

CRITICA D'ARTE

21-22

NONA SERIE - ANNO LXXXII - TRIMESTRALE - N. 21-22, gennaio-giugno 2024





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

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

Nona serie: Anno LXXXII
n. 21-22, gennaio-giugno 2024

Direzione e proprietà
Edizioni Fondazione Ragghianti
Studi sull'arte - ETS
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 Navone

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, Giorgio Bacci, Silvia Bottinelli, Lucia Carrera, Laura Castellano,
Martina Coccia, Marco Collareta, Caterina Corsi, Gigetta Dalli Regoli, Francesco
De Carolis, Andrea Feniello, Giorgia Gastaldon, Sergio Marinelli, Iacopo Natale,
Raffaella Picello, Susanna Ragionieri, Sergio Taddei.

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

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

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

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

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

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

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

ISSN 0011-1511

La 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: Alfonso Lombardi, *San Girolamo in preghiera*, 1525-1530 circa, terracotta, cm 56×46×11,5, Faenza, Pinacoteca Comunale, inv. 128. Su concessione del Comune di Faenza, Pinacoteca Comunale.

CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

nuova serie

indice

saggi

- 5 Editoriale
- 7 La tecnica dello spolvero al servizio delle sperimentazioni rinascimentali
Caterina Corsi
- 21 Considerazioni intorno al sigillo di Alfonso Lombardi (1497 circa - 1537)
Iacopo Natale
- 35 'Pittoresco', 'sublime' e 'anacoretico' nella pittura di paesaggio della Collezione Inghirami di Volterra
Sergio Taddei
- 51 Intorno a un ricorso gotico nella *Scène de guerre au Moyen-Âge* di Degas
Laura Castellano
- 65 Questioni di astrazione: la produzione di Jessica Dismorr nella seconda metà degli anni Trenta
Raffaella Picello
- 81 Bertina Lopes: il riferimento all'arte tradizionale mozambicana nelle opere tra gli anni Cinquanta e Settanta
Lucia Carrera
- 95 Modelli museali a confronto: arte contemporanea a Firenze e Livorno, tra anni Sessanta e Settanta
Giorgia Gastaldon
- 111 Breve nota sulla vetrata absidale della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno
Andrea Feniello
- 117 Il primo *Jacopo Foscari* di Francesco Hayez
Sergio Marinelli

note



FONDAZIONE
CENTRO STUDI
SULL'ARTE
LICIA E CARLO LUDOVICO
RAGGHIANI - ETS

osservatorio

- 125 Meret Oppenheim, *Die Waldfrau*, 1939: una lettura
iconografica
Martina Coccia
- 133 Biblioteca
- 147 Allegoria della *Quaresima*. Postilla
Gigetta Dalli Regoli

Editoriale

Nel suo celebre *Sulla guerra*, Claus von Clausewitz si chiedeva se quella della guerra fosse un'arte o una scienza, e prendeva decisamente partito per la prima ipotesi. A quasi due secoli dall'uscita di quel libro famoso, possiamo comprendere, come storici, il senso della domanda e al limite anche le ragioni della risposta. Nell'enciclopedia romantica le parole 'arte' e 'scienza', e le cose cui esse si riferiscono, assumono infatti significati diversi da quelli che ebbero prima e che avranno poi. Tuttavia, oggi come allora, mentre il *proprium* dell'arte sta nel porre in essere qualcosa, il *proprium* della guerra sta nell'annientare tutto. Da questo punto di vista esiste tra l'arte e la guerra la stessa incompatibilità radicale che la Bibbia pone, sin dagli inizi della storia umana, tra la donna e il serpente. Possiamo, anzi dobbiamo saper distinguere in ogni guerra tra attacco e difesa, tra azione / reazione proporzionata e azione / reazione sproporzionata, ma non dobbiamo, non possiamo prescindere da un'identificazione sostanziale tra guerra e male assoluto. Un male che coinvolge in primo luogo la vita degli esseri umani, ma poi, con essa, le capacità creative che li rendono tali. Qualcosa che, prima di concretizzarsi nell'attuale nozione di 'beni culturali', fu espresso come la quintessenza stessa dell'umanità in quel singolare dipinto di Rubens che a Pitti va sotto il titolo di *Le conseguenze della guerra*.

I ricordi, le riflessioni s'accavallano in questi anni in cui le porte del tempio di Marte sono state di nuovo aperte e nessuno sembra intenzionato a richiuderle. Propaggine mediterranea del continente europeo, l'Italia è comprensibilmente attenta a ciò che accade tra Russia e Ucraina da un lato, tra Hamas e Israele dall'altro, ma non può trascurare il rumore sinistro delle armi che si fa sentire un po' ovunque sul nostro martoriato pianeta, secondo quanto ogni giorno riversano nella nostra coscienza i più svariati mezzi di comunicazione. Senza minimamente voler tarpare la libertà di giudizio personale, come uomini siamo tenuti a una condanna senza se e senza ma della guerra, di ogni guerra, e come storici non possiamo non puntare il dito sulle perdite irreparabili che ogni conflitto comporta nei luoghi stessi della memoria storica, dall'umile casa d'abitazione, all'edificio monumentale, al museo, al centro studi... Perché le opere dell'ingegno non vivono la vita immateriale ed eterna delle idee platoniche, ma s'incarnano nelle pietre e nella calcina, nel legno e nella plastica, nei libri e negli archivi digitali, che oggi basta un clic su un tasto sbagliato per far scomparire per sempre.

Come tutte le forme oneste della conoscenza umana, la storia dell'arte agogna alla pace e al pacifico confronto. Lavoro critico sul lavoro produttivo degli artisti, essa ha più di un motivo per respingere le sempre risorgenti *fake news* che attribuiscono alla guerra questo o quell'influsso benefico sulla cultura, quasi l'umanità dovesse aggiungere ai disastri della natura il suo contributo di male per assicurarsi chissà quali progressi nell'alimentazione, nella medicina, nei trasporti e fin in quelle che si è soliti chiamare le 'arti belle'. Gli storici dell'arte, che di queste ultime fanno il centro dei loro interessi, sono proverbialmente bellicosi tra loro. Su una cosa tuttavia possono, anzi devono trovare l'unanimità: sul fatto che *con-struere* è l'esatto contrario di *de-struere*, e che chi ama l'architettura e le arti sorelle non può non odiare nel contempo la guerra e il suo orrendo corteggio di distruzione e di morte.

Marco Collareta

La tecnica dello spolvero al servizio delle sperimentazioni rinascimentali

Caterina Corsi

Introdotta alla metà del Trecento per il trasferimento meccanico dei moduli geometrici delle cornici dipinte, la tecnica dello spolvero assunse maggior importanza nel corso del Rinascimento fiorentino quando i cartoni, di pari passo all'introduzione della prospettiva, si estesero alla traduzione su muro della figura umana e divennero uno strumento fondamentale per la costruzione tridimensionale della composizione.

Forando i contorni di un disegno su carta e tamponandoli con un pigmento scuro, il pittore poteva riportare su un altro supporto il progetto grafico, mantenendone inalterati scorci e rapporti proporzionali: all'alba della nascita del metodo brunelleschiano, dunque, i mezzi di trasferimento del disegno potevano fornire agli artisti un imprescindibile ausilio per l'impostazione prospettica dell'immagine. La portata dell'uso rinascimentale dello spolvero è tale da essere stata annoverata tra le principali caratteristiche della tecnica murale del XV secolo.¹ In effetti, contrariamente al suo uso trecentesco, semi meccanico, lo spolvero quattrocentesco assunse sempre più dignità, tanto da divenire parte integrante di quella rivoluzione del Rinascimento che interessò, più in generale, l'intero campo del disegno. In seguito all'invenzione della prospettiva, gli artisti si trovarono a fronteggiare la nuova necessità di illudere la terza dimensione e creare uno spazio prospettico coerente. Quest'esigenza non solo prevedeva un'accurata progettazione preliminare alla fase esecutiva, ma richiedeva anche «agio di calcoli»² e non permetteva variazioni o modifiche non preventivate. Si segna così la progressiva fortuna dell'uso dello spolvero, che consentiva al pittore di esercitare un maggiore controllo sulla composizione e di mantenere inalterata l'impostazione prospettica, a lungo studiata in bottega grazie alla redazione prima di schizzi, poi di disegni sempre più dettagliati – spesso comprensivi anche dei rapporti chiaroscurali – e, infine, dei cartoni in scala naturale. Negli stessi anni, inoltre, la crescente attenzione alla figura umana e alla resa dei moti dell'animo spinse gli artisti a posizionare i soggetti in pose sempre più complesse e scorciate, che concorressero a trasmettere la varietà delle emozioni e degli affetti.³ Anche per questo si iniziò a sentire la forte esigenza di far precedere alla fase del disegno soggiacente un momento di progettazione autonoma su carta, in modo da poter studiare attentamente ogni tipo di taglio prospettico. A partire dal Quattrocento l'attività grafica assunse quindi progressivamente rilievo e dignità, tanto che il disegno divenne una delle tappe fondamentali del processo creativo, finendo per guadagnarsi, nel Cinquecento, l'appellativo vasariano di padre di tutte le arti.⁴

Alla metà del XV secolo, perciò, l'uso della tecnica dello spolvero per il trasferimento della figura umana era ormai largamente diffuso:⁵ tra i casi più esemplificativi di questa fortuna si annoverano le opere di Piero della Francesca. Tra gli elementi che caratterizzano la sua produzione, infatti, vi è senz'altro anche uno studio attento della prospettiva, che si tradusse in un vero e proprio trattato, il *De prospectiva pingendi*. Un simile approccio necessitava dunque di una lunga progettazione su carta, il cui fine ultimo era la produzione di cartoni assai dettagliati, come quelli che dovettero essere impiegati per le *Storie della Vera Croce* della Cappella Bacci di San Francesco ad Arezzo. Si tratta del più antico ciclo figurativo interamente organizzato

1. Andrea del Castagno, *Regina Tomiri*, particolare, Firenze, depositi delle Gallerie degli Uffizi.

2. Andrea del Castagno, *Regina Tomiri*, particolare, Firenze, depositi delle Gallerie degli Uffizi.

grazie all'uso di questa tecnica: Piero utilizzò infatti diversi fogli in scala 1:1 che, pur configurandosi probabilmente come 'cartonetti' comprensivi di gruppi di personaggi e non dell'intera composizione, erano altamente rifiniti e «sovrabbondanti di tracce per lo spolvero»,⁶ facilmente individuabili in tutte le scene. Nella *Morte di Adamo*, per esempio, la puntinatura sul corpo morente del progenitore delinea non solo la muscolatura cascante dell'addome, il profilo del piede potentemente scorciato, le dita e le unghie delle mani, ma anche il padiglione auricolare e le singole ciocche della chioma canuta. Il rigore nel rispettare, in fase pittorica, i segni del trasferimento del disegno è tale che nelle pitture del borghigiano sono rarissimi i pentimenti e, laddove presenti, appaiono piuttosto come lievi e quasi impercettibili aggiustamenti. Piero della Francesca è anche il primo artista per il quale è possibile indagare lo spolvero in ogni opera: visibile sin dalla sua più antica prova pittorica pervenutaci, il *Battesimo di Cristo* di Londra (1440 circa),⁷ ricorre come un filo rosso in tutti i suoi capolavori su muro, dal giovanile *San Giuliano* di Sansepolcro all'affresco del Tempio Malatestiano, fino alla celebre *Madonna del parto*, e scandisce anche l'intera produzione su tavola. Una simile presenza delle tracce dei cartoni, rivelate dai raggi infrarossi già sul polittico degli agostiniani,⁸ ma presenti anche sulla *Flagellazione*, sulla *Pala di san Bernardino*,⁹ sul dittico di Montefeltro¹⁰ e sulla *Natività* di Londra,¹¹ rappresenta a queste altezze cronologiche un caso assolutamente eccezionale. E non è incidentale che questo avvenga per un maestro che fece dell'amore per la prospettiva uno dei fondamenti della sua *ratio* pittorica, applicandola con tale esattezza di metodo da dimostrarne le basi matematiche e il carattere scientifico.¹²

Esponente dell'uso dello spolvero negli stessi anni di Piero, Andrea del Castagno si serviva della tecnica in modo molto diverso. L'elaborazione di studi grafici a monte della fase pittorica giocava un ruolo cruciale nella sua pratica di bottega, tanto che l'artista associava spesso l'uso della sinopia, impiegata per schizzare una prima composizione sull'arriccio, allo spolvero per il trasferimento dettagliato sull'intonachino. Questa seconda tecnica, però, doveva essere intesa da Andrea del Castagno come una guida facilmente eludibile, una traccia spesso evasa dal pennello per inseguire le proprie ultime, più spontanee intuizioni. L'energica forza che innerva i personaggi castagneschi, d'altronde, deve molto alla libertà creativa esercitata dall'artista al momento di tradurre l'immagine su muro: nei suoi affreschi si riscontrano quasi sempre tracce da slittamento da cartone – indiziarie di un riporto del disegno piuttosto rapido –, ritocchi e piccole modifiche in corso d'opera, che attestano i continui rimaneggiamenti della composizione. Esemplificativo è il caso della regina Tomiri, protagonista insieme agli altri Uomini illustri del ciclo di Villa Carducci a Legnàia, databile tra il 1448





e il 1451.¹³ Oltre al pentimento che interessa la posizione del piede, dovuto probabilmente alla necessità di aggiustare lo scorcio prospettico (fig. 1), nell'orlo della veste della figura il segno dello spolvero è ribattuto e indica così una doppia tamponatura del cartone, forse in seguito a una svista o all'involontario spostamento del foglio (fig. 2). Si nota, inoltre, come Andrea del Castagno abbia solo schematicamente spolverato la linea che divide la tunica bianca e azzurra di Tomiri dal mantello che le ricade sopra: una volta steso l'arancio di quest'ultimo, il maestro ne ha infatti definito l'orlo con una pennellata rosso scuro, il cui *ductus* ondulado, pur conferendo movimento all'intero pannello, non rispetta affatto la linea quasi perfettamente orizzontale definita dalla puntinatura.

Procedendo a ritroso nella produzione su muro di Andrea, lo spolvero, sempre presente negli affreschi successivi a quelli realizzati per il Cenacolo di Sant'Apollonia,¹⁴ si riscontra senza eccezione fino alla *Sacra conversazione* staccata dalla Cappella Pazzi nella villa del Trebbio. Verosimilmente collocabile tra il 1446 e il 1448, quest'ultima si configura come la prima opera del pittore in cui l'uso di cartoni compare in modo chiaro e sistematico, specie per la traduzione degli spiritelli tuttora presenti nell'intradosso dell'arco della cappella.¹⁵ Assente nei suoi due più antichi affreschi – il ciclo della cappella di San Tarasio a Venezia del 1442¹⁶ e la prima *Crocifissione* di Santa Maria degli Angeli a Firenze –,¹⁷ la tecnica fu probabilmente sperimentata per la prima volta nella *Crocifissione fra Maria e san Giovanni dolenti, san Benedetto e san Romualdo*, anch'essa dipinta per il convento degli Angeli e oggi conservata nel Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia. La questione cronologica è fortemente dibattuta e la critica ha avanzato molte proposte diverse:¹⁸ si spazia da coloro che la considerano una prova giovanile dell'artista,¹⁹ a chi propende invece per una data sul finire dell'attività castagnesca.²⁰ Alcuni interessanti indizi sulla datazione potrebbe fornirli proprio la lettura tecnica dell'opera, pur essendo piuttosto complessa a causa della notevole porosità della superficie pittorica e per via dell'evidente traccia delle setole del pennello, tendenzialmente sintomatica dell'uso di una pittura a calce che potrebbe aver nascosto lo spolvero. Il rinvenimento di una foto scattata durante il restauro eseguito da Tintori nel 1953 e l'esame ravvicinato dell'opera condotto in prima persona suggeriscono però la presenza della puntinatura nel pannello della Madonna, in particolare nelle pieghe della veste sopra alla mano destra della Vergine (fig. 3). Segni simili, seppur difficilmente leggibili, si rintracciano anche sul torace del Cristo, dove sembrano profilare l'arcata addominale e il limite dello sterno (fig. 4). Si potrebbe quindi supporre l'uso di alcuni cartonetti per il trasferimento di singole parti della figura: uno per i dettagli anatomici dell'addome del Cristo, uno per il volto di Gesù – nelle cui labbra si intravedono, seppur con difficoltà, alcuni punti scuri – e uno per l'organizzazione della veste di Maria. Sebbene qui si ritenga che almeno le tracce rinvenute in corrispondenza della tunica

3. Andrea del Castagno, *Crocifissione fra Maria e san Giovanni dolenti, san Benedetto e san Romualdo*, particolare della Madonna, Firenze, Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia.

4. Andrea del Castagno, *Crocifissione fra Maria e san Giovanni dolenti, san Benedetto e san Romualdo*, particolare di Cristo, Firenze, Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia.



