offrire una possibile giustificazione ad alcune composizioni dell'artista e al suo debito formale, come nel caso del gruppo antico delle *Tre Grazie* di Casa Borghese (oggi al Louvre), mai esperite da Rubens perché comprate poco dopo il suo rientro ad Anversa, e delle quali non sappiamo se avesse avuto informazioni, considerando le molteplici fonti grafiche e numismatiche che ripropongono il sembiante e il legame delle tre giovani fanciulle, reinterpretate in chiave pingue e matura nel suo olio su tavola degli Uffizi di Firenze (1620-1623) e nel dipinto del Prado (1606-1607).



La mostra si snoda in otto sezioni che si ripetono all'interno del catalogo e, oltre a vantare importanti prestiti internazionali, cerca di valorizzare alcuni capolavori di Rubens, così come quelli di Gian Lorenzo Bernini e di statuaria classica già presenti in Galleria. Il dialogo tra le opere in prestito e quelle in collezione è di grande suggestione e, in questa rassegna, appare decisamente riuscito per via dell'alta qualità dei manufatti selezionati, che riescono, grazie all'attento allestimento, a non scomparire di fronte all'esuberanza del *display* sette-ottocentesco voluto dai principi Borghese. La sezione d'esordio *Il mito del barocco* che, nell'intento delle curatrici, vuole «leggere le componenti di questo linguaggio europeo nel suo formarsi e nel suo primo propagarsi, tra la riscoperta della Natura [...] e la riscoperta dell'antico», è in continuità con il secondo nucleo, intitolato *Rubens e la storia*, in cui sono esposti disegni dall'antico, alcuni di grande formato, e reinterpretazioni rubensiane come nel caso della *Morte di Seneca* di Madrid. L'assillo, ai limiti dell'ossessione, per le carni dei corpi statuari è analizzata nelle due sezioni succes-

sive (*III. Corpi drammatici*, *IV. Corpi statuari*) con opere di grande efficacia, quali il bello studio dal *Torso del Belvedere* a sanguigna (The Metropolitan Museum di New York) o il *Cristo risorto* della Galleria Palatina di Firenze dal forte impatto plastico, ancora intriso di ricordi degli ignudi di Michelangelo alla Sistina.

Il debito di Rubens nei confronti dei grandi maestri del passato è vivo soprattutto quando vede per la prima volta in Italia alcune opere di Leonardo, Michelangelo, Tiziano e Correggio, le cui composizioni e atmosfere tornano a essere non soltanto citate, bensì risemantizzate nelle opere che Rubens produce in quegli anni (si veda in catalogo il saggio di Carmen Bambach: *Rubens, pictor doctus, e la sua risposta a Leonardo*). Pertanto, la sottile distinzione, che si cerca di individuare per ogni confronto, può risultare talvolta insidiosa ma al contempo efficace.

Altro punto nodale della mostra e del relativo catalogo è costituito dal rapporto con Bernini, un dialogo che si svolge necessariamente a distanza sia cronologica – Gian Lorenzo aveva appena compiuto dieci anni quando Rubens lasciò Roma nel 1608 – sia geografica, tanto che il maestro di Anversa aveva assoldato giovani artisti per farsi aggiornare sugli esiti più innovativi dell'arte italiana. Le assonanze formali fra la statuaria berniniana e la resa pittorica di Rubens – già acutamente rilevati da Tomaso Montanari nel volume *La libertà di Bernini* (2016), non senza proporre un'affascinante inversione di lettura – ben emergono in mostra, così come nelle puntuali schede e nel saggio a firma di Lucia Simonato significativamente intitolato *Rubens, Bernini e la nascita della scultura 'pittorica'*. Come sottolinea l'autrice, che ha il merito di aver effettuato un attento scavo delle fonti letterarie, l'attenzione del pittore per la scultura non è infatti limitata allo studio dei modelli classici, ma coinvolge una vasta raccolta di oggetti plastici anche moderni, che vanno dalla statuaria alla medagliistica.

Ulteriore merito dal catalogo è la riproposizione in appendice, curata da Alessandro Giardini, del frammento letterario in lingua latina dal titolo *De imitatione statuarum*, in cui Rubens discetta sull'importanza e sul significato dell'imitazione delle statue antiche in pittura. Scritte con molta probabilità subito dopo il suo ritorno ad Anversa a seguito del soggiorno italiano, le due fitte pagine sono il frutto delle intense riflessioni avviate in ambito borghesiano e sono la conferma teorica di quella prassi rubensiana che, pur eleggendo a modello imprescindibile le statue classiche, non si limita a una pedissequa trasposizione delle forme statuarie sulla tela, ma interviene con modifiche e cambiamenti. Di tale approccio erano ben consapevoli anche i più avveduti tra i suoi contemporanei, e tra questi occorre citare Giovan Pietro Bellori, teorizzatore del bello

ideale, che riconobbe nell'arte di Rubens il primato di Raffaello e dell'antico, senza tuttavia l'imitazione puntuale «dell'uno o dell'altro in parte alcuna: e se avesse voluto seguire i lineamenti delle statue di Apolline, di Venere o del Gladiatore, li alterava tanto con la sua maniera che non lasciava di esse forma o vestigio per riconoscerle». Bellori in tal modo colloca Rubens nel Parnaso degli artisti, attribuendogli le medesime capacità che Giorgio Vasari aveva riconosciuto in Michelangelo. Attraverso i quattro saggi di Adriano Aymonino, Carmen Bambach, Micheal Jaffé e Lucia Simonato, le brevi introduzioni alle sezioni e le puntuali schede di vari collaboratori alla mostra, il catalogo costituisce un importante strumento di ricerca per ulteriori approfondimenti su un aspetto dell'arte di Rubens che le curatrici della mostra hanno sapientemente compreso e riportato alla ribalta.

[a.a. – c.g.]

Antonella Pampalone, *Collezionismo e libero mercato nella Roma del Seicento. La quadreria del mercante di sete Marcantonio De Marchis*, Campisano Editore, Roma 2023, pp. 336, € 40,00.

Il volume dedicato alla quadreria di Marcantonio De Marchis è il nuovo frutto delle ricerche di una studiosa esperta come Antonella Pampalone, che a solide competenze da storica dell'arte abbina una conoscenza degli archivi romani che ha pochi confronti. Da una ricca documentazione archivistica, conservata presso l'Archivio di Stato di Roma, prende le mosse il volume, che ruota attorno alla figura di De Marchis (1625 circa – 1684), commerciante in sete e gestore di un banco di cambio, nonché possessore di una notevole raccolta di pittura contemporanea, nella quale spiccava un folto nucleo di dipinti di Giacinto Brandi. Raccolta che fu smembrata subito dopo la morte del mercante, come forma di pagamento nei confronti di coloro che vantavano crediti, talora cospicui, con lui.