5. Domenico Veneziano, *San Giovanni Battista e san Francesco*, particolare, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce.

della Madonna siano difficilmente interpretabili se non come puntinatura da spolvero, gli altri esempi sono riconducibili all'uso dei cartoni soltanto in via ipotetica. Al netto di questo, che si accetti la loro presenza come tracce di trasferimento o meno, entrambe le interpretazioni potrebbero supportare una datazione piuttosto alta dell'opera; da un lato, il rifiuto della lettura dei segni sopra menzionati come spolvero dovrebbe rafforzare l'ipotesi che colloca l'affresco tra i primi lavori di Andrea, gli unici a non recare tracce di trasferimento da cartone. D'altro canto, se si accettasse quanto qui proposto, una tale presenza sporadica della puntinatura avvalorerebbe comunque una datazione alla metà degli anni Quaranta, poiché si potrebbe spiegare come una fase di incerta sperimentazione di nuovi metodi. Le considerazioni sulla tecnica, da valutare comunque cautamente, si sommerebbero così a quegli indizi stilistici dal «sapore piuttosto post-masacesco»²¹ suggeriti da alcuni scorci prospettici un po' malfermi, come quello del volto del san Giovanni, e dai panneggi che, nonostante i rigonfiamenti tipici della maniera castagnesca, rimangono morbidi, lontani dagli scatti scultorei debitamente donatelliani della piena maturità (è parlante il confronto con il *San Girolamo* della Santissima Annunziata). L'opera potrebbe quindi collocarsi verso il 1445-1446, dopo il ciclo veneziano e la *Crocifissione* gemella degli Angeli – più propriamente ascrivibili alla fase giovanile – e prima della *Sacra conversazione* del Trebbio (1446-1448 circa) e degli affreschi di Sant'Apollonia, conclusi nel 1447.

Andrea del Castagno e Piero della Francesca, pur contribuendo in modo decisivo all'affermazione dei cartoni come mezzo privilegiato per la traduzione del progetto grafico, raccolsero le sperimentazioni condotte da altri nel corso degli anni Trenta del Quattrocento. Sebbene la ricostruzione di queste vicende sia complessa, il punto di snodo nella diffusione dello spolvero potrebbe essere stato un ciclo ora perduto ma che ebbe un forte impatto sulla pittura coeva: le *Storie della Vergine* eseguite nella tribuna di Sant'Egidio, presso Santa Maria Nuova a Firenze, e commissionate nel 1439 a Domenico Veneziano, il quale vi lavorò fino al 1445,²² quando abbandonò l'incarico. Che il maestro conoscesse la tecnica è testimoniato dal più tardo affresco con san Giovanni Battista e san Francesco di Santa Croce, databile verso il 1455²³ e rigorosamente trasferito nei minimi dettagli da un cartone (fig. 5). La perdita della decorazione della chiesa dell'ospedale fiorentino non permette però di stabilire se lo spolvero fosse stato impiegato estensivamente già in questo cantiere. L'ipotesi potrebbe comunque essere valutabile, dato che furono coinvolti sia Piero della Francesca, documentato in Sant'Egidio nel 1439,²⁴ sia Andrea del Castagno che, nel 1451, riprese i lavori da dove erano stati interrotti. Vista l'influenza esercitata dal Veneziano su entrambi questi pittori,²⁵ non sarebbe strano se i due fossero approdati all'uso della tecnica sulla scia delle sperimentazioni di Domenico. A causa dell'esiguità delle sue



6. Paolo Uccello, *Creazione di Adamo*, particolare, Firenze, Santa Maria Novella, Chiostro Verde.



7. Paolo Uccello, *Creazione di Adamo ed Eva e Peccato originale*, Firenze, Santa Maria Novella, Chiostro Verde. Foto Alinari, negativo n. 4027.

opere superstiti e della mancanza di informazioni prima dell'arrivo dell'artista a Firenze, ulteriori considerazioni sono possibili solo relativamente alla prima opera eseguita dal Veneziano, all'alba del soggiorno fiorentino:²⁶ il Tabernacolo del Canto de' Carneseccchi, originariamente dipinto all'intersezione di quelle che oggi sono via Panzani e via dei Bianchi e ora conservato alla National Gallery di Londra. Anche a causa delle sue critiche condizioni conservative, inasprite dal trasferimento su tela del 1851, l'opera costituisce un interessante caso studio per dimostrare la difficoltà nell'interpretazione corretta della tecnica. Lo spolvero è stato in passato riscontrato in corrispondenza del profilo della chierica del santo imberbe:²⁷ si tratta però di punti molto grossi, che si potrebbero forse leggere come gocce di fine corsa del pennello, appositamente impiegate dal pittore per dare l'illusione del taglio 'a scodella' dei capelli tonsurati. Queste tracce proseguono infatti sulla tempia destra del santo, dove sono ancor meglio interpretabili come rapidi tocchi in punta di pennello.²⁸

Altrettanto problematica, ma non per mancanza di informazioni, è la ricostruzione delle sperimentazioni condotte da Paolo Uccello, le cui *Storie della Genesi*, affrescate all'inizio degli anni Trenta del Quattrocento nel Chiostro Verde di Santa Maria Novella, offrono un secondo caso di metodo per la lettura della tecnica. La puntinatura visibile lungo l'orlo della veste del Dio Padre della *Creazione di Adamo* (fig. 6) ha indotto a considerare questa scena come l'esempio più antico dell'uso dello spolvero per il trasferimento della figura umana.²⁹ A causa delle tragiche condizioni conservative degli affreschi, la critica ha a lungo dibattuto sulla questione, a cominciare da Salmi che, nel 1938, per primo interpretò questi segni come tracce di riporto da cartone, seguito poi da Procacci e, in tempi maggiormente recenti, da Carmen Bambach.³⁰ Eve Borsook e, più tardi, Wakayama,³¹ che sostenevano invece che il presunto spolvero fosse la rimanenza della decorazione pittorica dell'orlo della veste. In effetti, sarebbe questa la tesi avvalorata da una foto Alinari (negativo n. 4027) mai citata nella critica (fig. 7), probabilmente scattata verso il 1890³² e, dunque, in un momento in cui l'affresco versava in condizioni molto migliori di quelle odierne.³³ La fotografia mostra come la puntinatura in esame non sia il frutto del trasferimento, quanto piuttosto un

8. Paolo Uccello, *Creazione di Adamo ed Eva e Peccato originale*, particolare, Firenze, Santa Maria Novella, Chiostro Verde. Foto Alinari, negativo n. 4027.



ornamento realizzato a pennello per simulare la cucitura ornamentale della stoffa (fig. 8). Questo motivo decorativo, probabilmente bianco in origine e poi scuritosi a causa dell'ossidazione della biacca, veniva impiegato per impreziosire i panneggi già da Lorenzo Monaco e da Beato Angelico e ricorre spesso nelle opere del giovane Paolo,³⁴ ancora legato a vezzi tardogotici: ne sono un esempio le volute del mantello dell'arcangelo Gabriele dell'*Annunciazione* di Oxford o le ampie maniche della principessa del *San Giorgio e il drago* di Melbourne.

Nel corso del quarto decennio del Quattrocento, Paolo Uccello condusse comunque diverse sperimentazioni relative ai mezzi di trasferimento del disegno: utilizzò la quadrettatura per l'ingrandimento proporzionale dell'immagine già nelle sinopie degli affreschi della prepositura di Prato³⁵ e nel *Monumento equestre di Giovanni Acuto*, mentre ricorse allo spolvero sin dall'*Adorazione del Bambino* di San Martino a Bologna. Quest'ultima, databile verso il 1436 e sfuggita finora agli studi relativi alle tecniche di riporto del progetto grafico, si configura come la prima opera in cui il pittore utilizzò i cartoni per una figura umana, dichiarati dalla puntinatura sulle rughe della fronte di san Giuseppe (fig. 9). A partire da questo momento, Paolo Uccello fece ricorso alla tecnica in modo discontinuo: largamente impiegata nelle *Storie di Noè* del Chiostro Verde di Santa Maria Novella, la cui costruzione prospettica concorre all'orchestrazione di uno spazio pittorico ardito e dal sapore teatrale, negli affreschi del chiostro di San Miniato al Monte appare invece confinata alla traduzione di singoli elementi architettonici o di parti marginali della figurazione, come le rappresentazioni allegoriche nei clipei del basamento della decorazione (fig. 10).³⁶ Lungi dall'utilizzare lo spolvero in modo metodico, Paolo Uccello si servì dei cartoni saltuariamente, mettendoli tuttavia al servizio di una ricerca di costruzioni prospettiche mai ripetitive. È infatti proprio a Paolo di Dono, secondo Vasari artista inquieto e ossessionato dall'invenzione brunelleschiana, che si attribuiscono i più antichi disegni pervenuti approntati per lo spolvero. Oltre al celebre cartone quadrettato per il *Monumento equestre di Giovanni Acuto* (inv. 31 F),³⁷ al Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie degli Uffizi si conservano anche diverse figurazioni su carta dai contorni forati. Lorenza Melli³⁸ ne ha messo in luce i continui rimaneggiamenti, i ritocchi e le modifiche che sottolineano lo strenuo studio grafico dell'artista. Le dimensioni ridotte dei fogli suggeriscono inoltre una loro destinazione per il trasferimento su tavola e, nonostante i dipinti corrispondenti non siano ancora stati identificati, testimoniano ulteriormente il largo uso dello spolvero nella pratica del pittore. Tuttavia, tra i primi a sperimentare queste tecniche vi fu Masaccio: la *Trinità*

di Santa Maria Novella, sul 1427, è il più antico caso finora individuato di applicazione della griglia prospettica³⁹ e dello spolvero, entrambi riscontrabili sulla figura della Madonna (figg. 11-12). Nonostante la presenza della puntinatura sia stata lungamente discussa e mai pienamente accreditata dalla bibliografia,⁴⁰ un sopralluogo sui ponteggi recentemente montati per l'intervento conservativo sulla *Trinità* ha permesso a chi scrive di individuarla in corrispondenza delle sopracciglia della Vergine. Il fatto che sul resto del viso non si riscontri la puntinatura non deve sorprendere, in quanto la riconoscibilità di queste tracce può essere assai discontinua: può risultare difficile individuarle con certezza in corrispondenza sia di opere ben conservate, in cui gli strati di pittura nascondono i segni del cartone, sia dove le perdite di materia sono numerose ed eterogenee. Laddove si rintracci la presenza dello spolvero anche solo limitatamente ad alcune porzioni della figurazione, come sulla *Trinità*, è giocoforza necessario ipotizzare la presenza di un cartone più esteso – in questo caso comprensivo dell'intero



9. Paolo Uccello, *Adorazione*, particolare di san Giuseppe, Bologna, San Martino Maggiore.

10. Paolo Uccello, *Storie di santi monaci*, particolare di una decorazione allegorica dei clipei del basamento, Firenze, San Miniato al Monte, chiostro superiore.

11. Masaccio, *Trinità*, particolare della Madonna, Firenze, Santa Maria Novella.
12. Masaccio, *Trinità*, particolare della Madonna, Firenze, Santa Maria Novella.



volto di Maria –, di cui si sono perse eventuali ulteriori tracce.⁴¹ L'assenza di puntinatura nelle altre figure dell'affresco⁴² può anche essere dovuta al fatto che la Madonna fu l'ultima figura realizzata dall'artista – a eccezione dei donatori, dipinti successivamente, ma raffigurati di profilo e, quindi, non in scorcio. Masaccio potrebbe perciò aver sentito l'esigenza, in corso d'opera, di mettere a punto un metodo per semplificare la costruzione prospettica delle figure, applicato solo verso la fine dell'impresa pittorica. Il sapore sperimentale del cantiere è d'altronde tradito sia dalla presenza simultanea dello spolvero e della griglia prospettica, di fatto in contraddizione l'uno con l'altro, sia dall'uso di ben due quadrettature per la Vergine: una, di lato maggiore, che inquadra il corpo, e una, di lato minore e quindi più precisa, per il volto. L'uso di una doppia griglia e dello spolvero si spiega forse con la necessità dell'artista di assicurarsi, in un momento in cui l'applicazione della prospettiva in pittura era in fase embrionale, una maggior precisione nella traduzione dell'immagine, dato anche il complesso scorcio della figura, vista lateralmente e di sottinsù. Si dovrebbe perciò presumere l'utilizzo di almeno due disegni: uno, in scala ridotta, impiegato per ingrandire proporzionalmente la Madonna grazie alle due griglie prospettiche, e un cartonetto in scala 1:1, corrispondente almeno alla porzione del viso, per l'accurato trasferimento dei tratti fisionomici, poi spolverati. Vista anche la complessità della costruzione prospettica del resto della composizione, interamente impostata su uno studiato sistema di incisioni e battiture di corda, si potrebbe cautamente ipotizzare che, nell'elaborare queste tecniche di trasferimento, Masaccio fosse stato influenzato da Filippo Brunelleschi, sempre a caccia di ingegnosi espedienti pratici per l'applicazione della prospettiva e, secondo molti,⁴³ presente sui ponteggi della *Trinità*.

Al netto di queste considerazioni, il primo a raccogliere le sperimentazioni tecniche di Masaccio non fu Filippo Lippi che, oltre a essere suo allievo diretto,⁴⁴ ne proseguì l'interesse per la restituzione prospettica e per la costruzione tridimensionale delle figure. Nella sua produzione non si riscontra l'applicazione della griglia ortogonale e non si rilevano casi di utilizzo di un cartone per il trasferimento dei personaggi. Anche laddove lo spolvero è impiegato per la traduzione di moduli geometrici, la puntinatura viene poi evasa dal pennello dell'artista che delinea rapidamente e di fatto quasi a mano libera la decorazione.⁴⁵ Al contrario, il primo a inserirsi nel solco delle riflessioni masacesche sui mezzi di trasferimento del disegno sembra essere Paolo Uccello il quale, tuttavia, si trovava a Venezia proprio negli anni in cui Masaccio era all'apice della sua attività.⁴⁶ Verrebbe così da pensare che Paolo potesse aver appreso questi metodi una volta tornato a Firenze e per via indiretta, forse grazie alla frequentazione di artisti che erano entrati in contatto con Masaccio e che portavano avanti una strenua riflessione sulla prospettiva e sugli espedienti per applicarla. Nel corso degli anni Trenta del secolo, infatti, Paolo Uccello utilizza la quadrettatura per l'ingrandimento proporzionale dell'immagine, già presente nelle sinopie del ciclo pratese, affrescato proprio negli anni in cui Donatello orbitava intorno alla cattedrale di Prato per realizzarne il pulpito esterno. Il confronto con personalità che dovevano aver conosciuto da vicino Masaccio, poi, dovette farsi più stringente alla metà del decennio, quando Paolo venne fortemente coinvolto nel cantiere di Santa Maria del Fiore a Firenze, diretto da Filippo Brunelleschi. E infatti da un lato viene utilizzata la quadrettatura per il trasferimento del *Monumento equestre di Giovanni Acuto*, proprio per il Duomo fiorentino, dall'altro compare il primo caso di spolvero sull'*Adorazione* bolognese, probabilmente databile agli stessi anni. Queste considerazioni, per ora da trattare in via ipotetica, mettono però in luce una contrapposizione tra Paolo Uccello e Filippo Lippi. Considerando che i procedimenti tecnici non si apprendevano induttivamente attraverso la mera osservazione delle opere, quanto piuttosto tramite il confronto continuo con altri artisti e grazie alla condivisione

delle pratiche di bottega, queste osservazioni confluiscono in un quesito più ampio, tanto affascinante quanto problematico: in un momento in cui architetti, pittori e scultori di eccezionale livello, come Brunelleschi, Masaccio e Donatello, lavoravano fianco a fianco e conducevano sperimentazioni incrociate nel campo della prospettiva, quanti e quali potevano essere i luoghi e i mezzi di trasmissione dei saperi tecnici e di riflessione sui metodi operativi? Si tratta di una questione complessa, tanto più se si considera il fervido clima del Quattrocento fiorentino, che continua a configurarsi come un'inesauribile fucina creativa, anche dal punto di vista delle introduzioni tecniche, delle modalità con cui queste venivano di volta in volta adottate dai singoli artisti e, probabilmente, delle circostanze con cui i nuovi saperi venivano veicolati e diffusi.

Note

¹ S. Rinaldi, *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Carocci, Roma 2011, p. 28.

² C. Maltese, a cura di, *Le tecniche artistiche*, Mursia, Milano 1973, p. 320.

³ In merito all'importanza della figura umana nel corso del Quattrocento si veda F. Ames-Lewis, *Il ruolo emergente della figura umana*, in G. Dalli Regoli, R.B. Ciardi, a cura di, *Storia delle arti in Toscana. Il Quattrocento*, Edifir, Firenze 2002, pp. 111-128.

⁴ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 11 voll., Sansoni, poi S.P.E.S., Firenze 1966-1988, vol. I (testo), p. 111.

⁵ Già a partire dal quarto decennio del secolo, i casi dell'uso dello spolvero per il trasferimento di vaste composizioni sono assai numerosi, anche per artisti legati ad aree differenti da quelle del contesto fiorentino. È significativa ad esempio la produzione del Sassetta, che ricorreva spesso ai cartoni forati sia per l'affresco, come nel caso dell'*Incoronazione della Vergine* della Porta Romana di Siena, sia per i dipinti su tavola. Particolarmente interessante la presenza di spolvero sul polittico di Sansepolcro, soprattutto considerando che in area fiorentina le prime tracce sicure di spolvero su tavola sono state per ora rinvenute soltanto nella produzione di Piero della Francesca. Per Sassetta vedi M. Israëls, *New Documents for Sassetta and Sano di Pietro at the Porta Romana, Siena*, in «The Burlington Magazine», vol. CXL, 1144, July 1998, pp. 436-444; id., a cura di, *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, Primavera Press, Leiden 2009.

⁶ C. Danti, *Alcune riflessioni, in corso di restauro, sulla tecnica esecutiva delle pitture murali di Piero della Francesca ad Arezzo*, in C. Di Benedetto, S. Padovani, a cura di, *Governare l'arte. Scritti per Antonio Paolucci dalle soprintendenze fiorentine*, Giunti Sillabe, Firenze 2008, p. 47.

⁷ J. Dunkerton, S. Foister, D. Gordon, N. Penny, a cura di, *Giotto to Dürer. Early Renaissance*

Painting in The National Gallery, Yale University Press, London 1991, p. 169.

⁸ R. Bellucci, C. Frosinini, *Piero della Francesca's Process: Panel Painting Technique*, in A. Roy, P. Smith, a cura di, *Painting Techniques, History, Materials and Studio Practice*, atti del convegno (Dublino, 7-11 settembre 1998), IIC, London 1998, pp. 89-93; D. Bomford, a cura di, *Art in the Making. Underdrawings in Renaissance Painting*, catalogo della mostra (Londra, 30 ottobre 2002 – 16 febbraio 2003), National Gallery Company, London 2002, p. 63.

⁹ P. Petrarola, *Dentro il dipinto. Risultati e scoperte dell'indagine riflettografica su quattro capolavori della Pinacoteca di Brera in Milano*, Italtel, Roma 1997, p. 48.

¹⁰ M. Seracini, *Ricerche diagnostiche*, in P. Dal Poggetto, a cura di, *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, catalogo della mostra (Urbino, 24 luglio – 31 ottobre 1992), Marsilio, Venezia 1992, pp. 456-457, cat. 26bis.

¹¹ Comunicazione orale di Jill Dunkerton, in seguito al restauro da lei condotto sull'opera.

¹² In merito si vedano gli studi di F.P. di Teodoro, *Piero della Francesca, il disegno d'architettura*, in F. Camerota, a cura di, *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, 16 ottobre 2001 – 20 gennaio 2002), Giunti, Firenze 2001, pp. 112-122; M. Daly Davis, *Il disegno dei corpi regolari*, in *ibi*, pp. 123-132; J.V. Field, *Pittura e matematica*, in *ibi*, pp. 133-138.

¹³ Considerando che gli affreschi di Sant'Apollonia erano conclusi nel 1447 e che nel 1450 Andrea ricevette il pagamento finale per l'*Assunzione della Vergine* per l'altare per San Miniato fra le Torri, Spencer porta il termine *ante quem* al 1449. Dato che questo è l'anno della morte del committente, lo studioso è più incline a optare per una datazione al 1448 o comunque precedente al decesso di Filippo Giovanni, rimanendo in linea con quanto già ipotizzato da Alberto Fortuna. In merito si vedano A.M. Fortuna, *Alcune note su Andrea del Castagno*, in «L'Arte», a. LVII, XXIII, gennaio-giugno 1958, pp. 345-355; J.R.

Spencer, *Andrea del Castagno and his Patrons*, Duke University Press, Durham 1991, p. 35.

¹⁴ La tecnica è visibile nel ciclo degli Uomini illustri e nella lunetta con Cristo in pietà tra due angeli conservata nel Cenacolo di Sant'Apollonia, nel *San Giuliano* e nella *Visione di san Girolamo* dipinti per la Santissima Annunziata e, infine, nel *Monumento equestre di Niccolò da Tolentino*, affrescato nella cattedrale di Santa Maria del Fiore. Su quest'ultimo si vedano le recenti analisi pubblicate in L. Fabbri, a cura di, *La spada e la memoria. Giovanni Acuto e Niccolò da Tolentino: i condottieri del Duomo di Firenze fra storia, arte e conservazione*, Officina Libraria, Roma 2024.

¹⁵ M. Hernandez, *Andrea del Castagno per Piero de' Pazzi: l'affresco del Trebbio e il suo contesto d'origine*, in corso di pubblicazione.

¹⁶ V. Fassina, E. Zucchetta, *L'Eterno Padre e santi di Andrea del Castagno in San Zaccaria a Venezia. Studio dello stato di conservazione*, in B. Fabjan, M. Cardinali, M.B. De Ruggeri, a cura di, *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento: storia dell'arte. Indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca*, atti del convegno internazionale (Roma, 20-22 febbraio 2002), ENEA, Roma 2010, pp. 259-273.

¹⁷ In merito si veda M. Hernandez, *La pittura della "seconda età" vasariana e la storia delle due Crocifissioni di Andrea del Castagno*, in C. De Benedictis, C. Milloschi, G. Tigler, a cura di, *Santa Maria degli Angeli a Firenze: da monastero camaldolese a Biblioteca umanistica*, Nardini Editore, Firenze 2022, pp. 324-350.

¹⁸ Per l'intera questione cronologica si rimanda alla bibliografia raccolta in Hernandez, *La pittura della "seconda età" vasariana...* cit., p. 348, nota 84.

¹⁹ Per una datazione alta propendevano sia Boskovits e Brown (1447), sia Bellosi (1445). Cfr. M. Boskovits, D.A. Brown, a cura di, *Italian Painting of the Fifteenth Century. The Collections of the National Gallery of Art*, Oxford University Press, New York 2003, p. 2; L. Bellosi, *Giotto, l'Angelico e Andrea del Castagno*, in B. Tosti, a cura di, *Giotto, Beato Angelico, Donatello e i Medici. Mugello culla del Rinascimento*, catalogo della mostra (Vicchio, 29 maggio - 30 novembre 2008), Edizioni Polistampa, Firenze 2008, pp. 71-97.

²⁰ Sono molti gli studiosi a preferire questa seconda ipotesi: si ricordano le proposte di Berti (1445-1457), Spencer (1453-1455) e, più recentemente, Sebgondoni (1450-1455), oltre che Proto Pisani e Gnoni Mavarelli, allineate con le date di Spencer. Cfr. L. Berti, *Andrea del Castagno*, Sadea/Sansoni, Firenze 1966, p. 38; Spencer, *Andrea del Castagno and his Patrons* cit., pp. 90-91; L. Sebgondoni, *Andrea del Castagno*, Giunti Editore, Firenze/Milano 2020, allegato a «Art e Dossier», 377, giugno 2020, p. 14; R.C. Proto Pisani, C. Gnoni Mavarelli, a cura di, *Il ritorno di Andrea del Castagno a Castagno d'Andrea. Un museo di immagini e di percorsi*, Gli Ori, Prato 2004, p. 64.

²¹ L. Bellosi, *Intorno ad Andrea del Castagno*,

in «Paragone», a. XVIII, 211, settembre 1967, p. 10.

²² O. Andreucci, *Della Biblioteca e Pinacoteca dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova e delle ricordanze dei suoi benefattori: considerazioni storico-critiche*, Campolmi, Firenze 1871, pp. 79-80; H. Wohl, *Domenico Veneziano Studies: The Sant'Egidio and Parenti Documents*, in «The Burlington Magazine», vol. CXIII, 824, November 1971, pp. 635-641.

²³ A. De Marchi, *Domenico Veneziano*, in L. Bellosi, a cura di, *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, 16 maggio - 20 agosto 1990), Olivetti, Milano 1990, p. 68.

²⁴ In un documento datato 12 settembre 1439 relativo a un pagamento versato a Domenico compare il nome di Piero di Benedetto da Borgo San Sepolcro, che «sta cho'llui». Non è chiaro in che misura egli partecipò al ciclo di Sant'Egidio né in quale veste, ma va considerata la possibilità che sia stato più che un semplice aiutante del Veneziano, anche perché, nel 1439, Piero aveva alle spalle una decina d'anni di formazione condotta nel borgo natio. Si veda J.R. Banker, *Documenti fondamentali per la conoscenza della vita e dell'arte di Piero della Francesca*, Pliniana, Selci-Lama 2013, p. 37.

²⁵ Bellosi, *Intorno ad Andrea del Castagno* cit., pp. 3-18.

²⁶ Per l'opera si considera come termine *post quem* il 1438, anno della lettera inviata da Domenico a Piero de' Medici per dar prova di sé e in seguito alla quale venne chiamato nel capoluogo toscano.

²⁷ C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 204.

²⁸ Immagini ad alta definizione dell'opera sono presenti sul sito della National Gallery. Cfr. A. Lillie, *Domenico Veneziano, 'The Virgin and Child Enthroned (Carnesecchi Tabernacle)'*, 2014 <<http://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/exhibition-catalogues/building-the-picture/constructing-the-picture/domenico-veneziano-the-virgin-and-child-enthroned-carnesecchi-tabernacle>> (consultato il 2 ottobre 2024).

²⁹ Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop* cit., pp. 197-202.

³⁰ M. Salmi, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Hoepli, Milano 1938, p. 136, tavv. II-VI; U. Procacci, *Sinopie e Affreschi*, Electa, Milano 1961, p. 65; Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop* cit., pp. 197-202.

³¹ E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany*, Phaidon Press, London 1960, p. 72; E.M.L. Wakayama, *Per la datazione delle storie di Noè di Paolo Uccello: un'ipotesi di lettura*, in «Arte Lombarda», vol. LXI, 1, 1982, p. 94, nota 12.

³² Sicuro termine *ante quem* per la datazione dello scatto è il 1891, data della pubblicazio-

ne del catalogo delle fotografie Alinari in cui compare il numero di negativo in questione. Cfr. *Catalogo n.1. Riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei fratelli Alinari fotografi-editori*, Tipografia Barbera, Firenze 1891, p. 69.

³³ Prima dei tragici effetti prodotti dalle sostanze 'ravvivanti' stese sugli affreschi da Amedeo Benini e documentati da un'altra foto Alinari del 1933 (negativo n. 4027 D), dello strappo eseguito da Mauro Pelliccioli all'inizio degli anni Quaranta e dell'alluvione fiorentina del 1966, che colpì duramente la decorazione uccellesca. Sulle vicende conservative si vedano K. Stahlbuhk, *La Genesi del Chiostro Verde tra stacchi, strappi e vicende conservative*, in «Kermes», a. XXXII, 116, ottobre-dicembre 2019, pp. 25-32; C. Frosinini, a cura di, *Paolo Uccello a Santa Maria Novella. Restauro e studi sulla tecnica in terraverde*, Edifir, Firenze 2021.

³⁴ Questa decorazione ricorre in molte opere giovanili dell'artista: per una ricostruzione della sua prima attività si rimanda ad A. De Marchi, *Una Madonna giovanile di Paolo Uccello*, Mandragora, Firenze 2019.

³⁵ G. Marchini, a cura di, *Due secoli di pittura murale a Prato. Mostra di affreschi, sinopie e graffiti dei secoli XIV e XV*, catalogo della mostra (Prato, settembre-novembre 1969), Il Torchio, Prato 1969, p. 100, cat. 18; C. Cerretelli, *Tra Paolo Uccello e Andrea di Giusto: sinopie e architetture dipinte*, in P. Benassai, M. Ciatti, A. De Marchi, C. Gnani Mavarelli, I. Lapi Ballerini, a cura di, *Officina Pratese. Tecnica, stile, storia*, atti del convegno (Prato, 6-7 dicembre 2013), Edifir, Firenze 2014, pp. 281-284.

³⁶ M. Lanfranchi, F. Innocenti, C. Galliano Lalli, G. Lanterna, *Indagini sulla tecnica delle pitture murali di Paolo Uccello nel chiostro di San Miniato al Monte a Firenze*, in «OPD Restauro», XXVII, 2015, pp. 336-351.

³⁷ Dato il critico stato conservativo dell'affresco (strappato) corrispondente al cartone degli Uffizi, risulta complesso individuare i segni della quadrettatura riportata sull'opera definitiva. Le analisi condotte in occasione dell'intervento del 2022 di Daniela Dini hanno tuttavia messo in luce alcune linee ortogonali che si incrociano vicino all'occhio del cavallo. Seppur cautamente, Dini propende per considerarle le tracce della quadrettatura, mentre Maurizio Seracini e Giulia Iorio ritengono che vadano al contrario interpretate come una guida per impostare la larghezza e l'altezza del muso del cavallo e non come i segni di un vero e proprio sistema di riporto proporzionale del disegno. Il confronto tra le immagini pubblicate nel volume sul restauro e il cartone degli Uffizi mostra tuttavia come la quadrettatura sul foglio e quella sull'affresco sostanzialmente coincidano. Sia nel disegno sia nella versione definitiva, infatti, le linee della griglia si intersecano vicino all'occhio del cavallo e quella orizzontale prosegue tangente alla cavità oculare. Si possono intuire dei piccoli cambiamenti nell'affresco, come l'irrobustimento del collo del cavallo, meno affusolato rispetto all'elaborazione

grafica: sono aggiustamenti minimi, da considerare come naturali modifiche effettuate in corso d'opera. Vista l'esistenza del cartone quadrettato e la sostanziale corrispondenza tra le poche tracce della griglia sull'affresco e quella sul foglio, non c'è motivo per ritenere che le linee riscontrate nella versione definitiva dell'opera non siano i segni della quadrettatura per l'ingrandimento proporzionale dell'immagine. Per le considerazioni sopra esposte si vedano D. Dini, *Vicende conservative e restauri dall'Ottocento a oggi*, in Fabbri, *La spada e la memoria cit.*, pp. 56-93; M. Seracini, G. Iorio, *Una campagna di indagini scientifiche sul monumento funebre di Giovanni Acuto (2022-2023)*, in *ibi*, pp. 95-121.

³⁸ L. Melli, *Nuove indagini sui disegni di Paolo Uccello agli Uffizi: disegno sottostante, tecnica, funzione*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», vol. XLII, 1, 1998, pp. 1-39.

³⁹ Per le tecniche impiegate e la restituzione grafica delle griglie si rimanda a C. Danti, a cura di, *La Trinità di Masaccio. Il restauro dell'anno Duemila*, Edifir, Firenze 2002.

⁴⁰ Per la questione critica sullo spolvero si vedano J. Polzer, *The Anatomy of Masaccio's Holy Trinity*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XIII, 1971, pp. 18-59; L. Tintori, *Note sulla 'Trinità' affrescata da Masaccio nella chiesa di Santa Maria Novella in Firenze. Gli ultimi interventi di restauro*, in C. Danti, M. Matteini, A. Moles, a cura di, *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione*, Centro Di, Firenze 1990, pp. 261-268; M. Lanfranchi, *La Trinità di Masaccio nella chiesa di Santa Maria Novella. La tecnica di esecuzione*, in Fabjan, Cardinali, De Ruggeri, *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento: storia dell'arte cit.*, pp. 185-195.

⁴¹ Esistono numerosi esempi simili. Un caso esemplificativo di questo problema si riscontra nei Patriarchi affrescati nel 1470 da Alesso Baldovinetti nella Cappella Gianfigliuzzi di Santa Trinita, unici brani superstiti delle *Storie del Vecchio Testamento*. Nonostante le fotografie ravvicinate scattate durante il restauro condotto da Giuseppe Rosi, conservate presso l'archivio dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, non mostrino alcun segno di spolvero, i documenti attestano l'uso dei cartoni. Nel *Libro dei ricordi B*, infatti, l'artista registra, tra le spese del cantiere di Santa Trinita, l'acquisto di «sedici quaderni di fogli reali da straccio per soldi .5. el quaderno per fare gli spolverizi de' profeti e altri spolverizi achaggiono in detta volta». Cfr. E. Londi, *Alesso Baldovinetti pittore fiorentino con l'aggiunta dei suoi «ricordi»*, Alfani e Venturi, Firenze 1907, p. 96.

⁴² Lo spolvero è però presente per il trasferimento geometrico del fregio a pseudo meandro della trabeazione.

⁴³ Tra gli altri C.L. Ragghianti, *Filippo Brunelleschi. Un uomo, un universo*, Vallecchi, Bologna 1977; J.V. Field, R. Lunardi, T.B. Settle, *The perspective scheme of Masaccio's Trinity fresco*, in «Nuncius», a. IV, 2, 1989, pp. 31-118;

J.V. Field, *La costruzione prospettica della "Trinità"*, in Camerota, *Nel segno di Masaccio* cit., pp. 41-46.

⁴⁴ Ne è stata anche ipotizzata la presenza al fianco di Masaccio durante i lavori per il polittico di Pisa, del quale potrebbe aver realizzato un santo carmelitano dei pilieri. Si veda L. Cavazzini, in F. Caglioti, a cura di, *Donatello. Il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, marzo-luglio 2022), Marsilio Editori, Venezia 2022, p. 154, cat. 3.6b.

⁴⁵ Caso esemplificativo è offerto dalle cornici decorate a motivi romboidali degli affreschi con storie della Vergine realizzati nella cattedrale di Spoleto. Si vedano G. Benazzi, P. Virilli, *Filippo Lippi nel Duomo di Spoleto. 1467-1469. Notizie dopo il restauro*, Panetto & Petrelli, Spoleto 1992.

⁴⁶ Il soggiorno in laguna si svolse tra il 1424 e il 1431. In merito si veda M. Minardi, *Paolo Uccello, 24 ore cultura*, Milano 2017, pp. 51-54.

Sinossi

Questo contributo mette in luce il rapporto tra l'introduzione della prospettiva e la diffusione della tecnica dello spolvero, che, rispondendo all'esigenza degli artisti di mantenere inalterati i rapporti proporzionali studiati su carta, nel corso del Quattrocento fiorentino fu investita da una crescente fortuna. L'analisi del modus operandi di Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, Paolo Uccello e Masaccio offre stimolanti spunti di riflessione su questioni filologiche più generali e sui metodi di trasmissione dei saperi tecnici. Tra gli aspetti più interessanti vi sono la possibilità di avvalorare una proposta di datazione per la Crocifissione di Santa Maria degli Angeli di Andrea del Castagno, il rinvenimento di una fotografia Alinari che smentisce il presunto spolvero sulla Creazione di Adamo di Paolo Uccello e l'individuazione di segni da trasferimento da cartone sull'uccellesca Adorazione del Bambino di San Martino Maggiore a Bologna. Rilevante anche l'individuazione dello spolvero sul sopracciglio della Madonna nella Trinità di Masaccio per Santa Maria Novella, unico precedente per le sperimentazioni tecniche di Paolo Uccello. Poiché quest'ultimo si trovava a Venezia negli anni di attività masacesca, si apre infine la possibilità che possa aver appreso questi metodi durante l'attività nel cantiere di Santa Maria del Fiore, tramite Filippo Brunelleschi.