Il volume può essere suddiviso in due parti (o in tre, considerando anche la corposa sezione in cui sono trascritti gli inventari e i documenti di vendita su cui si fonda la ricerca). Nella prima parte si ricostruisce la vicenda biografica e professionale di De Marchis e dei parenti e collaboratori che insieme a lui e dopo la sua morte tennero le redini della bottega situata a Tor Sanguigna, nei pressi di piazza Navona, nel cuore commerciale dell'Urbe di Età Moderna. Quindi l'attenzione si concentra sulla quadreria, in cui i soggetti sacri e, in misura minore, mitologici convivevano con la pittura di paesaggio, le scene di genere e le nature morte. Una raccolta di originali e copie assemblata non solo e non tanto dalla passione per l'arte del suo proprietario, ma perché questi affiancava al commercio delle sete quello dei quadri, rivolgendosi sia

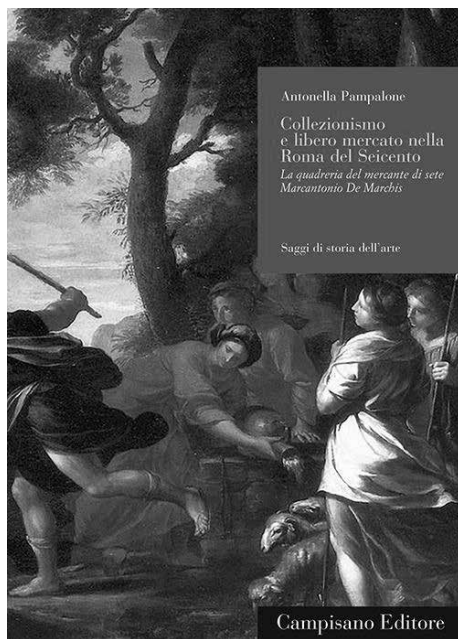
a una clientela altolocata e sofisticata, cui proponeva opere di più grande formato e più complessa iconografia, sia a un pubblico più vasto, al quale erano destinate tele di qualità, e prezzo, decisamente più modesti. La seconda parte del volume è strutturata come una successione di schede, ciascuna delle quali dedicata ai singoli dipinti di proprietà di De Marchis ricordati negli inventari, suddivisi nei diversi nuclei assegnati ai vari creditori. Schede di grande ricchezza, preziosissime sia come esempi di una metodologia di indagine in cui il ragionamento si sposa con una formidabile conoscenza delle fonti della storia del collezionismo, sia per i risultati raggiunti. Delle oltre duecento opere prese in esame, se ne è identificata una quindicina, in raccolte pubbliche e private, mentre di un'altra trentina di tele si ricostruiscono i primi passaggi di proprietà. Per tutte, si forniscono termini di confronto a livello iconografico o all'interno della produzione del pittore indicato negli inventari come autore del dipinto, nonché notizie sulla vita e l'attività dei diversi artisti, in molti casi non tra i più noti. Le schede si configurano dunque non soltanto come frutto di una ricerca portata a termine, ma come uno strumento di lavoro molto utile per chiunque si interessi al variegato mondo del collezionismo seicentesco, segnatamente romano, e intenda svolgere ricerche in questo ambito, anche non immediatamente legate alle vicende dei dipinti già De Marchis. Tanto più che l'autrice del volume inserisce in questa sezione anche alcuni affondi estremamente preziosi, dedicati alla fortuna collezionistica di generi 'minori', quali le miniature e i quadri a ricamo, di grande interesse per chi si imbatte in opere siffatte nel corso delle sue ricerche. Un altro elemento che è a più riprese sottolineato e che costituisce un aspetto del mercato artistico seicentesco

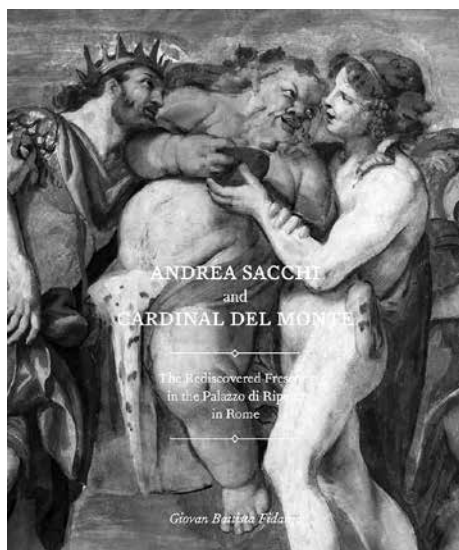
su cui non si è finora attirata la dovuta attenzione è l'esposizione di molti dei dipinti di cui si parla nel volume nelle mostre che già nella Roma dell'epoca rappresentavano una significativa modalità di proporre e fruire della produzione artistica (nella fattispecie, quelle che si organizzavano a San Salvatore in Lauro); Pampalone giustamente evidenzia come tali mostre fossero non soltanto occasioni per dare lustro ai nobili e ai porporati che prestavano opere di loro proprietà, e agli artisti che tali opere avevano dipinto, ma anche strumenti che favorivano il mercato dell'arte. Su molte opere presentate in quelle occasioni si accendeva l'interesse della clientela e si poteva arrivare – se non durante l'evento espositivo, subito dopo – a un accordo di compravendita. Il volume di Antonella Pampalone costituisce pertanto un'ulteriore, importante tappa di quel processo di più approfondita conoscenza del mercato dell'arte nella Roma barocca che ha preso sostanzialmente avvio negli anni Ottanta-Novanta del Novecento, con gli studi di Luigi Spezzaferro, e ha dimostrato una sempre maggiore vitalità negli ultimi anni, come provano, tra gli altri, i lavori di Patrizia Cavazzini, Loredana Loricchio e della stessa Pampalone, in fecondo dialogo con gli studi che puntano a ricostruire nel suo complesso la cultura materiale della Roma seicentesca, a cominciare da quelli di Renata Ago. Questi contributi ci permettono di delineare un quadro sempre più articolato, in cui non ci sono soltanto *Mecenati e pittori*, per dirla con il titolo di un libro bellissimo, e fondamentale anche come premessa per lo sviluppo di questo filone di ricerche, ma un'intera società: un pubblico interessato all'arte in maniera assai diversificata e con gusti, cognizioni e capacità di spesa ben differenziati, e una schiera di figure intermedie, a cominciare dai mercanti, impegnate a far incontrare la domanda e l'offerta, la richiesta di opere d'arte e una produzione articolata su livelli diversi. Il volume *Collezionismo e libero mercato nella Roma del Seicento* è, in conclusione, uno studio di cui si consiglia la lettura e l'utilizzo come strumento di lavoro e di approfondimento a tutti coloro che siano interessati a conoscere meglio le dinamiche del collezionismo e del mercato artistico nella Roma del Seicento, non solo 'gran teatro del mondo', ma anche 'gran mercato' in cui l'arte si produceva, valutava e vendeva con un'intensità che, a quell'altezza cronologica, aveva pochi termini di paragone.

[f.f.]

Giovan Battista Fidanza, *Andrea Sacchi and Cardinal Del Monte. The Rediscovered Frescoes in the Palazzo di Ripetta in Rome*, Ad Ilissvm, London 2022, pp. 128, € 37,50.