Summary

This paper highlights how the spolvero technique is related to the introduction of perspective. The use of cartoons increased significantly during the fifteenth century in Florence, as it satisfied the artists' need to maintain proportional and perspective studies previously realized on paper. The analysis of the working methods of Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, Paolo Uccello, and Masaccio offers stimulating insights into more general philological issues and methods of transmitting technical knowledge. Among the most interesting aspects are the possibility of supporting a proposed date for Andrea del Castagno's Crucifixion in Santa Maria degli Angeli, the discovery of an Alinari photograph denying the presence of spolvero in Paolo Uccello's Creation of Adam, and the identification of pounced dots in Uccello's Adoration of the Child in San Martino Maggiore, Bologna. Also noteworthy are the traces of spolvero in the eyebrow of the Virgin in Masaccio's Trinity for Santa Maria Novella, which serves as the only precedent for Paolo Uccello's technical experiments. Since Uccello was in Venice during Masaccio's period of activity, he may have learnt these methods from Filippo Brunelleschi while both of them were working in Santa Maria del Fiore.

Considerazioni intorno al sigillo di Alfonso Lombardi (1497 circa - 1537)

Iacopo Natale

Credo che al mondo non sia possibile ritrovare un vaso tanto grande che fosse capace di tutte le cose che voi volete che stiano in questo cortegiano.

(B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, 46)

Il ritrovamento del sigillo di Alfonso Lombardi tra le carte del fondo Gonzaga dell'Archivio di Stato di Mantova è una vicenda recentissima.¹ Il merito va tutto a Marcello Calogero, il quale, fin da subito, ha inoltre saputo cogliere che la figurina inginocchiata recante tra le mani un vaso, impressa nel sigillo, si ripresenta sostanzialmente identica anche sul bottone che ferma la veste di san Girolamo, nel rilievo in terracotta che lo scultore ferrarese eseguì per l'umanista Sabba da Castiglione (1480-1554), oggi conservato alla Pinacoteca di Faenza (figg. 1-3). Modellato, questa volta, direttamente nell'argilla dalle abili mani di Alfonso, il sigillo, che sappiamo chiudere le lettere inviate a Federico II Gonzaga tra la fine del 1529 e il 1536, compare quindi sul rilievo faentino alla stregua di una firma autentica e, di sicuro, personalissima.

Se il sigillo può essere fatto risalire a una data ben precisa, non così è per il rilievo raffigurante san Girolamo in preghiera, la cui datazione può essere invece soltanto approssimativa per l'incertezza che ancora coltiviamo circa il fecondo sodalizio che intercorse tra lo scultore e l'umanista.²

Le menzioni più antiche del *San Girolamo in preghiera* si trovano nei due testamenti di Sabba da Castiglione redatti a Faenza l'uno nel 1546 e l'altro nel 1550, in entrambi i quali il materiale di realizzazione viene curiosamente confuso e il rilievo è indicato come di bronzo.³ Dello stesso esiste poi un'altra più recente menzione, proveniente dai *Ricordi* di Fra Sabba nell'edizione veneziana del 1554 – il terzo e definitivo «ampliamento» di un'opera pubblicata per la prima volta a Bologna nel 1546. Qui, nel *Ricordo 109. Circa gli ornamenti della casa*, la descrizione del rilievo si fa decisamente più precisa, tanto che apprendiamo di una «figura di un San Girolamo di terra, ma finta di bronzo, quasi di tutto rilievo, et di grandezza di un cubito, di mano di Alfonso da Ferrara, la quale arditamente può comparire tra gli altri suoi lavori più famosi».⁴

Sebbene ci sia ignoto l'avvio dei rapporti tra Sabba e Alfonso, sappiamo tuttavia che i due si incontrarono con ogni probabilità a Faenza e sicuramente dopo il 1519, anno in cui al cavaliere gerosolimitano venne affidata, nella cittadina romagnola, la chiesa della Commenda di Santa Maria Maddalena della Magione presso il Borgo Durbecco. Peraltro, intorno al 1525, a Faenza, Alfonso dovette verosimilmente portare a compimento, per l'oratorio della chiesa di San Giovanni Battista, la *Sacra Conversazione* oggi conservata nella pinacoteca cittadina: un'impegnativa commissione che se, curiosamente, non lasciò alcuna traccia nella letteratura faentina, dovette certo essere una felicissima occasione per l'evolversi di quel rapporto d'intimità e di reciproca stima tra Sabba e il «suo Alfonso».⁵ Sappiamo bene che la *Sacra Conversazione* di Faenza è l'opera di cui abbiamo il minor numero di informazioni in assoluto, ma come ha sottilmente osservato Marcello Calogero: «il gruppo rappresenta a un punto qualitativo molto alto quell'espansione delle masse

1. Alfonso Lombardi, *San Girolamo in preghiera*, 1525-1530 circa, terracotta, cm 56x46x11,5, Faenza, Pinacoteca Comunale, inv. 128. Su concessione del Comune di Faenza, Pinacoteca Comunale.



2. Alfonso Lombardi, *San Girolamo in preghiera*, dettaglio, 1525-1530 circa, terracotta, cm 56x46x11,5, Faenza, Pinacoteca Comunale, inv. 128. Su concessione del Comune di Faenza, Pinacoteca Comunale, foto: Mauro e Marco Furio Magliani.

e quell'allargamento delle superfici che caratterizza l'evoluzione dello stile di Alfonso nel corso degli anni venti». ⁶ Per cui, alla luce delle evidenze sia documentarie che stilistiche, nonché della prima apparizione a noi nota del sigillo, riteniamo più che ragionevole la proposta, recentemente argomentata anche dallo stesso Calogero, di far risalire l'esecuzione del rilievo per Fra Sabba agli anni inclusi tra il 1525 e il 1530. ⁷

Resta a noi ignoto, dunque, se la figurina inginocchiata che compare sul bottone della veste di san Girolamo sia precedente o successiva alla prima apparizione del sigillo che chiude le lettere inviate al Gonzaga. Indubbiamente, nel momento in cui Alfonso decise di impiegare tale rappresentazione come firma per la sua terracotta è verosimile che egli avesse già quantomeno consapevolezza della valenza iconica di essa quale emblema personale, capace di identificarlo, nel particolare, come scultore. Tuttavia non possiamo neanche del tutto escludere che la minuscola figura plasmata nella terracotta possa appartenere a una prima fase di elaborazione prettamente iconografica di quello che, solo successivamente, sarebbe diventato un vero e proprio sigillo personale.

Se non conoscessimo lo stretto rapporto che legava Alfonso a Fra Sabba sarebbe appena il caso di riflettere su certe sottigliezze. Inoltre, come apprendiamo dalla più recente letteratura su Alfonso, è ormai opinione diffu-

sa attribuire a Sabba un ruolo chiave nell'elaborazione del sigillo dell'amico scultore. In effetti sappiamo che il cavaliere gerosolimitano già nel 1508 chiudeva una delle sue lettere a Isabella d'Este imprimevosi sotto carta un sigillo personale, improntato senza dubbio da una gemma antica, ovvero antichizzante;⁸ e altri due sigilli, ricavati dall'intaglio di pietre preziose e montati su due anelli differenti, sono ricordati in entrambi i testamenti fatti redigere dall'umanista nelle vesti di commendatario della Magione di Faenza.⁹ Il primo era un diaspro intagliato con san Girolamo, forse penitente, mentre il secondo era indicato come un ritratto a intaglio dello stesso Sabba, già prontamente identificato da Dora Thornton con la sardonica incisa recante il profilo del Castiglione, oggi conservata presso il British Museum di Londra e attribuita a Giovanni Bernardi di Castelbolognese.¹⁰ Se, dunque, la trovata di un sigillo figurativo può documentarsi in Sabba come prassi di sottoscrizione pienamente acquisita, viene facile immaginare che, nel caso del *San Girolamo in preghiera*, l'umanista possa aver suggerito allo scultore l'impiego di un emblema personalizzato, capace di contrassegnarne parimenti la paternità esecutiva.

Dato per vero quanto appena detto, rimangono tuttavia da chiarire i fattori contingenti che possono aver contribuito alla definizione iconografica del sigillo, per il quale crediamo di poter finalmente aggiungere ulteriori elementi, utili a inquadrarne meglio la sua genesi ideativa. Vale allora la pena di ricordare che per adesso è stato suggerito, soltanto rapidamente, come la figura inginocchiata recante tra le mani un vaso, che compare sul sigillo di Alfonso, possa essere ricollegata a un'iconografia di Ercole molto diffusa nelle gemme antiche, e cioè quella che lo mostra nelle sue doti di scopritore di sorgenti d'acqua potabile.¹¹ La rapidità di tale suggerimento dipende forse dal fatto che la figura presente sul sigillo dello scultore non corrisponde poi così precisamente all'antica iconografia dell'Ercole alla fonte. Infatti, se in questa circostanza l'eroe viene spesso rappresentato nell'atto di trasportare vasi pieni d'acqua, mai lo troviamo in posizione inginocchiata, posa che risulta al contrario gettonatissima per il tipo dell'Ercole come arciere.¹²

Di fronte a innegabili ma sparse somiglianze, registriamo che non è ancora stata notata, invece, la maggiore affinità del sigillo con altri antichi tipi iconografici, nei quali la posa inginocchiata e l'atto del reggere un vaso concorrono tra l'altro a delineare con estrema chiarezza quel lungo piano di luce che, dalla mano in primo piano fino al piede flesso della gamba d'appoggio, permette di tracciare sulla superficie della rappresentazione una sorta di costellazione corporea, ritmicamente snodata intorno alle articolazioni del gomito, della spalla, del bacino, del ginocchio e della caviglia – una soluzione formale che è propria anche del sigillo moderno. Mi riferisco, in particolare, a quei satiri inginocchiati che, colti nell'atto di versare del vino in un cantaro da un'anfora poggiata sul ginocchio a riposo, compaiono su alcuni dei celeberrimi stateri in elettro di Cizico.¹³ Ma anche a certe mitologiche figure femminili rappresentate con un vaso tra le mani e impegnate ad attingere acqua da una fontana, come quella meravigliosamente intagliata su uno scaraboide d'agata nero-bluastro oggi all'Altes Museum di Berlino.¹⁴

Se dovessimo dunque cercare nell'antichità dei possibili precedenti iconografici per il sigillo di Alfonso, gli ultimi esempi appena citati potrebbero essere facilmente indicati come tali. Del resto, simili oggetti di piccole dimensioni potevano benissimo far parte della collezione antiquaria di Fra Sabba. Tuttavia, siamo felici di presentare qui, per la prima volta, un piccolo cammeo di calcedonio, proveniente dal Tesoro dei Granduchi e conservato negli archivi fiorentini di Palazzo Pitti con una generica datazione al XVI secolo, grazie al quale crediamo di poter finalmente chiarire molti dubbi circa l'elaborazione visiva del sigillo (fig. 4). Considerata infatti la strettissima somiglianza, la *Figura maschile con vaso* del calcedonio fiorentino ci consente non solo di ripensare i contorni sbiaditi della figura presente sul sigillo, ma an-



3. Sigillo di Alfonso Lombardi, 1535, impressione sottocarta, Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 884, c. 228v. Su concessione del Ministero della Cultura, Archivio di Stato di Mantova, foto: Marcello Calogero.



4. Anonimo, *Figura maschile con vaso*, primo quarto del XVI secolo, cammeo, calcedonio, oro, mm 10, Firenze, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme 913. Su concessione del Ministero della Cultura, Gallerie degli Uffizi.

che di collocare la genesi ideativa dello stesso all'interno di un'altra precisa tradizione iconografica. Il riferimento è alla pagana figura del *victimarius* che afferra il toro per le corna, quale essa si trova sovente in scene di sacrificio su rilievi di epoca romana, conosciutissima tra Quattro e Cinquecento grazie a maneggevoli riproposizioni in stampe, medaglie e placchette, e reimpiegata pure da Raffaello nel celeberrimo arazzo vaticano con il sacrificio di Listra.¹⁵ Rispetto a quest'ultima e più famosa variazione sul tema, la posa della figura maschile sul calcedonio fiorentino sembra in effetti richiamare molto da vicino quella del vittimario raffaellesco. Tuttavia, vi sono almeno due importanti differenze che non possono essere trascurate: l'inclinazione del capo verso il basso e la completa nudità del soggetto inginocchiato. E se per spiegare la prima potremmo semplicemente ricorrere alle varianti già presenti nell'iconografia antica, per la seconda occorre invece intraprendere un'indagine più approfondita, che ora dovrà necessariamente tener conto anche dell'inedita presenza del vaso.

A tal proposito, ci preme segnalare che su una placchetta in bronzo attribuita all'officina padovana di Andrea Briosco (1470-1532), contestualmente a uno scenario di eroico trionfo troviamo il solito vittimario inginocchiato completamente nudo (fig. 5).¹⁶ Non solo: sempre sulla stessa placchetta, ai piedi del nudo e giovane eroe accompagnato da una Vittoria alata, sta ritto un vaso all'antica riccamente cesellato, dal cui orlo fuoriescono racemi di alloro, avvinghiati dal corpo allungato di un docile serpente, intuibile rappresentazione simbolica degli ostacoli che l'eroe ha dovuto superare per raggiungere la virtù. Sia chiaro, con ciò non si vuole dire che il cammeo fiorentino derivi dal banale assemblaggio di alcuni elementi prima sparsi sulla placchetta padovana. Siamo convinti però che certe rispondeenze tra le due rappresentazioni, lungi dall'essere mere coincidenze, possano aiutarci a chiarire il significato piuttosto misterioso della figura maschile con vaso intagliata sul calcedonio.

Unico fulcro visivo del cammeo fiorentino, il dialogo tra il corpo del vaso e il corpo nudo dell'uomo ci racconta, in effetti, di un'identificazione metaforica che svolse un ruolo fondamentale all'interno della poliedrica riflessione umanistica sulla condizione del genere umano.¹⁷ Il punto è cruciale, giacché l'immagine del corpo come vaso in cui è contenuta l'anima se da una parte consentiva di riallacciarsi a un *topos* alquanto diffuso presso gli scrittori greci e latini, dall'altra richiamava ormai alla mente anche il racconto della Genesi biblica, secondo cui Dio aveva creato l'uomo plasmando come un vasaio la materia inerte per poi soffiarvi dentro la vita, racconto interpretato sin dalla tarda antichità nei termini di una netta e platonica contrapposizione tra un contenitore mortale e un contenuto immortale.¹⁸ Merita allora ricordare che negli anni Quaranta del Quattrocento l'abbinamento uomo nudo-vaso era già stato proposto da Pisanello in una delle famose medaglie fuse per Leonello d'Este (fig. 6).¹⁹ Sul verso di quest'ultima compare infatti un giovane ignudo, disteso sulla roccia a fianco di un'anfora da cui spuntano le radici e le fronde di una pianta rigogliosissima. Anche qui la relazione tra il corpo umano e il corpo del vaso veniva integrata con l'altra, apparentemente paradossale, tra la sobria nudità del corpo e l'abbondante pienezza del vaso. La cosa non sorprende affatto se teniamo presente che pochissimi anni dopo nel *De dignitate et excellentia hominis* di Giannozzo Manetti (1396-1459) le molteplici operazioni della ragione e della volontà umane verranno considerate esplicitamente i frutti più propri dell'uomo, proprio come le foglie, i fiori e i frutti lo sono per le piante.²⁰ Con Giannozzo ci troviamo ancora all'interno della cornice culturale del primo umanesimo, ma considerata l'importanza del suo trattato per la rivalutazione rinascimentale del corpo umano, non è poi così azzardata l'ipotesi che anche la figura intagliata sul calcedonio consista in una traduzione visiva delle medesime convinzioni filosofico-religiose. Da questa prospettiva la relazione tra il vaso traboccante



di racemi vegetali e il corpo maschile completamente nudo potrebbe infatti rappresentare il fulcro di un'altra raffinatissima allegoria umanistica dell'*homo spiritualis*. È vero, la cornice culturale di riferimento adesso è quella di un umanesimo maturo, ci troviamo verosimilmente a cavallo tra Quattro e Cinquecento, se i dati stilistici non ci ingannano. Il messaggio però è ancora una volta chiarissimo: l'abbandono del falso sfoggio e l'autentica conoscenza di sé rappresentano la via privilegiata per il raggiungimento della virtù. Se non fosse che il dettaglio iconografico dei racemi vegetali, presente sul cammeo, sembra svanire sul sigillo di Alfonso, potremmo concludere qui il nostro intervento. L'assenza di questo piccolo ma significativo dettaglio non ci consente in effetti di collocare pienamente la figura del sigillo all'interno della medesima tradizione iconografica a cui sembra appartenere invece il calcedonio. Tuttavia, dal momento che il calcedonio risulta davvero essere una delle più verosimili fonti d'ispirazione per il sigillo ci si dovrà chiedere quali potrebbero essere le ragioni che spinsero lo scultore ad adottare qualche piccolo accorgimento per trasformare l'immagine del primo nel suo emblema personale. Tanto più che la scelta di un soggetto facilmente interpretabile come un vasaio da parte di uno scultore celebre soprattutto per le sue opere in terracotta sembra circoscrivere, com'è stato osservato, una ben precisa operazione intellettuale. Appare del tutto plausibile infatti l'ipotesi avanzata da Marcello Calogero per la quale la figura inginocchiata e ricurva sul vaso che tiene tra le mani possa celare un riferimento a Butade di Sicione, il mitico vasaio che Plinio annovera, nella *Naturalis Historia*, tra gli inventori della scultura in terracotta.²¹ Si tratta d'altra parte di un riferimento erudito

5. Andrea Briosco (attribuito), *Trionfo di un eroe*, inizio del XVI secolo, bronzo, cm 7,73 x 10,39, Washington, National Gallery of Art, inv. 1957.14.264, già Collezione Samuel H. Kress.