Il volume offre un interessante spaccato sul ruolo svolto dal cardinale Francesco Maria Del Monte, mecenate e collezionista ben





noto alla letteratura di settore, soprattutto per il ruolo avuto nell'affermazione di Caravaggio, quale committente e al contempo scopritore di talenti, in particolare modo di un giovanissimo Andrea Sacchi, accogliendo nella sua cerchia elitaria, mai più ripetibile, artisti di belle speranze, offrendo loro quella fiducia necessaria per dare avvio a una carriera brillante in quella Roma di inizio Seicento, gravida di opportunità e al contempo di grandi incognite. A tal proposito, le vicende correlate agli affreschi eseguiti per la loggia di Palazzo Del Monte in via di Ripetta divengono argomento centrale della ricerca di Fidanza, dopo la loro riscoperta materiale avvenuta nel 2010, all'interno di un appartamento sito al primo piano di Palazzo San Martino Valperga nell'odierna via di Passeggiata di Ripetta, sotto alcune pitture murali risalenti agli inizi dell'Ottocento. Il piccolo edificio di delizia prospiciente l'ansa del Tevere fu, sul finire del XIX secolo, al centro di una lottizzazione che ne mutò il sembiante, inglobandolo all'interno dell'architettura palaziale di gusto eclettico voluta dal conte Guido San Martino Valperga, senatore del Regno. L'eclettismo del linguaggio architettonico portato dai piemontesi a Roma per certi versi permise di mantenere le strutture seicentesche della loggia murata a vista, dunque né di obliterarle, né di demolirle, come dimostra la foto del cortile, pubblicata per la prima volta nel volume. Pur costituendo decisiva testimonianza dei primordi dell'evoluzione artistica della corrente pittorica classicista avviata a Roma dai Carracci, gli affreschi di Andrea Sacchi sono rimasti dal loro ritrovamento sostanzialmente non indagati, a eccezione di un paio di articoli di giornale e di una citazione *en passant* di Adriana Capriotti in un saggio nel catalogo della mostra *Cacce principesche. L'arte venatoria nella prima età moderna*, magistralmente curato da Francesco Solinas nel 2013, che ne pubblicava una veduta d'insieme, scattata dopo la rimozio-

ne dello scialbo a tempera. Le ricerche di Fidanza vanno a colmare una lacuna storiografica, aggiungendo un importante tassello alle conoscenze sul cardinale Del Monte, del quale l'autore offre un nuovo e aggiornato profilo biografico nel capitolo intitolato *Some notes on the Patron*. L'alto prelato da molti anni è al centro delle attenzioni degli studiosi, dopo i volumi di Zigmunt Wązbiński e gli studi parcellizzati che ne sono seguiti, dal rendiconto della vendita dei suoi beni pubblicato da Chandler W. Kirwin e, con ulteriori precisazioni da Loredana Lorizzo, fino alle acquisizioni di antichità indagati da Yvan Loskoutoff, dall'analisi del contenuto del camerino compiuto da Clovis Whitfield alla lettura delle dinamiche collezionistiche di Pamela Jones, dai rapporti con Caravaggio indagati da Alessandro Zuccari e Christoph Luitpold Frommel, fino al rapporto con altri protagonisti della pittura a lui contemporanea come Scipione Pulzone o Jan Brueghel il Vecchio, restituiti alla storiografia dallo scrivente. A dire il vero, un'idea degli affreschi di Sacchi gli studiosi l'avevano maturata grazie all'ampia descrizione fattane qualche decennio dopo l'esecuzione della decorazione ad affresco da Giovan Pietro Bellori, che la inserì nella *Vita* redatta su Andrea Sacchi. Le ricerche di Fidanza e le analisi condotte durante il restauro hanno evidenziato la sostanziale veridicità del racconto belloriano, com'è noto non sempre imparziale, permettendo di individuare due momenti distinti nell'esecuzione addentellandoli al 1617-1618 per la volta e al 1625-1626 per tre lunette e un riquadro parietale, costituendo così un assunto cronologico che si rivela centrale per poter comprendere l'evoluzione stilistica di Sacchi, attivo per la prima volta in casa Del Monte, all'alba di una carriera che gli permise di arrivare a possedere una grande dimora nei pressi di Palazzo Barberini, come appare dall'inventario dei suoi beni redatto alla morte nel 1661. L'edificio purtroppo andò distrutto con gli interventi urbanistici ottocenteschi che interessarono il rione Trevi, volti a dare un volto di modernità alla capitale d'Italia. Sacchi divenne accolito dei Barberini e tra i più intraprendenti maestri attivi a Roma, con la sua accademia svolta in casa, dove si formarono artisti e anche dilettanti, come evidenziato da Ann Sutherland Harris, e, all'alba degli anni Quaranta del Seicento, segnalato dall'amico piemontese Giovan Cristoforo Rovelli ai Caetani per svolgere un'accademia di nudo in Palazzo Caetani in via del Corso, per la quale fu assoldata una modella. Seguace dei Carracci, allievo del Cavalier d'Arpino e frequentatore della bottega di Francesco Albani, Sacchi non si cimentò nella loggia del cardinal Del Monte in un'impresa che possiamo considerare stilisticamente innovativa, per esempio scegliendo la pittura di scorcio, a lui poco congeniale, ma rimase nel solco della tra-

dizione della decorazione romana di questi ambienti, che spesso ricorreva al 'quadro riportato', data anche l'esiguità degli spazi, come emerge dal terzo capitolo del volume, incentrato sull'analisi di alcuni precedenti della loggia di Ripetta nell'Urbe, che avrebbe potuto essere più ampio portando alla luce altri casi noti, offerti dalle dimore degli orefici e degli argentieri prospicienti anch'esse il Tevere nel tratto tra le chiese di San Biagio degli Orefici e San Giovanni dei Fiorentini e sul versante opposto alla Lungara, penso alla loggia dipinta di Francesco Spagna, oppure alla loggia della dimora di Marcantonio Toscanella nei pressi di Santa Maria in Aquiro descritta da Giovanni Baglione, anch'essa decorata con un tema solare, «un Carro tirato da' Cavalli, finta l'Aurora con le Hore». In questo caso, però, il saldo approccio metodologico dell'autore lo ha portato a compiere una radicale selezione, facendo affiorare solamente quei casi ancor oggi conservati, dunque elegibili a testimoni di un fenomeno dai caratteri decisamente più ampi, cui si aggiunge la loggia del cardinal Del Monte come fonte di analisi primaria, compiuta nel quarto capitolo. Nel caso di Sacchi a giocare un ruolo determinante è soprattutto il tempo a disposizione concesso dal porporato. Di fatto, Del Monte aveva l'esigenza di far decorare l'ambiente in funzione di un banchetto, e il giovane suo pupillo dovette lavorare con ansia all'impresa, come dimostra la tecnica veloce d'esecuzione e il risultato tutto sommato modesto infine ottenuto, con stesure pittoriche incerte, che pur furono apprezzate dal cardinale, ma non dallo stesso autore, piuttosto insoddisfatto del risultato. A dir la verità, la volta è forse tra gli esiti pittorici più modesti del primo ventennio del Seicento, e non si avvicina neppure lontanamente a quelli eseguiti da *équipes* di tutt'altra esperienza, si pensi agli affreschi realizzati a Bassano Romano per i Giustiniani o a quella di Lanfranco a Villa Borghese. C'è da chiedersi per quale motivo voler dedicare un volume a questo ambiente d'importanza minore, e la risposta è data dal fatto che esso rappresenta una vivida testimonianza di come, alle volte, la fretta nell'osservare la pittura, senza andar oltre la prima barriera estetica, è cattiva consigliera sul piano della piena e matura comprensione dell'impresa. Giovan Battista Fidanza ha il merito di accompagnare il lettore nei meandri più reconditi della conoscenza umana, di quella scienza alchimica esercitata in un locale attiguo alla loggia, e nei suoi risvolti prettamente culturali che chiamano in causa le conoscenze astronomiche di Macrobio, di Paracelso, e quelle di astronomia di Galileo, in uno straordinario palinsesto culturale figlio dell'Umanesimo e del Rinascimento. Non estranei sono i rapporti di Del Monte con Cassiano dal Pozzo, anch'egli appassionato di temi alchimici, che in via ipotetica potrebbe aver