6. Pisanello, *Medaglia di Leonello d'Este, verso*, 1441-1445, bronzo, Ø cm 7,9, Washington, National Gallery of Art, inv. 1957.14.601.b.

7. Alfonso Lombardi, *Adorazione dei Magi*, 1531-1532, marmo, h cm 47, Bologna, basilica di San Domenico, Arca di San Domenico, predella. ©  Proprietà del Fondo Edifici di Culto, amministrato dalla Direzione Centrale degli affari dei culti e per l'amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno, foto: Guido Barbi - www.guidobarbi.it.

su cui un fine umanista come Sabba potrebbe avere richiamato l'attenzione di Alfonso, forse contando anche sul valore teorico che il Gaurico riservò al passo pliniano nel suo *De Sculptura*, all'inizio del secolo.²² Per quanto plausibile, comunque, un'ipotesi rimane sempre un'ipotesi e chi scrive è convinto che prima di qualsiasi ragionevole congettura sul Sabba erudito, esistono per contro alcune riflessioni del Sabba scrittore, quali quelle che si trovano nei suoi *Ricordi*, che meritano di essere indagate con tutta l'attenzione del caso.

Forse anche per il suo lungo soggiorno a Faenza negli anni in cui la produzione locale di maioliche vantava un successo di dimensioni europee, Sabba nei *Ricordi* rivela in effetti di possedere molta dimestichezza con le peculiarità dei materiali e dei procedimenti di lavoro adottati dall'arte ceramica.²³ Ma soprattutto, in un passo annotato a conclusione del *Ricordo* 74. *Circa l'accomodarse a i tempi, a i luoghi e alle persone*, mostra di saper cogliere una significativa consonanza di intenti tra l'attività del vasaio e quella a lui confacente dello scrittore: «Ohimè ch'io dubito che a me sarà intervenuto come a quello trascurato figolo, ovvero ollaro, il quale volendo formare un picciolo orzuolo, gli viene formata una grande urna. E così, ancora io volendo scrivere un picciolo ricordo, avrò composto un volume maggiore del Corio». ²⁴ Il passo è di fondamentale importanza giacché l'immagine qui evocata, di ascendenza oraziana, si ritrova anche in un'epistola dell'amatissimo san Girolamo, l'unico vero protagonista del rilievo in terracotta commissionato ad Alfonso.²⁵ Da questa prospettiva non sarà inutile sottolineare che nella figurina modellata sul bottone riecheggia in controparte la medesima posizione inginocchiata che appartiene anche alla figura del santo. Si dirà allora che fu anzitutto a partire dalla sua specifica formazione di letterato che Sabba si avvicinò all'immagine del vasaio al tornio, riscoprendola quale esauriente metafora dell'inevitabile e travagliato percorso che ogni scrittore deve affrontare per rendere in parole ciò che in un primo momento viene soltanto abbozzato come idea. E, se non siamo caduti in una fitta rete di mere coincidenze, non sarà forse così azzardato ipotizzare che sotto le misteriose spoglie di quella silenziosa figurina, scelta come sigillo personale dal Lombardi, si celi piuttosto un sentito riferimento alla nota tensione dialettica tra progettazione e compimento dell'opera, tra forma formante e forma formata, quale presupposto imprescindibile di ogni produzione artistica.²⁶

La medesima consapevolezza della propria dignità lavorativa, che traspare *in primis* dalla scelta di un sigillo personale, è testimoniata anche dalla firma





8. Alfonso Lombardi, *Adorazione dei Magi*, dettaglio, 1531-1532, marmo, h 47 cm, Bologna, basilica di San Domenico, Arca di San Domenico, predella.

che, nel medesimo giro d'anni, viene incisa dallo scultore sul trono della Vergine nell'*Adorazione dei Magi* scolpita per la predella dell'Arca di San Domenico a Bologna (fig. 7).²⁷ Alfonso doveva essere ben consapevole che la fama sovregionale dell'Arca lo avrebbe fatto entrare di diritto nel novero dei maggiori scultori in marmo del tempo, e firmandone la predella non fece altro che associare per sempre il suo nome a quelli di Nicola Pisano, Niccolò dell'Arca e Michelangelo. In questo senso vale allora la pena di soffermarci per un momento sul gruppo di figure a sinistra della Vergine e adiacente alla firma dello scultore (fig. 8). Tale gruppo non solo risulta di nuova invenzione rispetto a quello che sappiamo essere il modello principale dell'*Adorazione*, il cartone di analogo soggetto che Baldassarre Peruzzi realizzò per Giovan Battista Bentivoglio entro il 1523,²⁸ ma cattura la nostra attenzione per gli elementi insoliti che lo contraddistinguono. Per quanto mi sia sforzato non ho infatti rintracciato altre scene di adorazione in cui uno dei re Magi viene introdotto da qualcuno degli astanti. Inoltre, il giovinetto in secondo piano più che togliere la corona dalla testa del Magio inginocchiato sembra stia per mettercela, incoronandolo, proprio come accade nel famoso *status-portrait* della famiglia Medici che è l'*Adorazione dei Magi* di Filippino Lippi, oggi agli Uffizi.²⁹ E se è vero, com'è vero, che pure la scena destra della predella, raffigurante la visione di Fra Guala da Bergamo, è stata messa al servizio dell'autorappresentazione dei committenti,³⁰ ci si dovrà chiedere se dietro la figura del Magio inginocchiato – una figura che dopotutto richiama quella del sigillo – non possa invece celarsi un criptoritratto dello scultore, colto appunto nell'atto di ricevere la corona che lo eleggerà tra i migliori scultori in marmo di Bologna.

L'elemento che apparentemente più stride con la nostra ipotesi è l'unico ritratto a noi noto di Alfonso, che compare nel frontespizio della *Vita* a lui dedicata dal Vasari (fig. 9),³¹ nel quale lo scultore ci viene presentato come



9. Ritratto di Alfonso Lombardi, xilografia, in *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino. Primo volume della terza parte, Giunti, Firenze 1568, p. 175.

un uomo d'età avanzata, con il viso solcato dalle rughe e una lunga barba, decisamente diverso dal giovane Magio scolpito sulla predella. La vecchiezza, che qui connota l'effigiato, potrebbe anche corrispondere al reale aspetto di Alfonso se fosse vero che egli, come sostiene Vasari, morì nel 1536 all'età di quarantanove anni.³² Tuttavia oggi sappiamo che la notizia biografica riportata dall'aretino è inesatta dal momento che lo scultore morì nel 1537 a circa quarant'anni.³³ Inoltre, come ha da tempo osservato Wolfram Prinz nel suo corposo *Beiheft* dedicato ai ritratti delle *Vite* vasariane,³⁴ la trovata di rappresentare giovani artisti secondo un aspetto senile costituiva allora il miglior espediente per tradurre visivamente un ideale che accomunava la generazione dello scultore e che consisteva nel tentativo di mostrare in giovane età quella dignità invece riservata soltanto alla vecchiaia.³⁵ Come ribadisce lo studioso, da questo punto di vista l'autenticità del ritratto non può essere messa in discussione. Sia l'inesattezza commessa dal Vasari sull'età di Alfonso, sia il modo particolare di presentare la giovinezza sotto le sembianze di una vecchiaia prematura ci dicono però molto sull'attendibilità del ritratto circa il reale aspetto dello scultore. A tal proposito è utile ricordare allora che il Vasari stesso, nel testo della *Vita*, ci fornisce mediante le parole anche un secondo più emblematico ritratto, nel quale Alfonso viene detto «assai bello di persona e d'aspetto giovanile».³⁶ Se è vero che tale descrizione si trova all'interno di un passo artificiosamente costruito,³⁷ trovo comunque interessante la discordanza evidente tra il ritratto del frontespizio e le parole che seguono nel testo. È veramente difficile provare che a Vasari fossero del tutto ignote le fattezze del Lombardi, ma le parole con cui descrive il suo aspetto e lo stesso modo artificioso che impiega per farlo ci lasciano un margine sufficiente a farci suggestionare dagli insoliti dettagli iconografici del rilievo. Ciò dipende non solo dal fatto che Alfonso, all'epoca dell'esecuzione della predella, aveva all'incirca trentacinque anni, ma anche perché dopo una parabola scultorea centrata prevalentemente sulle sue doti di plastificatore si avviava finalmente a intraprendere una nuova e fortunata carriera come giovane marmorario.³⁸ A non poter passare inosservata è, a questo punto, la terza vigorosa figura del gruppo che, in abiti classicheggianti e con fare risoluto, posa le mani sulle spalle del Magio inginocchiato, presentandolo alla Vergine. Non possiamo sapere con certezza se anche questa figura idealizzata rappresenti qualcuno di realmente esistito, tuttavia vale la pena di sottolineare la somiglianza della stessa con alcune rappresentazioni ufficiali di colui che, ai tempi della commissione della predella, sappiamo essere stato il maggiore committente di Alfonso, e cioè il duca di Mantova Federico II Gonzaga. La somiglianza non riguarda soltanto l'aspetto meramente fisionomico, ma anche il tipico abbigliamento all'antica, che sembra in effetti rimandare, dappresso, ai proficui tentativi del duca di costruire la propria immagine a partire da quella dell'imperatore romano Antonino Pio, proprio come vediamo su alcune monete e medaglie che lo ritraggono.³⁹ Purtroppo per l'ipotesi appena avanzata non possiamo contare su nessun preciso riscontro documentario, ma se è vero che la morte di Pier Jacopo Alari Bonacolsi, sopraggiunta nel 1528, rese la corte mantovana priva di uno scultore di fiducia, è altresì vero che già nel 1529 Federico Gonzaga, commissionando ad Alfonso la serie dei capitani, mostrava di aver individuato proprio nello scultore ferrarese il candidato ideale per ricoprire quel prestigioso ruolo.⁴⁰ Dopotutto è sufficiente ricordare che fu proprio in quanto artista «gonzaghissimo»⁴¹ che Alfonso, al pari di Tiziano, riuscì a guadagnarsi la commissione di un ritratto in marmo per l'imperatore Carlo V. Per questa e per altre occasioni lo scultore ferrarese non smise mai di mostrarsi riconoscente nei confronti del Gonzaga:⁴² a testimoniare sono proprio le lettere che i due si scambiarono di frequente, sulle quali lo scultore decise d'imprimere in esclusiva il suo sigillo personale. Com'è noto, Alfonso non ricevette mai uno stipendio fisso dalla corte di Mantova. Tuttavia, le strategie retorici-

che che egli adottò per autorappresentarsi come uomo di corte dovettero lasciare poco spazio a interpretazioni anche per il Gonzaga, il quale, potendo percepirsi all'occasione come un abile mecenate che aveva saputo plasmare a dovere il proprio cortigiano, forse era in grado di cogliere da sé quanto per noi oggi, nella predella dell'Arca, rimane soltanto una vaga suggestione. Per quanto la nostra ipotesi appaia seducente grazie alla serie di indizi raccolti, sappiamo pure che essa deve fare i conti con altri elementi che invece non giocano pienamente a suo favore.⁴³ Notiamo allora che, rispetto al riquadro della predella dell'Arca raffigurante la visione di Fra Guala da Bergamo, le figure del nostro gruppo peccano di quella caratterizzazione fisiognomica che invece appartiene ai frati domenicani e ai rappresentanti del Senato bolognese che partecipano all'estatica visione.⁴⁴ Oltre a ciò, sembrerebbe insolita per un artista dell'epoca anche la scelta di calarsi al centro di una scena sacra, nelle vesti di protagonista, laddove solitamente venivano scelte posizioni più defilate. Ora, se l'essere al centro della scena potrebbe semplicemente spiegarsi con la personalità eccentrica e sicura di sé di Alfonso, da cui l'immediata necessità di non rendersi al contempo troppo riconoscibile, camuffandosi reverente sotto le vesti di uno dei Magi, ammettiamo che questi elementi continuino a stridere in sottofondo con la nostra ipotesi. Senza voler insistere, dunque, ricordiamo soltanto che ogni nostra speculazione trae linfa non solo da indizi di un'autocoscienza artistica in piena fase di consolidamento, ma anche dal particolare iconografico, finora passato inosservato, di quell'astante che, come un santo patrono, presenta alla Vergine uno dei Magi, la cui presenza costituisce di fatto una stranezza di non poco conto nella storia di tale iconografia.

Note

Per aver seguito con costante attenzione e grande coinvolgimento la redazione di queste pagine, che sono la messa a fuoco di un nodo filologico già affrontato nella mia tesi magistrale discussa nel 2022, sono profondamente grato al professor Marco Collareta, da sempre paziente e disponibile alle più diverse opportunità di confronto. Un ringraziamento particolare va poi a Marcello Calogero, il quale, fornendomi un'ottima riproduzione fotografica del sigillo, mi ha gentilmente anticipato alcune novità riguardo alla monografia di imminente uscita (Temi Editrice, Trento 2024), dedicata ad Alfonso e tratta dalla sua tesi di dottorato. Come si potrà facilmente notare, l'imponente tesi di Calogero costituisce lo scheletro di questo esile contributo, per cui mi spiace molto non poter aggiornare i riferimenti bibliografici alla pubblicazione più recente. Quando l'articolo verrà pubblicato, infatti, la monografia avrà probabilmente già fatto la sua uscita, ma assecondando il desiderio di presentare al lettore le novità qui presenti, spero che queste pagine riusciranno a dialogare bene anche con il nuovo testo.

¹ M. Calogero, *Alfonso Lombardi, da Ferrara ai giorni dell'incoronazione. Un dialogo fra le arti*, in M. Calogero, A. Giannotti, a cura di, *Alfonso Lombardi: il colore e il rilievo. Un dialogo tra le arti a Bologna nel segno di Raffaello*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 4 marzo – 7 giugno 2020), NFC, Rimini 2020, pp. 7-25, in part. pp. 20-21.

² Per un punto sulle vicende che occorsero alla realizzazione del rilievo si rimanda alla scheda a esso dedicata da Alessandra Giannotti, in Calogero, Giannotti, a cura di, *Alfonso Lombardi. Il colore e il rilievo* cit., pp. 156-158. Si veda inoltre M. Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca.-1537) e i materiali della scultura*, tesi di dottorato (Scuola Normale Superiore, Classe di Lettere e Filosofia, ciclo 32, a.a. 2021-2022, relatori professori M. Ferretti, F. Caglioti), 2 voll., 2022, cat. 11. A oggi, la tesi è interamente consultabile nell'Archivio Istituzionale della Ricerca della Scuola Normale Superiore (IRIS SNS), all'indirizzo <<https://ricerca.sns.it/handle/11384/112106>>.

³ S. Cortesi, *I due testamenti di fra Sabba da Castiglione*, Casanova, Faenza 2000, pp. 34, 176; Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca.-1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, cat. 11.

⁴ Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti*, a cura di S. Cortesi, Casanova, Faenza 1999, p. 167. Una quarta menzione del rilievo si trova nell'inventario della Commenda del 1570, in cui è descritto come un quadro incorniciato da una sorta di tabernacolo ligneo. Cfr. A. Paolillo, *Fra Sabba da Castiglione, antiquario e teorico del collezionismo nella Faenza del 1500*, Casanova, Faenza 2000, p. 75.

⁵ Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca.-1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, cat. 5. L'epiteto rimanda al *topos*, dichiaratamente petrarchesco, con cui Fra Sabba, nei *Ricordi*, usa elogiare gli artisti attorno a lui gravitan-

ti. Cfr. M. Ferretti, in id., A. Colombi Ferretti, *Due amici di fra Sabba: Damiano da Bergamo e Francesco Menzocchi*, in A.R. Gentilini, a cura di, *Sabba da Castiglione (1480-1554): dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*, atti del convegno (Faenza, 19-20 maggio 2000), Olschki, Firenze 2004, pp. 384-387.

⁶ Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca. - 1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, cat. 5, p. 224.

⁷ Ibi, cat. 11. Secondo Ferretti, *Due amici di fra Sabba* cit., p. 392, n. 35: «il rilievo risale [...] al 1527, o subito dopo, ovvero al tempo della lunetta di San Petronio». A tal proposito, ricordiamo che lo schema della figura inginocchiata che si porta la mano al petto, viene utilizzata anche per la figura di Gioacchino nel portale est della controfacciata di San Petronio, databile appunto tra il 1527 e il 1530: Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca.-1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, cat. 15.

⁸ C.M. Brown, S. Hickson, *Sabba ed Isabella d'Este Gonzaga. Fra Rodi e Mantova*, in Gentilini, *Sabba da Castiglione 1480-1554* cit., pp. 281-296, in part. pp. 291-292. Qui viene supposto che la gemma da cui venne improntato il sigillo potesse giustamente raffigurare Ercole e appartenere alla collezione antiquaria di Fra Sabba, della quale purtroppo abbiamo soltanto qualche traccia. Difficile, tuttavia, escludere del tutto che possa trattarsi di un intaglio moderno, a giudicare ad esempio dalla corniola raffigurante *Ercole e l'Idra di Lerna*, conservata presso il Cabinet des médailles della Bibliothèque nationale de France (inv. 58.2371).

⁹ Cortesi, *I due testamenti di Fra Sabba da Castiglione* cit., pp. 25, 163; D. Thornton, *Le mie cose: Fra Sabba da Castiglione e i suoi oggetti*, in Gentilini, *Sabba da Castiglione 1480-1554* cit., pp. 313-328, in part. pp. 326-327.

¹⁰ D. Thornton, *The Scholar in his Study: Ownership and Experience in Renaissance Italy*, Yale University Press, London and New Haven 1997, pp. 106-113, 129. Sempre sul ritrovamento della gemma, si vedano inoltre: id., *A Quest for a Renaissance Intellectual*, in «British Museum Society Magazine», Spring 1998, pp. 26-27; id., *Le mie cose: Fra Sabba da Castiglione e i suoi oggetti* cit., pp. 326-327. Per quanto riguarda il sigillo con san Girolamo, invece, non possiamo dire molto. Vogliamo però attirare l'attenzione su un'agata intagliata con la figura di san Girolamo penitente, anch'essa precedentemente montata su un anello e oggi conservata presso il British Museum di Londra (inv. SLAIntaglios.125). La cosa ci preme poiché sebbene sia qui catalogata con una datazione al XVII secolo, l'iconografia del santo rimanda invece a rappresentazioni di analogo soggetto tipiche di tardo Quattro e inizio Cinquecento; penso in particolare ad alcuni dipinti attribuiti ai fiorentini Jacopo del Sellaio e Sebastiano Mainardi, ma anche ad altri riferibili alla cerchia del Perugino, o ancora al *San Girolamo* di Cima da Conegliano oggi alla National Gallery di Washington. Purtroppo il materiale della gemma londinese non corrisponde a

quello del sigillo riportato nei testamenti, ma se è verosimile immaginare che san Girolamo fosse quivi intagliato in atteggiamento penitente, è verosimile altresì che grazie all'iconografia della gemma possiamo farci un'idea abbastanza precisa sull'aspetto del sigillo dell'umanista.

¹¹ Calogero, *Alfonso Lombardi, da Ferrara ai giorni dell'incoronazione* cit., p. 21. In nota l'autore rimanda a *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. IV.1 (*Eros-Herakles*), Zürich-München 1988, pp. 797-798.

¹² *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* cit., vol. IV.1, pp. 735-736, 779-780.

¹³ Si vedano, per esempio, i due esemplari conservati presso il Museum of Fine Arts di Boston, inv. 04.1312; 04.1313. Oppure W. Wroth, a cura di, *Catalogue of the Greek Coins of Mysia*, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1964, p. 27, n. 67 (pl. VI, 13).

¹⁴ G.M.A. Richter, *The engraved gems of the Greeks, Etruscan and Romans*, Phaidon, London 1968, n. 104.

¹⁵ P.P. Bober, R. Rubenstein, *Renaissance Artists & Antique sculpture. A Handbook of Sources*, Harvey Miller, London 1987, cat. 197, pp. 230-231.

¹⁶ Oltre all'esemplare di Washington qui riprodotto, si ricorda anche quello conservato presso il Metropolitan Museum of Art, inv. 1986.319.31, già nella Erich Lederer Collection.

¹⁷ Pioneristico in questo senso, è il volume di U. Davitt Asmus, *Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1977. Mi sia inoltre consentito il rimando a I. Natale, *Dio Padre e Madre Natura. All'origine dello statuto artistico del vaso nella cultura rinascimentale*, tesi di laurea magistrale (Università di Pisa, a.a. 2021/2022, relatori professori M. Collareta, S. Maffei), pp. 165-184.

¹⁸ Genesi 2,7. Per le conseguenze prettamente artistiche di tale ragionamento si veda M. Collareta, *Santi, reliquie, immagini. I reliquiari a busto nell'Occidente medievale*, in S. Castrovano, V.M. Vallet, a cura di, *Ritratti d'oro e d'argento. Reliquiari medievali in Piemonte, Valle d'Aosta, Svizzera e Savoia*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 5 febbraio – 30 agosto 2021; Aosta, Museo del Tesoro della Cattedrale, 2 giugno – 26 settembre 2021), L'Artistica Editrice, Savigliano 2021, pp. 11-15.

¹⁹ Si tratta di una delle sei medaglie in bronzo fuse per Leonello tra il 1441 e il 1444, per la quale si rimanda a Davitt Asmus, *Corpus quasi vas* cit., pp. 17-40. Della medaglia sopravvivono ancora numerose copie, tra le quali ricordiamo, oltre a quella di Washington qui riprodotta, anche il bell'esemplare del British Museum di Londra (inv. G3, FerrM.26). Cfr. anche N. Himmelmann, *Nudità ideale*, in S. Settis, a cura di, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II vol. (*I generi e i temi ritrovati*), Einaudi, Torino 1985, pp. 199-278, in part. pp. 262-264.

²⁰ *Clarissimi viri Ianocii de Manectis, [...] De*

dignitate et excellentia hominis libri IIII. Ex bibliotheca Io. Alexandri Brassicani iureconsulti, recens in lucem aediti, apud And. Cratandrum, Basilae 1532, vol. IV, pp. 216-217. Per una traduzione italiana vedi E. Garin, a cura di, *Prosatori latini del Quattrocento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1952, vol. IV, pp. 468-471. Qualcosa di simile sarà ripetuto anche da Fra Sabba nel *Ricordo 47. Circa l'acquistare della virtù* (Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti* cit., p. 57).

²¹ Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 151.

²² P. Gauricus, *De sculptura* (1504), a cura di A. Chastel, R. Klein, Droz, Genève-Paris 1969, pp. 248-249.

²³ M. Collareta, *Il mondo dell'arte nei ricordi di Fra Sabba*, in Gentilini, *Sabba da Castiglione 1480-1554* cit., pp. 297-311, in part. pp. 304-305.

²⁴ Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti* cit., p. 112.

²⁵ Lo ha notato per primo Collareta, *Il mondo dell'arte* cit., p. 305. I riferimenti sono rispettivamente a Orazio, *Ars poetica*, vv. 20-21: «Amphora coepit institui; currente rota cur urceus exit?»; San Girolamo, *Epistulae*, CVII, 3, 1 [PL 22, col. 870]: «Pene lapsus sum ad aliam materiam, et currente rota, dum urceum facere cogito, amphoram finxit manus».

²⁶ Si riveda, nel passo ricavato dai *Ricordi* di Sabba di cui alla nota 24, la tensione tra l'intenzione di 'formare' un «picciolo orzuolo» e l'accettazione di aver 'formato' una «grande urna».

²⁷ La sottoscrizione recita: «ALPHONSUS • / DE • LOMBARDIS • / FERRARIENSIS • F(ECIT) •».

²⁸ Penna, inchiostro e acquerello bruno su carta, cm 112,5×107, London, British Museum, inv. 1994, 0514.49. Un rapido sguardo è sufficiente per notare che, contrariamente al gruppo di nuova invenzione, le figure degli altri due Magi, l'uno inginocchiato e l'altro stante di fronte al trono della Vergine, così come molte altre figure della scena, ricalcano in modo quasi pedissequo le figure del cartone peruzziano.

²⁹ Tavola, pittura a olio, cm 258×243, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, 1566.

³⁰ La scena testimonia in effetti quanto sostiene anche Leandro Alberti nell'opuscolo *De divi Dominici Calaguritani obitu et sepultura* (1535), e cioè che la predella dell'Arca è il frutto della stretta collaborazione tra il Senato bolognese e i frati di San Domenico, qui rappresentati rispettivamente dai due gruppi affrontati a destra e a sinistra dell'estatica visione. Sebbene sia difficile stabilire l'identità degli effigiati, è molto probabile che tra questi siano da riconoscere il gonfaloniere di giustizia Marcantonio Marsili e lo stesso Alberti. Il punto della questione è ben tracciato in Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca. - 1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, cat. 18, p. 287.

³¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e*

1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, S.P.E.S., Firenze 1987, vol. IV (testo), pp. 406-414.

³² *Ibi.*, pp. 413-414.

³³ Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca. - 1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, p. 2.

³⁴ W. Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 12, 1966, pp. 3-158.

³⁵ *Ibi.*, pp. 123, 126. Come illustra l'autore, tale artificio visivo può essere facilmente colto soprattutto nei ritratti di Alfonso e di Rosso Fiorentino. Il *topos* è quello tardoantico del cosiddetto *puer senex*, particolarmente conosciuto e diffuso in epoca medievale e moderna tramite scritti sia profani che religiosi. Si veda il capitolo *Giovane e vecchio* in E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1993, pp. 115-118 (ed. orig. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, A. Francke, Bern 1948). Per rientrare in una cornice storica e geografica più vicina al Lombardi ci preme inoltre ricordare che pure il ferrarese Celio Calcagnini (1479-1541) traducendo il *De Iside et Osiride* di Plutarco combina l'Infanzia e la Vecchiaia nell'espressione unica *paedogeron*, cioè «giovane vegliardo», a cui fa seguire la spiegazione «id est puer senex» (*Opera aliquot*, Froben, Basileae 1544, pp. 20, 237). Cfr. E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Adelphi, Milano 1971, pp. 123-125 (ed. orig. *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Faber and Faber, London 1958).

³⁶ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* cit., p. 409. Il passo differisce leggermente dall'edizione del 1550, nella quale si legge «assai bello di persona e d'aspetto gioviale».

³⁷ Com'è stato osservato, il passo in effetti è esplicitamente costruito intorno all'equazione tra la *mollities* del carattere e la plasmabilità dei materiali prediletti da Alfonso, evidentemente sulla scia della voce «Mollis homo, molle opus» delle *Elegantiarum latinae linguae libri VI* di Lorenzo Valla. In proposito si vedano: K. Weil-Garris, «Were this clay but marble», a *Reassessment of Emilian Terracotta Group Sculpture*, in A. Emiliani, a cura di, *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte, CLUEB, Bologna 1982, pp. 61-79, in part. p. 66; Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca. - 1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, pp. 79-80.

³⁸ Il riferimento è alla «marmoraria» da cui Gian Cristoforo Romano, disputando con la signora Emilia e il conte Ludovico da Canossa in B. Castiglione, *Il Libro del Cortigiano*, I, 50, fa derivare il primato della scultura sulla pittura. L'auto-percezione di Alfonso come giovane scultore in marmo confermerebbe ulteriormente il fatto che la sua carriera artistica avrebbe seguito uno svolgimento inverso rispetto a quello artificiosamente ricostruito nella *Vita* vasariana. Infatti, com'è stato chiarito da Calogero, le commissioni di

opere in marmo si moltiplicano proprio con il passare degli anni e non viceversa e l'idea secondo cui il plastificatore segue cronologicamente al marmorario dev'essere intesa quale espediente impiegato dal Vasari per sottolineare ulteriormente come l'abbandono ai piaceri di corte da parte di Alfonso abbia condotto pure la sua opera a una decadenza, segnata fondamentalmente dall'impiego di un materiale più facilmente plasmabile come l'argilla. Cfr. nota precedente.

³⁹ Per le monete si veda S. Balbi de Caro, a cura di, *I Gonzaga. Moneta Arte Storia*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 9 settembre – 10 dicembre, 1995), Electa, Milano 1995, in part. pp. 190 ss. Per le medaglie, invece, si veda soprattutto quella riprodotta in M. Rossi, *Le medaglie dei Gonzaga. Catalogo*, in Balbi de Caro, *I Gonzaga. Moneta Arte Storia* cit., p. 417, v. 31. In generale, per l'iconografia politica adottata da Federico Gonzaga, si

veda D. Allen et al., a cura di, *Italian Renaissance and Baroque Bronzes in the Metropolitan Museum of Art*, New York 2022, cat. 12, pp. 85-90.

⁴⁰ Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca. - 1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, pp. 30 ss.

⁴¹ L'aggettivo è quello usato da Paolo Giovio per descrivere sé stesso negli anni in cui fu più vicino ai signori di Mantova, ma colgo da Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca. - 1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, pp. 45 ss. la trovata efficacissima di accostarlo al nome di Alfonso.

⁴² *Ibi.*, vol. II, r. 83.

⁴³ Raccolgo qui di seguito alcune delle osservazioni che mi sono state suggerite da Marcello Calogero e dall'anonimo revisore a cui è stato sottoposto il presente articolo, ringraziando entrambi per avermi consentito di migliorarne l'accuratezza argomentativa.

⁴⁴ Cfr. *supra* nota 30.

Sinossi

L'articolo propone una rilettura delle fonti figurative e letterarie, antiche e moderne, del sigillo personale dello scultore ferrarese Alfonso Lombardi, utilizzato dal maestro nelle lettere inviate a Federico II Gonzaga tra il 1529 e il 1536 e impiegato, alla stregua di una firma, anche nel bottone della veste di san Girolamo sul rilievo modellato per Fra Sabba da Castiglione nella seconda metà degli anni Venti del Cinquecento. In particolare, al centro dell'articolo è l'identificazione di un importante precedente iconografico del sigillo, un piccolo cammeo in calcedonio, conservato negli archivi fiorentini di Palazzo Pitti, sul quale è riprodotta una figura maschile nuda, inginocchiata, che regge tra le mani un vaso all'antica. Accennando all'importanza che ebbe il tema del vaso nella riflessione umanistica sulla condizione del genere umano, nonché al ruolo che esso svolse nello svilupparsi dell'idea di creazione artistica, l'articolo tenta di chiarire il significato dell'eloquente figurina impressa sul sigillo, che sembra tanto assomigliare a quella di un vasaio, e da ciò trae l'occasione per rivedere un po' tutta la riflessione che Alfonso fece della propria arte, soprattutto a partire dal rapporto di amicizia intrattenuto con Fra Sabba. In relazione al maturare di una solida autocoscienza artistica, da cui la firma che, nel medesimo giro d'anni, compare sul trono della Vergine nel rilievo con l'Adorazione dei Magi scolpito per la predella dell'Arca di San Domenico a Bologna, chi scrive propone inoltre di identificare, tra i personaggi della scena appena citata, l'autoritratto dello scultore e il ritratto di Federico Gonzaga, facendo leva sulla presenza di un dettaglio iconografico abbastanza insolito, finora passato inosservato.

Summary

This article offers a reinterpretation of the figurative and literary sources, both ancient and modern, pertaining to the personal seal of the Ferrarese sculptor Alfonso Lombardi. This seal was used by the master in letters he sent to Federico II Gonzaga between 1529 and 1536 and was also employed, like a signature, on the button of Saint Jerome's robe in the relief modeled for Fra Sabba da Castiglione in the late 1520s. Particularly, the focus of this article is the identification of an important iconographic precedent of the seal: a small chalcedony cameo, preserved in the Florentine archives of Palazzo Pitti, which depicts a nude male figure kneeling and holding an all'antica vase. Thus, the article attempts to clarify the meaning of the eloquent figure impressed on the seal, which seems so similar to that of a potter, by mentioning the importance of the vase theme in the humanist reflection on the human condition, as well as the role this theme played in the development of the idea of artistic creation. From this, the author takes the opportunity to re-examine Alfonso's reflections on his own art, especially considering his friendship with Fra Sabba. It is thus suggested that the signature that appears on the Virgin's throne in the relief with the Adoration of the Kings sculpted for the predella of the Arca di San Domenico in Bologna derived from

the development of a solid artistic self-consciousness in those same years. Based on this, the author also proposes to identify, among the characters of the scene just mentioned, a self-portrait of the sculptor and a portrait of Federico Gonzaga, relying on the presence of a rather unusual iconographic detail, which has thus far gone unnoticed.