contribuito alla definizione del raro tema raffigurato, la cui fonte principale sembra risiedere nelle *Imagini degli dei degli antichi* di Vincenzo Cartari, preferito senza dubbio in questa circostanza all'*Iconologia* di Cesare Ripa. L'iconografia, definita da Bellori *Le stagioni che prendono la virtù dal sole*, come apprendiamo grazie all'autore del volume, mostra in realtà Giunone e Mercurio con le gambe immerse in un liquido lattescente recarsi verso il generativo e potente Apollo, raffigurato mentre riempie di fertilità i quattro vasi delle Stagioni/Hore che sono alle sue spalle. Ed è lì, in quella volta, che si cela il riflesso più inaspettato della mente di Del Monte, al quale Sacchi tenta come può di dare corpo nell'affresco, raffigurando la Via Lattea, attribuito di Giunone, che dall'alto esercita il suo influsso positivo sugli invitati al desco del porporato, così come sugli animatori del suo cenacolo, che dalla loggia potevano osservare le stelle con il cannocchiale inviato al porporato dallo stesso Galileo assieme a una copia del *Sidereus Nuncius*. Fu proprio in quel testo che lo scienziato riconobbe nella Via Lattea il carattere di 'quel lustro lattiginoso, come nubi biancastre' («lacteus ille candor, veluti albicantisnubis»), mentre le fonti più antiche la connettevano all'astro solare, al quale si imputava la ragione del suo candore, e la interpretavano come luogo in cui le anime risiedevano prima della reincarnazione. È grazie a questo clima culturale, oggi così ben definito da Giovan Battista Fidanza, che gli affreschi di Sacchi tornano a risplendere con tutta la loro forza, anche grazie all'impeccabile campagna fotografica di Zeno Colantoni, che ci ha abituato alla perfezione, e alla stampa curata dell'editore Paul Holberton di Londra, portando nuova linfa al dibattito storiografico sull'arte barocca, che non smette di svelarsi sotto i nostri occhi.

[a.a.]

Tiziano Casola, *"We Romans". Le comunità di artisti anglo-romani tra XVIII e XIX secolo*, GBE Ginevra Bentivoglio EditoriA, Roma 2023, pp. 425, € 46,00.

Il volume nasce dalle ricerche della tesi di dottorato discussa nel 2022 presso l'Università di Chieti con tutor Ilaria Miarelli Mariani, e ricostruisce la storia delle comunità di artisti britannici e irlandesi stabilitisi a Roma tra fine del XVIII e il primo quarto del XIX secolo, ovvero nei decenni immediatamente precedenti il 1798, l'anno delle occupazioni militari francesi nei territori pontifici, e quelli che vanno dal Congresso di Vienna alla fondazione della prima *Academy of Arts* romana nel 1823. Da qui la scelta di dividere il volume in due parti e di parlare di comunità al plurale, poiché si prendono in considerazione due diversi contesti storico-artistici, cronologicamente in successione ma non consecutivi. Una

storia collettiva che è per la prima volta analizzata, al di là delle singole biografie, nel suo complesso, dalle forme aggregative costruite su base nazionale alla produzione artistica, quest'ultima messa in relazione ai processi di integrazione nel tessuto sociale romano (vita familiare, religione, relazioni sociali), e di cui sono individuate le peculiarità stilistico-formali che concorrono a definire un'estetica anglo-romana.

È così restituito un quadro corale che riscrive il canone della storiografia sulla mobilità artistica tra Gran Bretagna e Roma, tradizionalmente ancorato all'idea che il fenomeno del viaggio in Italia nel primo Ottocento sia da intendere come un'appendice in declino dei *Grand Tour* del secolo precedente. Una rilettura dei dati attraverso un approccio numerico ha permesso di riscrivere alcuni assunti finora dati per certi, tra cui, per esempio, le presenze degli artisti a Roma, il cui picco non si verificò nel decennio 1770-1780, ma in quello successivo al 1815, con attestati circa un centinaio di artisti, di passaggio o residenti stabilmente. Tra i nomi settecenteschi si possono annoverare personaggi di spicco come, per citarne soltanto alcuni, Gavin Hamilton e Christopher Hewetson, veterani della colonia anglo-romana e ispiratori del primo Canova; Robert Fagan, responsabile della vendita dei cosiddetti 'marmi Fagan' ai Musei Vaticani; o John Dear, personalità per molto tempo dimenticata ma ormai presenza costante negli studi sul Neoclassicismo. Figure radicate nel tessuto sociale dell'Urbe, come testimoniato dai rapporti con le Accademie dell'Arcadia e di San Luca. Il Concorso Clementino del 1795 vide infatti tra i vincitori delle prime tre classi ben due artisti londinesi, Joseph Micheal Gandy e Richard Westmacott II. Di quest'ultimo l'autore ha riconosciuto l'autoritratto nella terracotta raffigurante *Giacobbe affida Beniamino a Giuda*, con la quale l'artista vinse il primo premio della classe di scultura. In questo quadro emergono anche il ruolo marginale, a tratti indifferente, della Royal Academy londinese, e al contempo la grande importanza assunta da singolari figure di mecenati e orientatori del gusto, come il poeta e parlamentare John Penn of Stoke o Georgiana Hare-Naylor, che commissionò a Flaxman le famose illustrazioni *outline* da Omero.

Dopo gli anni delle occupazioni militari francesi (1798-1815) la situazione cambiò in modo radicale, soprattutto perché l'interesse per l'antico, vera motivazione alla base dei viaggi intrapresi a Roma nel secolo precedente, perse progressivamente presa a vantaggio di quello per i grandi pittori della maniera moderna. Ma soprattutto la necessità da parte degli artisti di colmare le proprie lacune nel campo del disegno anatomico con il fine di affermarsi come autori di opere originali di soggetto elevato, in un ambiente sovranazionale,

sarà la ragione alla base della nascita della British Academy romana, inizialmente allestita nell'appartamento preso in affitto dal pittore Joseph Severn come punto di ritrovo per lo studio del nudo dal vero, di cui si analizzano le pratiche di esercizio collettivo, basate sull'interpretazione estrosa, quasi ludica, di soggetti, modelli o concetti. La volontà d'innalzare il livello verso soggetti storici, sia sacri sia profani, si riflette nella produzione degli anni successivi, che comprende opere come la pala di Severn con l'*Apocalisse* di Giovanni commissionata dal cardinale Thomas Weld per la basilica di San Paolo fuori le Mura (oggi nell'omonima pinacoteca) o la *Visione di Giuseppe* di John Bryant Lane, dispersa, ma di cui l'autore presenta una ricostruzione grafica a partire dalle fonti che ne descrissero la raffigurazione.

Largo spazio è dedicato poi alla re-interpretazione delle raffigurazioni di pratiche della devozione popolare cattolica, principalmente attraverso il ruolo di autori come Penry Williams e Charles Lock Eastlake, qui analizzato nella sua prima identità di pittore espatriato, precedente a quella di uomo delle istituzioni artistiche nazionali, che dell'esperienza romana importerà in Gran Bretagna soprattutto il contatto con il Romanticismo europeo e istanze derivate dalla frequentazione del gruppo dei Nazareni. Proprio lo scandaglio sistematico di un ampio ventaglio di fonti, in archivi italiani ma soprattutto britannici, rappresenta la base delle ricerche, poi elaborate per giungere a conclusioni inedite che gettano proposte metodologiche per nuovi percorsi di studio. I documenti più significativi, ordinati in sei sezioni tematiche, sono stati raccolti nell'appendice documentaria, mentre risultano di particolare utilità le schede bio-bibliografiche di artisti britannici e irlandesi presenti a Roma tra il 1800 e il 1825. Quest'ultima se-



zione colma un vuoto bibliografico, perché rappresenta a tutti gli effetti un sostanziale ampliamento del *Dictionary of British and Irish Travellers* di John Ingamells / Brinsley Ford, pubblicato nel 1997, che, pur restando un fondamentale punto di riferimento per gli studi, non va oltre l'anno 1800. La necessità di censire le presenze degli artisti a Roma, documentate nel primo quarto del XIX secolo, ha portato a redigere oltre centoventi voci che, in forma sintetica, condensano una serie di informazioni dettagliate che vanno dagli estremi cronologici, al mestiere, all'appartenenza nazionale, fino alla religione professata e a eventuali matrimoni contratti a Roma, uniti ai riferimenti bibliografici.

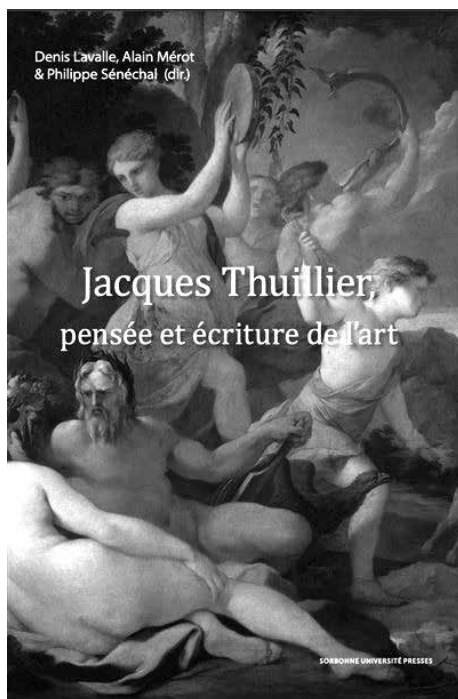
Questi sono gli elementi che fanno di *"We Romans"* un volume denso e complesso, ma nello stesso tempo essenziale nel linguaggio e nella chiarezza organizzativa, capace di unire alla storia dell'arte fondata sulla ricerca d'archivio quella sociale; un volume che, ancora una volta, porta a comprendere come il ruolo della Roma preunitaria, parafrasando il titolo di una celebre mostra, sia quello di «Universale ed Eterna Capitale delle Arti».

[a.m.]

Jacques Thuillier, *pensée et écriture de l'art*, sous la direction de Denis Lavalle, Alain Mérot, Philippe Sénéchal, Sorbonne Université presses, Paris 2023, pp. 312, €. 40,00.

Nato nel 1928 a Vaucouleurs e morto nel 2011 a Parigi, Jacques Thuillier ha segnato profondamente un'intera stagione dello studio, della tutela e dell'insegnamento accademico della storia dell'arte in Francia. Nella scia di André Chastel, egli non soltanto ha spostato l'attenzione dall'interesse per il Medioevo prima prevalente a quello per l'Età moderna oggi così vivo anche nella patria del gotico, ma ha pure aperto le porte a una metodologia che dà largo spazio alle fonti scritte e alla letteratura specifica, soprattutto in lingua straniera. La cosa è ben nota in Italia, dove importanti studi di Jacques Thuillier hanno visto la luce, a volte in prima edizione, sin dagli anni Sessanta del Novecento. Ripercorrendo una vicenda ampia e diramata, i diciotto densi contributi raccolti nel volume che qui si presenta permettono di apprezzare implicazioni e risvolti importanti di quella esperienza, preziosi per chiunque sia interessato a ricostruire la storiografia artistica del 'secolo breve' al di là delle più fruste *idées reçues*.

Dopo la lucida introduzione dei curatori, il libro si apre con un breve affondo dedicato da Hermann Arnhold a Jacques Thuillier e la Germania. Se qui si gettano le basi della dimensione internazionale dello studioso indagato, nel saggio che immediatamente segue, dedicato da Benoît Dauvergne a Jacques Thuillier scrittore, il recupero della sua dimensione nazionale è ottenuto



sull'onda della qualità della prosa del critico, che evoca numi tutelari del calibro di Émile Mâle e Henri Focillon. I due contributi che seguono, quello di Mylène Sarant sugli archivi di Jacques Thuillier all'Institut National d'Histoire de l'Art e quello di Marie-Françoise Clergeau sul ruolo che per lo stesso rivestiva la digitalizzazione dell'opera d'arte, completano il ritratto dello studioso da un lato, del conservatore e docente dall'altro, aprendo nel contempo la strada agli approfondimenti di stampo più squisitamente storico-artistico che seguono.

Significativo, allora, che questi ultimi s'inizino con un *focus* sulla produzione più tarda e meno nota di Jacques Thuillier. Ci riferiamo agli studi sull'arte ottocentesca in generale, e su quella accademica, *pompier*, 'mondana' in particolare, acutamente illustrati da Barthélémy Jobert, Atsushi Miura, Pierre Vaisse e Christine Gouzi in pagine davvero importanti per una valutazione complessiva del lavoro del nostro storico dell'arte. Senza tali affondi, in effetti, difficilmente può essere inquadrata quella universale *Histoire de l'art* che rappresenta senz'altro l'impresa più ambiziosa, e proprio per questo più controversa, tra le molte portate avanti da Jacques Thuillier quando la sua figura scientifica e istituzionale era al suo zenit.

Myriam Metayer, che s'è assunta il compito non facile di presentare un'opera così problematica, insiste in più punti sul confronto con il libro d'identico titolo di Ernst H. Gombrich. Il richiamo è corretto purché si tengano d'occhio non soltanto le differenze di tempo, luogo, lingua e cultura che passano tra i due autori, ma anche le differenze di contesto personale e in qualche misura

politico che stanno dietro i loro rispettivi prodotti. Mentre Ernst H. Gombrich scrive la sua *Story of Art* quando è agli inizi del suo fortunatissimo lancio internazionale di viennese trapiantato a Londra, Jacques Thuillier scrive la sua quando è alla fine di una carriera tutta al servizio della Francia. Non che non riscuotesse meriti riconosciuti scientifici dall'Europa, dagli Stati Uniti e fin dall'Estremo Oriente. Ma li riscuoteva come autorevole specialista dell'arte francese del *Grand Siècle*. E ciò comportava inevitabilmente una connotazione in senso classicistico delle sue preferenze, che è cosa più circoscritta, e comunque ben diversa, dalla connotazione in senso, diciamo così, naturalistico delle preferenze dell'autore di *Art and illusion*.