‘Pittoresco’, ‘sublime’ e ‘anacoretico’ nella pittura di paesaggio della Collezione Inghirami di Volterra

Sergio Taddei

Nella Villa Maffei di Villamagna, a nord di Volterra, un ciclo di affreschi realizzato nel 1844 dall'artista sacerdote pisano Raffaello Soldaini illustra con agiografico fervore la vita del pittore Salvator Rosa.¹ La narrazione simula di incorniciare, in una manzoniana «finzione di manoscritto», una croce improbabilmente attribuita alla mano dello stesso artista e privilegia scene aneddotiche della stregua di *Salvator Rosa tra i briganti*, direttamente espunta dalle idealizzazioni oleografiche di Lady Morgan² e di lì a poco trasmessa all'incisione di genere francese³ e al melodramma italiano. Sulla volta del salone campeggia un'apoteosi di pittori che conchiude nella ricapitolazione delle tappe fondamentali dell'arte toscana una celebrazione del *genius loci* volterrano, affidata alla rappresentazione di Daniele Ricciarelli e dello stesso Salvator Rosa. L'elezione del pittore partenopeo a eponimo culturale civico accanto alla più celebre gloria locale costituisce, pur nello *specimen* del caso della famiglia Maffei, discendenti di quel Giulio che fu suo committente e grande amico, l'attestazione di una persistente reverenza nei suoi confronti. Alla celebrazione estetica e campanilistica corrispose, dal punto di vista collezionistico, una predilezione da parte dell'aristocrazia volterrana per il maestro seicentesco e in particolare per la sua arte del paesaggio, testimoniata dalle numerosissime attestazioni di quadri attribuiti al Rosa o di soggetti ispirati alla sua opera registrate negli inventari settecenteschi delle maggiori casate cittadine.⁴ Prezioso florilegio della situazione collezionistica a Volterra nel secondo Settecento è dato dal repertorio, finora sconosciuto agli studi, stilato da Anton Filippo Giachi nel 1785 col titolo *Notizie di tutti i Quadri che si ritrovano dipinti da rinomati soggetti sia nelle Chiese che nelle Case di Volterra*, conservato nell'archivio privato della famiglia Inghirami.⁵ Il documento propone attribuzioni a volte realistiche altre fantasiose e celebrative: la sezione principale è ordinata per nomi di autori o scuole, un'appendice contenente opere incerte è divisa per luogo di conservazione. Con tutta probabilità l'elenco doveva costituire la bozza per una mai realizzata guida artistica di Volterra, da includere forse nel *Saggio di ricerche* del 1786.⁶ L'antica casata marchionale degli Inghirami contava solo a Volterra due rami, quello dei Ponti, con sede nel palazzo ancora oggi di loro proprietà, e quello di San Lino, residente nei pressi della chiesa omonima;⁷ altre ramificazioni si erano sviluppate nella città di Prato e, successivamente, a Roma, senza mai, come vedremo, allentare i contatti con la terra d'origine. Con i Maffei gli Inghirami detenevano il primato nell'iniziativa culturale e nella committenza artistica volterrana dei secoli XVII e XVIII. All'ammiraglio Jacopo, comandante delle galere dell'Ordine di Santo Stefano nella fortunata impresa algerina di Bona, si devono la ristrutturazione del palazzo del ramo dei Ponti da parte dell'*entourage* di Giovanni Caccini e la decorazione della cappella di San Paolo nel duomo di Volterra a opera di Domenichino e Giovanni da San Giovanni,⁸ al letterato Curzio l'esecuzione di una delle prime sistematiche campagne di scavo e catalogazione di materiale archeologico etrusco nella tenuta di Scornello, seguita da un'opera di erudizione storica che scatenò in ambito accademico non poche controversie.⁹ La vocazione artistica, produttiva e intellettuale degli Inghirami si sarebbe dotata di ulteriori strumenti educativi e strutture manifatturiere nel secolo successivo con la fondazione,

da parte di Marcello, della celebre fabbrica di alabastri Inghirami-Fei,¹⁰ e con la formazione culturale di Francesco, pittore di discreto livello e intendente d'arte, istruito da Philip Hackert e Luigi Lanzi. Il presente saggio intende soffermarsi su alcuni esempi seicenteschi e settecenteschi di pittura di paesaggio tuttora presenti nella collezione privata degli Inghirami di Volterra, conservata presso il palazzo del ramo dei Ponti, utilizzando tale insieme di dipinti quale lente per indagare su quanto la sensibilità a volte pittoresca ed elegiaca, altre inquieta e temporalesca del paesaggio di Rosa abbia potuto radicarsi nel gusto estetico della famiglia e, più in generale, dell'aristocrazia cittadina. Il gruppo di sei tele prese in esame, alle quali si aggiungono alcuni esempi grafici di mano di Francesco Inghirami, è ancora sconosciuto agli studi e mostra una notevole serie di varianti delle accezioni di paesaggio definibili, con termini presi in prestito dal preromanticismo inglese, 'pittoresco', 'sublime' e 'anacoretico', tutti generi proficuamente coltivati da Salvator Rosa e dai suoi seguaci.

Il lascito documentario diretto e indiretto di Salvator Rosa reca solo due menzioni della famiglia Inghirami: l'una nel carteggio, relativa a un personaggio del ramo volterrano, l'altra in un sonetto encomiastico dedicato al pittore, firmato da un non meglio specificato abate Inghirami. La prima attestazione si trova in una lettera del 1641 indirizzata al già citato Giulio Maffei, nella quale il pittore raccomanda all'amico di riservare un affettuoso saluto da parte sua a Inghiramo Inghirami:¹¹ nella sua edizione dell'epistolario rosiano, Borrelli propone, a mio avviso correttamente, di identificare tale personaggio con l'archeologo Curzio, forse ricordato erroneamente col nome del defunto padre Inghiramo.¹² Volendo dar dunque credito a tale supposizione, questa scarna menzione costituirebbe l'unica attestazione di familiarità tra i due personaggi, accomunati da un'intima fascinazione per gli aspri scenari della Val di Cecina. In un'inedita lettera della Biblioteca Guarnacci di Volterra datata 6 giugno 1635, Curzio descrive con appassionati accenti il riemergere dalle incontaminate terre di Scornello delle prime vestigia murarie etrusche

Fu visto esser [la tenuta di Scornello] luogo di pastura e pieno di sterpi, quali mediante la deradicatione fatta di loro nel cercare denotano per le loro barbe molto grosse, et loro antichi ceppi essere di tempi antichissimi nati in questo luogo. Si veda lì inoltre molte vestigia di muraglie antiche, delle quali solo sopra terra s'appariva alcuni vestigi...¹³

Si confronti tale sensibilità con le nostalgiche rievocazioni rosiane del suo peregrinare artistico per le balze volterrane, il quale non può impedire che, nel languore della corte pontificia, il suo pensiero voli alle «memorie del bene nelle catapecchie di Volterra» e alla «cara Tebaide di Monte Rufoli, dove di questi tempi si stava col filosofo saione».¹⁴ La predilezione per scenari selvatici e disabitati si inquadra nella posa ascetica e misantropa del pittore, mentre quella di Curzio era volta a caratterizzare l'ambientazione delle proprie riflessioni archeologiche. L'aristocrazia volterrana aveva in effetti già dal 1597 trovato sfogo per il proprio gusto arcaizzante e cimiteriale nella fondazione dell'Accademia dei Sepolti, della quale Inghirami fu console, e che ai tempi di Rosa presiedeva a notevole parte della vita culturale attraverso la sua attività letteraria, antiquaria e teatrale. La seconda attestazione di rapporti diretti tra Rosa e gli Inghirami è costituita da un sonetto celebrativo conservato in un manoscritto della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma e datato da Floriana Conte agli anni Quaranta del Seicento.¹⁵ Il componimento, basato sulla consueta gara tra arte e natura, termina con una terzina inneggiante ai paesaggi rosiani:

*E se odiose ella fè guerre e boscaglie,
piange che brami ogn'huom, fatto immortale,
viver tra le tue selve e le tue battaglie*

Nonostante questi versi rivelino un'estetica assimilabile a quella di Curzio, del quale non sono tuttavia note opere poetiche, ritengo, sulla scorta di un'ipotesi della stessa Conte, che l'autore del sonetto sia da rintracciare in un esponente del ramo pratese della famiglia. La figura che a mio avviso si adatterebbe meglio, per estremi cronologici e stile poetico, a tale attribuzione è da individuare in Valerio Inghirami, decano della cattedrale di Prato, letterato e intendente d'arte.¹⁶ Un inedito manoscritto di sue poesie¹⁷ conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze contiene alcuni componimenti efrastici dedicati a opere d'arte. Il sonetto dedicato a una versione del celebre *Ecce Homo* di Carlo Dolci mostra un'analoga fascinazione per il valore 'mimetico' della pittura, indugiando non tanto sulla figura di Cristo quanto sull'abile rappresentazione della canna palustre usata nel supplizio:¹⁸

*D'human disprezzo abominevol segno
Parto selvaggio di palude umile
Come qui ti diè luogo o canna vile
Di famoso pittore eroico ingegno?*

Nella comune metafora poetica, la perizia tecnica del pittore fiorentino riesce dunque a sublimare uno strumento di vilipendio in un oggetto di ammirazione così come, nel sonetto dedicato a Salvator Rosa, il pennello dell'artista conferiva bellezza a crudi scenari di selve e battaglie. L'epistolario tra membri pratesi, romani e volterrani della casata nel XVII e XVIII secolo rivela inoltre frequenti scambi di opere d'arte: generalmente gli Inghirami residenti a Prato o a Roma richiedevano ai consanguinei volterrani pezzi d'archeologia o alabastri. La prassi è testimoniata ad esempio da una lettera del 1737 diretta da Bernardo Inghirami a una sua parente per avvertirla dell'invio dei disegni di quattro urne etrusche,¹⁹ o ancora da una del 1794 del pratese Giuseppe Inghirami, nella quale si raccomanda a Giachi di spedire a Prato alcuni alabastri.²⁰ Sebbene non abbia finora trovato resoconti relativi a passaggi di proprietà all'inverso, è assai probabile che gli Inghirami di Prato o di Roma potessero contraccambiare con la spedizione di oggetti 'moderni' quali dipinti, sculture o arredi, eventualità che motiverebbe la presenza nella collezione di numerosi pezzi attribuiti ad artisti di ambito romano del Seicento.²¹

L'unico dipinto tra quelli personalmente supervisionati nella Galleria del Palazzo Inghirami di Volterra che intendo in questa sede attribuire, se non a Salvator Rosa stesso, alla sua diretta cerchia, è a mio avviso da identificare in una *Boscareccia* (fig. 1) entrata in collezione, secondo i repertori riconducibili alle ricerche del Giachi, negli ultimi decenni del Settecento assieme a gran parte del patrimonio della famiglia Fei, il cui esponente Giuseppe aveva adottato Marcello Inghirami nominandolo erede universale dei propri beni.²² Già gli inventari del 1680 e del 1721, realizzati al tempo del marchese Lino Inghirami, attestano la presenza nel palazzo volterrano di sua proprietà di numerosi quadri di «tebaide»,²³ «paesi», «boscaglie»,²⁴ tuttavia le misure riportate in relazione a essi indicano sempre un formato orizzontale, anziché verticale come nel caso della *Boscareccia* in esame. Si tratta di una tela con una cascata in paesaggio boschivo, tagliata diagonalmente da un albero in primo piano e popolata da due piccole figure. Una simile disposizione scenografica degli elementi naturali si osserva in numerosi esempi pittorici e grafici di Rosa degli anni Cinquanta del Seicento, in primo luogo un paesaggio conservato presso il Museo di Arte Medievale e Moderna di

1. Ambito di Salvator Rosa, *Boscareccia*, 1645-1660, olio su tela, Volterra, Palazzo Inghirami dei Ponti. Fotografia dell'autore.



Arezzo (fig. 2), analogo per il taglio verticale, la presenza dell'albero in diagonale e di un corso d'acqua, e due studi di boscaglie rispettivamente nella Collezione Odescalchi di Roma e nella Witt Collection di Londra.²⁵ Se la *Boscareccia* Inghirami si accosta pienamente agli esempi di certa attribuzione rosiana per i fondamentali stilemi rappresentativi, assai inferiore appare tuttavia la resa pittorica. La motivazione sarebbe a mio avviso da ricercarsi nella documentata opera didattica che Salvator Rosa dispensava ad alcuni gentiluomini incuriositi dall'arte pittorica, tra i quali l'amico pisano Giovan Battista Ricciardi,²⁶ in cambio di ospitalità, per guadagnarsene le grazie o, nel caso i risultati della loro applicazione fossero non del tutto deprecabili, per realizzare copie di proprie composizioni. Nella corrispondenza tra il Rosa e Giulio Maffei ricorre il nome di Raffaele Landini, ricco fiorentino proprietario di una villa a Vallombrosa ove il pittore amava soggiornare: in una lettera del 28 settembre 1646 Salvator Rosa avverte l'amico volterrano del fatto che Landini stesse terminando, sotto la sua guida, un 'paese' destinato alla sua collezione.²⁷ Non è dunque da escludere che, anche durante i lunghi soggiorni a Volterra, una piccola schiera di aristocratici dalle velleità artistiche quali Giulio Maffei o Curzio Inghirami potesse riunirsi attorno al



2. Salvator Rosa, *Paesaggio con alberi*, 1650-1660, olio su tela, Arezzo, Museo d'Arte Medievale e Moderna. Fotografia dell'autore, su concessione del Ministero della Cultura, Direzione regionale Musei nazionali Toscana, Firenze.

pittore per richiedere simili servigi. Il fenomeno del diletterismo pittorico nell'aristocrazia toscana dei secoli XVII e XVIII conduce alla trattazione della seconda tela direttamente legata al magistero rosiano, la monumentale *Marina con imbarco dell'ammiraglio Jacopo Inghirami* (fig. 3) raffigurante, nella sezione in basso a destra, il più celebre membro della casata in atto di imbarcarsi a Livorno per l'impresa navale di Bona nel 1615. La tela ha dimensioni ragguardevoli e inserisce la scena storica in un paesaggio costiero liberamente ispirato al porto granducale ma frutto della sovrapposizione di due famose marine realizzate da Salvator Rosa per il cardinale Giovan Carlo de' Medici nel 1641 e conservate oggi nella Galleria Palatina, le cosiddette *Marina del porto* e *Marina del faro* (figg. 4-5).²⁸ La sezione sinistra della tela Inghirami riproduce il primo dipinto rosiano, la destra il secondo, replicando con assoluta fedeltà edifici, figure di genere e caratterizzazioni atmosferiche dei modelli originali. La *Marina* è menzionata in tre documenti riconducibili alla ricerca storico-artistica di Giachi: le due fonti più antiche concordano nell'attribuzione del quadro a Michele Capponi, mentre un più tardo repertorio ottocentesco commette un evidente refuso nell'includerla tra le opere del cortonesco aretino Salvi Castellucci.²⁹ Non si è riusciti a reperire notizie

3. Imitatore di Salvator Rosa, *Marina con imbarco dell'ammiraglio Jacopo Inghirami*, seconda metà del XVII secolo o prima metà del XVIII, olio su tela, Volterra, Palazzo Inghirami dei Ponti. Fotografia dell'autore.

4. Salvator Rosa, *Marina del porto*, 1641, olio su tela, Firenze, Galleria Palatina, inv. Pal. (1912), n. 4. Su concessione del Ministero della Cultura. Wikimedia Commons.

5. Salvator Rosa, *Marina del faro*, 1641, olio su tela, Firenze, Galleria Palatina, inv. Pal. (1912), n. 15. Su concessione del Ministero della Cultura. Wikimedia Commons.





di un pittore dal nome di Michele Capponi né tra le fonti volterrane consultate né tra i registri della fiorentina Accademia delle Arti del Disegno, evenienza che, unita alla pedissequa superficialità dell'emulazione rosiana e alle cattive condizioni conservative, complica ulteriormente la formulazione di un'ipotesi di datazione. Volendo dar credito all'esistenza di tale artista, il prestigio del suo cognome potrebbe adombrare l'ipotesi di una figura di gentiluomo dilettante di pennelli vicino a casa Inghirami. A titolo esemplificativo della passione dell'aristocrazia toscana per la pratica grafica, e in particolare del paesaggio, si può citare l'album del nobile pistoiese Ignazio Fabroni,³⁰ cavaliere di Santo Stefano che negli anni Sessanta del Seicento ritrasse i luoghi dei suoi viaggi mediterranei in vedute costiere assai influenzate dalla poetica marinara di Rosa. Un'altra, e a mio avviso più convincente, ipotesi attributiva si basa su un eventuale refuso del compilatore. Nel repertorio del 1785, alla medesima pagina della *Marina*, Giachi cita *Due paesi grandi, e dei migliori* di mano del pittore Michele Ciapperoni, paesaggista la cui esistenza è confermata da alcuni pagamenti all'Accademia fiorentina delle Arti del Disegno relativi agli anni 1656-1668.³¹ Non appare impossibile che, come a proposito della svista relativa a Salvi Castellucci, il nome di Michele Capponi possa costituire un errore di trascrizione di Michele Ciapperoni, o la difficile lettura di una firma abbreviata o rovinata. In ogni caso, qualsiasi ipotesi si voglia accogliere, la genesi di un quadro come la *Marina* si pone nel solco del diffuso fenomeno sei-settecentesco delle derivazioni rosiane, veicolato in particolare da opere incisorie quali le acqueforti, databili ai primi due decenni del XVIII secolo, di Francesco Petrucci e Theodor Vercruys con *La marina del faro* e *La marina del porto*.³²

Tra i dipinti oggetto del presente lavoro, gli unici per i quali si è in grado di avanzare un'ipotesi attributiva univoca e circostanziata si identificano nella coppia di piccole tele, anch'esse in cattive condizioni conservative, con rappresentazioni di città in fiamme (figg. 6-7). In questo caso, tanto alcune valutazioni stilistiche quanto l'interpretazione di una didascalia antica sul retro concorrono all'identificazione dell'autore nel pittore olandese attivo in Italia tra gli anni Settanta e Novanta del Seicento Johannes, o Giovanni, Grevenbroeck. Tale personaggio, attivo nelle botteghe fiamminghe della Milano spagnola, prese a sud delle Alpi l'epiteto di Solfarolo per la sua abilità in 'invenzioni' incentrate su incendi ed esplosioni, divenendo capostipite di una dinastia di pittori di paesaggio che avrebbe raccolto considerevoli fortune in Lombardia, a Venezia e a Napoli. La più antica menzione del Solfarolo nella letteratura artistica italiana si trova nelle *Vite de' pittori, scultori, ed architetti*

6. Giovanni Grevenbroeck, *Veduta di città in fiamme* (incendio di Troia? Distruzione di Sodoma o Gomorra?), 1680-1699, olio su tela, Volterra, Palazzo Inghirami dei Ponti. Foto: Sergio Borghesi, Volterra.

7. Giovanni Grevenbroeck, *Veduta di città in fiamme* (incendio di Troia? Distruzione di Sodoma o Gomorra?), 1680-1699, olio su tela, Volterra, Palazzo Inghirami dei Ponti. Foto: Sergio Borghesi, Volterra.



8. Giovanni Grevenbroeck, *Scena fluviale con incendio*, 1680-1699, olio su tela, Milano, collezione privata. Wikimedia Commons.