Dobbiamo ad Alain Mérot, studioso della pittura del Seicento francese e unico fra i tre curatori del volume a provarsi in un contributo autonomo, la messa a fuoco del lungo e originale lavoro condotto da Jacques Thuillier nel campo che *solum* fu suo dell'arte di Poussin e compagni. La sostituzione della nozione statica di 'scuola francese' con quella dinamica di *foyers européens* è qui a ragione individuata come particolarmente feconda. Ci si chiede dunque con curiosità che cosa sarebbe potuto venir fuori da quel geniale progetto di mostra su 'cani senza collare', cioè opere di controversa attribuzione, che secondo Arnaud Brejon de Lavergnée il nostro storico dell'arte avrebbe a lungo accarezzato. Un abbozzo di risposta viene forse dagli interventi puntuali di Pierre-Yves Kairis su alcune opere di Bartholet Flémal e altri pittori di Liegi, di Paola Basani Pacht sui paesaggi 'drammatizzati' di Pierre Briette, di Bruno Guilois su Jean de Cury, di Christophe Guillouet sulla pittura di genere. Sono solidi contributi di filologia visiva che, mentre ribadiscono la centralità dell'arte del pennello nella visione storica di Jacques Thuillier, svelano anche da parte dello stesso una curiosità per fatti che nell'amato XVII secolo strettamente s'intrecciano con la pittura. Da qui i contributi di Marianne Grivel sull'incisione, di Jérôme de La Gorce sul mondo dello spettacolo e di Mariane Cojannot Le Blanc sul ruolo della cosiddetta 'letteratura artistica', a loro volta forieri di utili indicazioni sull'attitudine collezionistica dello studioso.

Ultimata la lettura del volume, il felice equilibrio che in esso riescono a mantenere gli interventi di carattere filologico con quelli di carattere invece storico e metodologico permette di farsi un'idea precisa del posto occupato da Jacques Thuillier nel panorama più recente degli studi storico-artistici non soltanto in Francia. Si tratta di un posto segnato da un marcato senso istituzionale e finalizzato, più che alla promozione di sé stesso da parte dell'autore, al progresso oggettivo delle conoscenze e alla loro diffusione presso la comunità scientifica non meno che presso tutte le persone

interessate. L'amor di patria, fortissimo e presente ovunque come dalla più seria tradizione *gauloise*, non ha mai impedito il proficuo dialogo con studiosi stranieri, inglesi e italiani *in primis*, ovunque lo *status quaestionis* lo imponesse o anche solamente lo suggerisse. I nomi di Anthony Blunt, Jennifer Montagu, Cesare Gnudi sono soltanto i primi che vengono alla mente. Preme

infatti con insistenza il confronto con Paola Barocchi, perfetta coetanea di Jacques Thuillier e come lui capace di lasciare un comodo specialismo per affrontare con entusiasmo nuovi campi di ricerca e nuovi strumenti di lavoro. Non si tratta di un confronto da poco, visto che in entrambi i casi sia la produzione personale sia l'impatto sulle nuove generazioni registrano valori

importanti. Una buona ragione per leggere anche in Italia il libro che qui s'è cercato di presentare e per meditarne il significato in qualche misura esemplare in vista del rinnovamento non più procrastinabile di quella frequentatissima, quanto spesso malamente praticata, disciplina che va sotto il titolo di 'storia della critica d'arte'.

[m.c.]

Mostre e musei. Qualche riflessione

Antonino Caleca

Fino all'inizio del secolo scorso, almeno alla Prima Guerra mondiale, penso che fosse ben raro, e forse impossibile, non concepire un museo, o un museo temporaneo, quali sono le mostre, come qualcosa in cui è esclusiva, e in ogni caso assolutamente prevalente, la presentazione di oggetti da vedere, e non di testi scritti, da 'leggere' nel senso proprio e ristretto di leggere qualcosa di scritto.

A distanza di un secolo, la situazione è assolutamente cambiata: è questa la riflessione che mi è sorta spontanea nel leggere il documentatissimo saggio di Lorenzo Carletti e Cristiano Giometti dal titolo *Fascismo e democrazia al MOMA di New York nel 1940*, pubblicato in questo ottobre 2023 da Carocci editore di Roma.

I due studiosi in indagini presso archivi statunitensi si sono imbattuti in cospicue documentazioni riguardanti una mostra, progettata e poi 'mancata', da realizzare nel 1940 presso l'allora da poco nato Museum of Modern Art di New York per rivendicare le ragioni delle democrazie (e anzitutto di quella statunitense) nei confronti dell'aggressione in atto da parte dei regimi fascisti.

Nel saggio vengono illustrati i differenti contributi all'impresa di magnati come Abby e Nelson Rockefeller, storici dell'arte come Leslie Cheek e architetti-allestitori come Lewis Mumford e in appendice viene fornito, nell'originale inglese, il testo del minuzioso progetto dell'impresa, accompagnato dalle poche testimonianze grafiche che ne rimangono.

Ma gli autori, pur brevemente, accennano alla filiera di fenomeni tra cui l'episodio newyorkese va inserito, riferendosi sia alle esposizioni propagandistiche allestite dai regimi sovietico, e più tardi nazista e fascista, sia alle manifestazioni di carattere commerciale, a cominciare dalle grandi fiere universali fino alle iniziative di singole ditte.

In verità, ricerche come questa si inseriscono in un tipo di museologia che solo in parte resta nell'ambito dei fenomeni artistici; e non mi riferisco solo al campo, ben noto ed esplorato, dei musei scientifici, che pur sempre sono in prevalenza presentazioni di oggetti (o di organismi viventi, come gli orti botanici e i giardini zoologici), ma alle iniziative dedicate a personaggi e fenomeni che non sono di prevalente interesse artistico.

Un esempio lampante mi pare sia lo Yad Vashem di Gerusalemme, mentre anche esposizioni ora in corso a Roma, come quelle dedicate rispettivamente a John R.R. Tolkien e ad Enrico Berlinguer dimostrano quanto il fenomeno sia vivo e diffuso.

Più in generale, mi pare che in questo tipo di musei e manifestazioni espositive si manifesti con particolare evidenza la mescolanza agli oggetti visibili non solo di messaggi verbali da leggere, ma anche di testi e musiche da ascoltare e di percorsi più o meno obbligati da seguire che rende la loro visita sempre più assimilabile a un'esperienza di spettacolo.

La didattica museale

Piero Pierotti

Dal 4 al 6 dicembre 1971, a Roma, si svolse il convegno dal titolo *Il museo come esperienza sociale* (<http://web.tiscali.it/antoniothiery/museo%20come%20esperienza%20sociale.htm>; De Luca Editore, Roma 1972). Ne furono protagonisti Pietro Romanelli, che fu il primo direttore generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione nel secondo Dopoguerra, e Franco Russoli, allora direttore della Pinacoteca di Brera. Vi parteciparono direttori di musei, pedagogisti, sociologi, esperti della comunicazione sociale, psicologi, studiosi delle più diverse discipline, dirigenti di strutture museali, docenti universitari, presidenti di associazioni come Italia Nostra. Già nell'enunciazione la proposta rappresentava un salto d'interesse nella fruizione del patrimonio culturale visivo, non più considerato in chiave tradizionalmente museografica e di tutela ma finalizzato a un uso sociale e formativo dei beni culturali.

Franco Russoli con il suo intervento centrale (*Il museo come elemento attivo nella società*) dava al convegno un tema che implicava la proposta di una revisione del concetto di museo, da intendere «non più come deposito o laboratorio specialistico per oggetti di cultura, ma come crogiuolo e produttore di cultura». Il pensiero che stava alla base di tale proposta era netto: le opere devono essere parlanti, potersi manifestare nel proprio linguaggio, e i musei diventarne il tramite, altrimenti sono cimiteri della conoscenza: attivano magari il feticismo dei soggetti, non la partecipazione. Il proposito di Romanelli e Russoli era importante ma assai arduo da realizzare nel concreto perché contraddiceva sia la consistenza ormai consolidata dei musei sia la loro stessa origine. La revisione doveva essere veramente totale.

A suo tempo l'Europa delle cattedrali aveva rappresentato un momento luminosissimo di conoscenza e di condivisione, in cui le opere visive ebbero matrice collettiva e fruizione pubblica. L'Europa dei banchieri e degli stati nazionali che gli succedette espresse un indirizzo diverso, o meglio opposto: la privatizzazione della bellezza. Le raccolte museali in origine si formarono con questo intento e le eccezioni furono poche. La Galleria Borghese ospita opere splendide e vi si riconosce anche il vissuto di chi per gradi l'aveva composta. Nel suo genere e nella sua consistenza si può considerare però quasi un *unicum*. Per almeno quattro secoli era prevalso l'interesse predatorio (quando non distruttivo: è feroce l'anatema di Filarete contro coloro che sminuzzavano le statue di Villa Adriana o di altri siti per farne calcina). La finalità delle collezioni di opere d'arte e la loro messa in vista nella massima parte dei casi non era la loro comprensione ma la loro ostentazione. La spoliazione indiscriminata delle chiese con la sottrazione delle opere al culto attivo, lo smembramento dei polittici furono segni pesanti del poco riguardo che si portava al ruolo sociale degli originali, favorendo la loro commercializzazione o il reimpiego in contesti alieni. Uno degli episodi più significativi e gravi fu lo strappo del fregio ionico di Fidia dal Partenone ateniese e la sua ricomposizione, in disposizione invertita, sulle pareti del British Museum.

La decontestualizzazione delle opere e la loro raccolta in contenitori impropri non si è arrestata neppure in epoca più recente. La maggior tutela è la motivazione principale: validissima, ma sul piano della fruibilità il risultato è quello tradizionale. Salvo eccezioni specifiche, la consuetudine prevalente

per accrescere i materiali poi destinati alla musealizzazione è rimasta l'indifferenzialità. Quando le opere hanno cominciato o ricominciato ad avere una fruizione pubblica organizzata, quanto meno di conoscenza e di formazione culturale generale, la loro sistemazione si è rivelata inadeguata al fine.

Trattandosi di didattica museale, dagli esiti del convegno romano appariva evidente che si riteneva preferibile fare riferimento al sostantivo piuttosto che all'aggettivo. Infatti «ogni cosa od opera, ogni documento sulla natura, della storia, della scienza e dell'arte, consente ed esige le più diverse forme di approccio e di rapporto, di lettura e di interpretazione. Non si deve mai ridurre la funzione di una determinata raccolta esclusivamente all'educazione specialistica, ma è necessario proporre l'utilizzazione più aperta, in un tessuto di relazioni». Per raggiungere in maniera conveniente questo obiettivo la condizione non rinunciabile era una: potere estrarre le opere dal loro spazio conchiuso e ingessato ossia portarle fuori dal museo. Ma come? I gessi. Questa era stata la prima risposta in tema di scultura. Le gipsoteche divennero strumenti insostituibili per la didattica nelle Accademie di Belle Arti, e anzi la crearono. Inoltre i gessi resero i materiali non soltanto visibili ma anche palpabili. Ho nei miei ricordi un concerto di campanelli museali che, opportunamente, tentavano di porre un limite alla spontaneità sensoriale del mio modo di conoscere le sculture. Con i gessi lo potevo fare, ripetendo il gesto tradizionale di chi stava creando l'opera e faceva scorrere il pollice sulla sua superficie lavorata.

Nel Museo Cristiano di Cividale del Friuli gode di una visualizzazione particolare l'altare detto del duca Ratchis (non ancora re dei longobardi). Si tratta di un'opera scultorea dell'ottavo secolo (737-744), eccezionalmente importante per qualità e conservazione. Consiste in quattro pannelli scolpiti in pietra d'Istria (tre con figure), originariamente ricoperta di smalti e laminata d'oro. Il rivestimento policromo, completamente perduto, è ricostruibile dai pigmenti che ne sono rimasti, ma si è evitato d'intervenire in modo invasivo. Il colore degli smalti (rosso, verde, azzurro, giallo) è restituito a uso dei visitatori con proiezioni luminose sull'originale: metodo approssimativo, ma l'ipotesi ricostruttiva è palese e non lede l'opera.

È uno dei casi in cui il museo stesso può fare didattica concreta, ma esso correntemente non possiede altrettanta flessibilità e comprensibilità. Servono sussidi, se non altro per accostare e ricomporre visivamente le opere di un autore di cui si vuole riconoscere la storia e la personalità. Serve il cinema, per esempio.

Carlo Ludovico Ragghianti era nel comitato d'onore del convegno. Teoricamente non aveva voce quanto a organizzazione scientifica, ma valevano le relazioni personali con i convenuti e particolarmente la colleganza con Franco Russoli nella scuola pisana del «saper vedere» di Matteo Marangoni. Valeva la sua esperienza critica: *Cinema arte figurativa*, pubblicato con Einaudi, era del 1952, ma già nel 1948 Ragghianti aveva coniato e applicato il termine 'critofilm'. Il primo soggetto era stata la *Deposizione* di Raffaello (1507), e l'occasione fu la cattiva lettura che ordinariamente si faceva di questa creazione giovanile. L'occhio della cinepresa, mandato da Ragghianti a esplorare in movimento il dipinto nell'immobilità della sua esposizione borghesiana, ne traeva il gioco compositivo e lasciava esplodere il vigoroso, drammatico dinamismo che la sostiene: temi che potevano sfuggire nella lettura statica che allora gli si applicava. Ma la vera novità era un'altra: proiettare la Galleria Borghese nelle sale cinematografiche accompagnata da un'interpretazione visiva pertinente dell'opera d'arte. La durata del filmato era obbligata (gli undici minuti della 'pizza'), ma obbligati sarebbero stati anche i movimenti di macchina, se Ragghianti non avesse progettato carrelli ondulati, fatti costruire appositamente e idonei a riprodurre i movimenti della figurazione. Si trattava d'insegnare alla macchina come seguire le linee della composizione, piuttosto che adeguare la lettura ai limiti della macchi-

na. I ventuno critofilm che Ragghianti realizzò, fra il 1948 e il 1964, incluso il lungometraggio su Michelangiolo che ne conclude il ciclo, si possono considerare un poderoso *corpus* di didattica museale, anche alla luce di ciò che accadde dopo il convegno del 1971.

Pietro Romanelli credeva fortemente nello sviluppo di sezioni attive decentrate da destinare alla didattica museale. Nel 1969 aveva istituito presso il Ministero della Pubblica Istruzione, all'interno della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, una commissione apposita da lui presieduta, della quale entrarono a fare parte pedagogisti, insegnanti, soprintendenti e direttori di musei. Attivò, presso le soprintendenze, specifiche sezioni didattiche che svolgevano funzioni decentrate, e le dotò di personale a ciò destinato. Sembrava che tutto procedesse secondo le aspettative, a livello centrale e periferico, ma non andò così.

La creazione del distinto Ministero dei Beni Culturali non fu d'aiuto. 'Riforma senza spese', il personale delle sezioni didattiche si trasformò nell'organico di ispettori delle soprintendenze nel nuovo Ministero, e la funzione didattica, come ramo specifico e autonomo della pubblica amministrazione, di fatto fu dismessa.

Il 21 marzo 1977, all'età di soli cinquantatré anni, nel pieno dell'impegno, Franco Russoli moriva. La grande Brera, ossia lo spazio museale ampliato e attrezzato da lui progettato che doveva fare da modello strutturale, non si realizzò. Le ostilità che aveva già incontrato al suo nascere lo bloccarono con facilità: la vicenda di Palazzo Citterio, acquistato dallo Stato per quel fine e trascinatasi senza esiti per mezzo secolo, è emblematica (in senso negativo). Sostanzialmente il grande progetto integrato di Pietro Romanelli si disperse. L'unico frutto materializzato di tanto impegno, ancorché precoce e non programmato espressamente per quel fine, resta il *corpus* dei venti critofilm di Ragghianti rimasti. Ci sono molte, nuove ragioni concrete per ripartire da lì. Forse la prima, e la più importante, è l'evolversi della tecnologia. Ai tempi eroici del Ferraniacolor non era neppure facile eseguire riprese fedeli. Sparare un venticinquemila sulla pala di Brera per raggiungere la giusta temperatura colore (la *Deposizione* era in bianco e nero) non era fattibile. Carlo Ventimiglia, che era divenuto l'operatore preferito di Ragghianti, inventava artifici: in casi come questo realizzava a grana fine una diapositiva aprendo l'obiettivo in posa, per raggiungere in trasparenza l'alta risoluzione, e poi vi si muoveva con la cinepresa usando il macro. Così, lavorando come in trucco, poteva eseguire i movimenti di macchina che Ragghianti gli proponeva, e riportarli sul 35 millimetri. «I risultati furono, in qualche sequenza, più intenzionali che veramente completi» (sono parole di Ragghianti a commento del suo lavoro sulla *Deposizione* Borghese), ma «nonostante queste e altre deficienze, il primo critofilm conservò nel complesso il carattere di analisi della dinamica del linguaggio figurativo effettuata con le sole capacità interpretative o ricostruttive del linguaggio cinematografico». Fra le altre cose, poiché fu possibile illuminare la *Pietà* vaticana da dietro, Ragghianti scoprì e fece vedere che il marmo in quel punto era così sottile da essere diventato traslucido quanto l'alabastro. Con il digitale molte difficoltà imposte dalla pellicola sono state superate definitivamente. L'alta definizione video rende la copia ancora più completa e dettagliabile della visione diretta: si presta ai massimi ingrandimenti, può diventare un supporto manipolabile, perfino preferibile all'originale in funzione dello studio o anche della semplice curiosità. Per la visualizzazione può risolvere le difficoltà incrociate della musealizzazione e della visita per un dipinto, come l'avvicinamento libero del pubblico alle opere, l'usura da frequentazione, il possibile danneggiamento, l'incompatibilità tra l'affollamento e le condizioni d'ambiente e altro ancora (c'è in effetti un livello di saturazione che dovrebbe comunque essere considerato, a salvaguardia degli originali ma anche in funzione dell'agibilità degli spazi: sconsigliati dalle fotocellule, magari i visitatori non toccano, però respirano).

Per la scultura la ripresa con il *laser scanner* e la stampa in tre dimensioni possono consentire la riproduzione fedele dell'opera, anche su materiale identico a quello dell'originale, senza toccarlo (con il calco il contatto era inevitabile). Questa tecnologia già si usa ampiamente per sostituire in copia le opere che si trovano esposte all'esterno. La copia così prodotta moltiplica le possibilità di visualizzazione e d'impiego, anche nelle grandi misure, ed è replicabile senza limitazioni. Quanto all'architettura, la realtà aumentata è suggestiva, capace cioè di provocare le sensazioni e reazioni fisiche degli spostamenti, vertigini incluse.

Poiché tutte queste operazioni si possono duplicare o trasferire in rete, alla didattica museale si aprono orizzonti senza confini. Far uscire le opere dai venerandi contenitori senza rimuoverle fisicamente, costruire un museo digitale generale in cui sia possibile ogni tipo di operazione incrociata, dalla ricomposizione dei polittici alla previsione di un restauro: si può estendere il campo della didattica museale fino all'area domestica, viverci dentro, fare parete di un dipinto in formato OLED. Perché dunque, essendo ormai soltanto questione tutt'al più di *royalties*, non si costruisce un sistema simile moltiplicando le occasioni di visualizzazione dei materiali musealizzati? Perché forse neppure si prova a immaginare?

Probabilmente perché bisogna cambiare completamente registro, ragionare molto più in profondità. I musei sono proprietà dello Stato, ma non per questo sono implicitamente gestiti come un bene pubblico. Possono essere specialmente considerati come imprese turistiche, che danno un rendimento. I confronti fra di loro, che sovente si leggono, tendono non all'implementazione della didattica museale, ossia del ruolo culturale specifico, ma al borderò, cioè al numero dei biglietti venduti.

Gli Uffizi sono un museo inadeguato, arrangiato casualmente con scarsa organizzazione museografica nei locali costruiti da Giorgio Vasari con tutt'altra finalità, ossia come sede per le Arti fiorentine. Il corridoio vasariano fu progettato tenendo conto del corpo fragile di Giovanna d'Austria, che si doveva spostare senza essere disturbata da Palazzo Pitti a Palazzo Vecchio, non delle folle massive cui forse si medita. Tutto ciò è invece proposto come modello nazionale, con la principale argomentazione che richiama cinque milioni di visitatori l'anno per un incasso di sessanta milioni di euro.

Anni luce da ciò che si potrebbe pensare in alternativa, e che anzi già si pensava nel convegno romano: «Per questo si chiamino a svolgere l'attività didattica, la lettura delle diverse collezioni, non soltanto gli esperti della materia, ma gli storici e i conoscitori di altre discipline. Una raccolta di opere d'arte, per esempio, sia visitata, anche, con la guida di un sociologo, di uno psicologo, di uno storico, di un economista». Era questo un argomento fondamentale ma difficile da far accettare, in un contesto scientifico legato rigidamente alla ripartizione disciplinare delle competenze. Tuttora, se proponessi così *d'emblée* di scambiare nei libri di storia Giulio Cesare con Michelangelo, cioè la storia dei grandi assassini con la storia dei grandi artisti, sicuramente non sarei capito e ancor meno condiviso.

La storia non sono gli eventi ma ciò che se ne scrive. Posso provare, raccontando un capitoletto di vicende medievali. Le rivalità politiche fra Pisa e Firenze erano notoriamente feroci. Il nostro massimo poeta arrivò ad augurarsi che i Pisani morissero tutti affogati, bambini inclusi. Contestualmente a ciò, nel campo delle arti visive le due città si scambiavano protagonisti ai massimi livelli, facendosene onore: da Cimabue ad Arnolfo di Cambio a Buffalmacco ad Andrea Pisano a Masaccio e Benozzo di Lese. La bellezza unisce: è una lezione di vita. Questo era appunto un proposito centrale, espresso ma non completamente svolto nel convegno del 1971. Allora probabilmente sembrò utopia, e nei fatti lo fu, ma forse, mezzo secolo dopo e in condizioni diversamente agibili, il messaggio offerto dalla didattica museale si può riproporre.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI LUGLIO 2024
DALLA TIPOGRAFIA ABC
CALENZANO (FIRENZE)
PER CONTO DI
EDITORIALE LE LETTERE

Hanno collaborato a questo numero

Adriano Amendola

Elisa Bassetto

Antonino Caleca

Sara Chirico

Lorenzo Ciccarelli

Marco Collareta

Martina Corgnati

Gigetta Dalli Regoli

Fabrizio Federici

Francesca Funis

Cristiano Giometti

Francesco Guzzetti

Antonio Marras

Piero Pierotti

Agnese Sferrazza