Genovesi di Raffaele Soprani e Carlo Giuseppe Ratti,³³ dove viene indicato quale primo maestro del celebre paesaggista Carlo Antonio Tavella: le stesse informazioni sono in seguito riportate da Lanzi e Ticozzi.³⁴ Le notazioni inventariali incluse nell'appendice documentaria dell'unica monografia a oggi dedicata a questa famiglia di pittori,³⁵ testimoniano l'apprezzamento dell'opera del Solfarolo presso l'aristocrazia lombarda del secondo Seicento. La poetica del paesaggio dei Grevenbroeck intercettava nella Toscana della seconda metà del Seicento una transizione nordica e veneteggianti del gusto pittorico, scaturita dall'intensità cromatica di Giovanni Battista Langetti e Livio Mehus ed esemplificata dalle scelte collezionistiche di Leopoldo de' Medici e del gran principe Ferdinando.³⁶ I paesaggi con città in fiamme di casa Inghirami, ascrivibili in senso lato nel solco del paesaggio drammatico di ascendenza rosiana, rivelano strettissime assonanze con la tarda attività pittorica di Mehus, e in particolare con i paesaggi realizzati negli anni Settanta e Ottanta del XVII secolo, talvolta in collaborazione con l'artista romano Crescenzo Onofri. Ci si riferisce ad esempio ai due dipinti di incendi registrati negli inventari degli appartamenti del Gran Principe³⁷ e oggi conservati nella Galleria Palatina e cioè *L'Enea e Anchise fuggono dall'incendio di Troia* e soprattutto il *Dante e Virgilio tra le anime dei dannati*. Quest'ultima opera rimanda alle due tele Inghirami per l'architettura delle torri e la modalità di stilizzare i vapori per curve sovrapposte. Dal punto di vista del soggetto, la presenza, in entrambi i quadri, di figurine in fuga rese scarsamente leggibili dall'offuscamento e dalla patina, suggerisce un'interpretazione delle scene come incendio di Troia o distruzione di Sodoma e Gomorra. Su basi stilistiche, l'affinità tra i dipinti Inghirami e alcune opere di accreditata attribuzione a Solfarolo lascia adito a pochi dubbi. Il quadro che include la rappresentazione di un ponte appare in particolare perfettamente compatibile con analoghi soggetti descritti nei sopracitati inventari settecenteschi milanesi, così come in un'opera di collezione privata lombarda pubblicata dal Dassiè (fig. 8).³⁸

Le similitudini stilistiche ricevono un prezioso supporto documentario grazie all'iscrizione presente sul retro di una delle due tele, che riporta la nota attributiva di *Brucher Flaminche* (fig. 9). Confrontando la dicitura ai contrasegni archivistici raccolti nel volume di Dassiè,³⁹ ritengo che tale storpiatura derivi dall'identificazione, tuttora non storicamente accertabile ma comune nelle attestazioni settecentesche, della famiglia del pittore con la casata dei baroni di Grevenbroich, cittadina del ducato di Julich, al confine tra Olanda e Renania. Il toponimo, letteralmente traducibile dal tedesco come «ponte del conte», assieme alla frequente aggiunta della prerogativa nobiliare del «van» – storpiato in «*fran*» in un atto giuridico romano pubblicato da Bertolotti – avevano portato alla bizzarra interpretazione del cognome del pittore in «Conte del Ponte Barone di Grevembroch». In un tentativo di trasposizione dell'epiteto italianizzato in un confuso idioma francesizzante, la provenienza dell'artista, genericamente assimilata all'area semantica del ponte, deve aver dato luogo alla nomenclatura di *Brucher Flaminche*. Ritengo infine che la presenza di un ponte in molte delle vedute di incendi del Solfarolo, tra le quali non fanno eccezione gli esempi in casa Inghirami, e dei suoi successori costituisca una firma geografica, finalizzata all'orgogliosa rivendicazione, o alla sfacciata millanteria, di misteriose origini aristocratiche.

Altri due piccoli paesaggi con scene di eremiti (figg. 10-11) sono conservati nel cosiddetto Salotto Rosso del piano nobile del palazzo. Tanto l'analisi dello stile quanto alcune informazioni ricavabili dal retro della tela concorrono a circoscriverne la datazione ai primi due decenni del XVIII secolo, tuttavia le lievi discrepanze nel *ductus* pittorico tra le figure di anacreti e il paesaggio retrostante, così come la giustapposizione di *clichè* rappresentativi riconducibili al magistero di autori quali Anton Francesco Peruzzini, Alessandro Magnasco e i fratelli Ricci, rendono complessa la formulazione di un'attribuzione. All'indomani del soggiorno volterrano di Salvator Rosa, il genere del paesaggio eremitico aveva conosciuto una notevole fortuna nelle scelte collezionistiche dell'aristocrazia cittadina, intercettando, come già discusso, un caratteristico gusto per l'arcano e la rovina. Il solito repertorio del Giachi riporta numerose scene di romitaggio e penitenza ricondotte al nome di Rosa e dei suoi seguaci: del Rosa una *Caduta di san Paolo* presso i Lisci⁴⁰ e due esemplari delle famose storie del filosofo Diogene presso i Guarnacci, numerosi paesi e boscarecce del tedesco attivo a Napoli Christoph Ludwig Agricola.⁴¹ Per quanto concerne il caso degli Inghirami, già i due inventari relativi alla situazione patrimoniale di Lino Inghirami, quello del 1680 e quello *post mortem* del 1721, elencano numerose opere di analogo soggetto: come già specificato, il documento più antico nomina due «Tebaide messe a oro» nel salone del palazzo dei Ponti, il secondo «sei quadretti con cornici nere o affi-



9. Didascalia antica sul retro della tela in figura 6. Fotografia dell'autore.

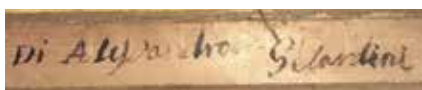
10. Cerchia di Anton Francesco Peruzzini e Alessandro Magnasco, *Paesaggio con eremiti* (san Francesco in atto di fare orazione con frate Leone?), 1703-1720, olio su tela, Volterra, Palazzo Inghirami dei Ponti. Foto: Sergio Borghesi, Volterra.

11. Cerchia di Anton Francesco Peruzzini e Alessandro Magnasco, *Paesaggio con eremiti* (scena di ambientazione camaldolese?), 1703-1720, olio su tela, Volterra, Palazzo Inghirami dei Ponti. Foto: Sergio Borghesi, Volterra.





12. Anton Francesco Peruzzini e Alessandro Magnasco, *Paesaggio con frati*, 1720-1724 circa, olio su tela, Cremona, Museo Civico Ala Ponzzone. Wikimedia Commons.



13a-b. Firma e timbro in ceralacca sul retro della tela in figura 11. Fotografia dell'autore.

nate d'oro di $2/3$ di braccio in larghezza e $1/2$ braccio in lunghezza con paesi, boscaglie e alcune figure» presso la camera dell'arciprete Lattanzio Inghirami e un «quadro in tela con sue cornici di circa un braccio e $2/3$ di lunghezza e larghezza con San Francesco d'Assisi in atto di fare orazione» nella stanza adiacente alla cappella,⁴² compatibile nell'iconografia con uno dei due quadri in esame, ma divergente per dimensioni e formato. Le due tele Inghirami sono infatti di formato orizzontale e inferiori al mezzo metro tanto in altezza che in larghezza e, nonostante concepite o successivamente assemblate quali *pendant*, le differenti vesti degli eremiti ritratti lasciano presupporre che non si tratti di episodi di una medesima agiografia. La prima rappresenta un anacoreta vestito di un saio marrone alla francescana in atto di fare orazione di fronte a un teschio e un crocifisso; all'entrata di una retrostante caverna si riconosce la figura di un confratello che legge un libro: la scena è con ogni evidenza assimilabile all'iconografia di san Francesco in meditazione con frate Leone. L'altro dipinto include invece un maggior numero di eremiti occupati in diverse attività, dalla lettura al passeggio, e immersi in un bosco di abeti slanciati, ispirato forse alle foreste di Camaldoli: all'ambito camaldolese rimandano anche il sentiero, la caverna coperta da un piatto monolite e le vesti bianche dei monaci. Come già accennato, l'impianto compositivo e la generica cifra stilistica della coppia di quadri rimandano al paesaggismo nord-italiano delle prime due decadi del XVIII secolo, assai apprezzato nella Toscana degli ultimi Medici. Dal 1703 al 1710 Alessandro Magnasco e Anton Francesco Peruzzini intesero, sotto la protezione del gran principe Ferdinando, un celebre sodalizio artistico fiorentino,⁴³ che sarebbe poi proseguito anche all'indomani del trasferimento dei due pittori a Milano. Il successo tra i pittori fiorentini di tale genere anacoretico è ampiamente testimoniato dall'opera grafica di Anton Domenico Gabbiani, che nelle incisioni della *Raccolta di cento pensieri diversi*, intagliate dall'allievo Ignazio Hugford e date alle stampe postume nel 1762,⁴⁴ avrebbe lasciato un vasto campionario di scene eremitiche. Senza arrischiare confronti diretti coi grandi capolavori della fase fiorentina e dei primi anni milanesi di Peruzzini e Magnasco, i dipinti di Volterra mostrano a ogni modo strette parentele cromatiche e compositive con opere di minori dimensioni e inferiore impegno creativo ascrivibili alla loro cerchia: per limitarsi a pochi esempi, il *Paesaggio con frati* del Museo Civico Ala Ponzzone di Cremona (fig. 12), ricondotto alla coppia Peruzzini/Magnasco, e una tela con eremiti già in Casa d'Aste Pandolfini a Firenze (16 maggio 2017, asta 203), attribuita al solo Peruzzini. I paesaggi eremitici realizzati in collaborazione si distinguono infatti da quelli interamente di mano del maestro genovese per la discrepanza tra l'inquieta e dinamica pennellata che compone le figure di frati, prerogativa celebre del Lissandrino, e una più sommessamente pittoresca tendenza espressiva presente nel fondale, la cui esecuzione spettava generalmente all'anconetano: tale diversificazione si riscontra a mio avviso nelle tele volterranne, specie in quella di ambientazione 'camaldolese'. Le pose e l'abbigliamento degli eremiti in entrambi i quadri Inghirami trovano inoltre efficaci confronti nella grafica di Magnasco: in uno schizzo acquerellato interpretato come *San Francesco con frate Leone riceve le stimmate*, conservato presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma (inv. D-FN12408), il monaco in atto di fare orazione è conforme al supposto san Francesco nella prima tela, mentre quello di spalle con cappuccio trova il suo corrispondente pittorico in uno dei 'camaldolesi' della seconda. A complicare ulteriormente la già turbolenta elaborazione di un'ipotesi attributiva, si pone un'inconsueta sovrapposizione di firme e timbri sul retro della tela di soggetto 'camaldolese'. Sul bordo ligneo superiore sono infatti presenti una scritta in grafia antica in cui si legge «Di Alessandro Gelardini» e un timbro in ceralacca delle dogane di posta del Granducato lorenese (figg. 13a-b), apposto in epoca successiva alla pittura e presumibilmente finalizzato all'invio del quadro a Volterra o a un mai realizzato progetto di vendita. La dicitura

«Alessandro Gelardini» rimanda al celebre pittore fiorentino Alessandro Gherardini: la diversa dizione del cognome è attestata nell'intitolazione della sua biografia a opera di Francesco Saverio Baldinucci, nonché da vari disegni autografi, tra i quali uno del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi e l'altro del British Museum,⁴⁵ in cui l'autore si firma «Ghelardini». Sebbene la grafia si mostri del tutto compatibile con quella delle firme in calce ai suddetti disegni, i dipinti Inghirami non trovano confronti né per genere, né per stile con le altre opere conosciute del frescante fiorentino, che pure realizzò per la chiesa volterrana di San Francesco una tela di soggetto anacoretico intitolata *San Francesco di Paola che attraversa lo stretto di Messina*.⁴⁶ Considerata dunque la difficoltà nell'interpretare la figura del Gherardini quale autore delle tele, ritengo più ragionevole spiegare la presenza della sua firma come un'attestazione di proprietà, e identificare dunque i due paesaggi come appartenenti alla collezione personale del pittore. Lo stesso Francesco Saverio Baldinucci si sofferma sull'attività di collezionista e mercante d'arte del fiorentino, incentrata in particolare su opere di maestri veneti, genovesi e lombardi, in primo luogo di mano di Giovan Battista Langetti, beniamino del gran principe Ferdinando. Tale preminenza trova le sue radici tanto nel coevo gusto estetico della Toscana granducale, quanto da acquisti operati nel corso del suo soggiorno in area padana: i dipinti erano utilizzati da Gherardini quali modelli di riferimento stilistico e preziosa merce di scambio nei frequenti momenti di disgrazia economica.⁴⁷ Il biografo riferisce come, alla morte del pittore, pezzi notevoli della sua collezione artistica fossero passati all'amico Alessandro del Grazia. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile stabilire secondo quale canale i due dipinti siano giunti nella collezione volterrana degli Inghirami, se dunque tramite gli eredi del Gherardini o i Del Grazia: ritengo a ogni modo di poter situare tale acquisizione al periodo immediatamente successivo alla caduta della dinastia medicea, anni cui rimanderebbe il timbro lorenese precedentemente citato.

Per tutto il XVII e XVIII secolo i membri della famiglia Inghirami di Volterra si erano dunque accostati all'arte e all'artigianato in qualità di committenti, conoscitori, finanche impresari e mercanti con l'apertura nel 1791 della manifattura di alabastri Inghirami-Fei. Tuttavia, pure in un contesto familiare raffinato come quello descritto, destò scandalo la scelta intrapresa nell'ultimo decennio del Settecento da Francesco,⁴⁸ del ramo di San Lino, di abbandonare la casa paterna per recarsi a Firenze e fare della pratica pittorica la propria professione. Le lettere conservate presso l'Archivio Inghirami di Volterra offrono suggestive testimonianze delle ambizioni e della 'scapigliata' ricerca d'ispirazione del giovane, non avaro di sprezzanti giudizi sul mondo accademico italiano di primo Ottocento. La *verve* preromantica di Inghirami era temperata dalla sua frequentazione dei membri più in vista dell'Accademia Fiorentina, in particolare Luigi Lanzi, che aveva in grande considerazione il nobile volterrano per la sua erudizione archeologica: tale attività antiquaria e storiografica avrebbe prodotto il risultato più monumentale nella *Storia della Toscana*, edita in sedici volumi negli anni Quaranta dell'Ottocento.⁴⁹ I cardini dell'ideale pittorico dell'Inghirami, fondato sull'osservazione del dato reale e influenzato, anche se più nella teoria che non nei risultati artistici, da dottrine naturaliste di matrice francese e inglese, sono efficacemente esposti in una lettera al fratello Curzio datata 9 febbraio 1805, parzialmente nota agli studi eppure mai edita nella sua interezza:⁵⁰

Chi non sa la scienza pittorica può avere una intiera biblioteca [*sic*] non saprà mai fare un occhio, né una foglia [...] cercherò in tutte queste pitture e disegni vari di fare un bell'albero, un bell'effetto di macchia, una lontananza che sfugga, un'armonia che piaccia, una bella forma di fabbriche, e degli uomini, e degli animali, ben disegnati, ben dipinti, e naturali.

L'apprendistato fiorentino di Francesco Inghirami nell'arte del paesaggio si era svolto sotto la guida del celebre pittore tedesco Jakob Philip Hackert. Come sottolinea Claudia Nordhoff nell'unico lavoro storico-artistico dedicato alla formazione artistica del volterrano,⁵¹ maestro e allievo erano soliti compiere escursioni naturalistiche tra la costa livornese e le foreste dell'interno alla ricerca di soggetti da disegnare *en plein air*. Il giovane artista ammirava la poetica di Hackert e dei suoi connazionali, ponendola a contrasto con una a suo dire arida e obsoleta cultura accademica italiana:

Noi Italiani, superbi del nostro natural talento non cerchiamo d'istruirci, quindi è che vediamo nelle opere nostre moderne dei lampi di Genio guastate da tanti errori prodotti dall'ignoranza, e finalmente vediamo un Hackert, un Denis, una Cauffman venire e far figura in Italia, e ad insegnare a noialtri Italiani.⁵²

Analoga sensibilità per le due categorie di paesaggio, 'sublime' e 'pittorresco', si osserva in un altro documento nel quale Francesco Inghirami spiega le linee guida della sua attività di progettista di giardini, proponendo una posizione mediana tra il *landscape garden* britannico e quello italiano di ascendenza barocca. Nella lettera ancora inedita,⁵³ il volterrano descrive i canoni estetici alla base della sua azione di trasformazione del giardino di una non specificata villa di Sesto Fiorentino, la quale, riprendendo ipotesi suggerite da Pozzana,⁵⁴ si potrebbe identificare con la Villa Guicciardini Corsi Salviati. Egli si oppone alla diffusa assimilazione tra il giardino 'naturale' e quello all'inglese, sostenendo, sulla scorta di significative citazioni da contemporanei artisti e letterati d'Oltralpe come Pierre-Henri de Valenciennes e Jacques Delille, che la pretesa dei progettisti britannici di lasciare libera azione agli elementi della natura destituisse di fondamento il valore dell'intervento umano. Lasciandosi ispirare dalla descrizione tassiana del giardino d'Armida, l'Inghirami sostiene che nel vero giardino 'naturale'

Il culto deve essere artificiosamente misto col negletto, poiché arte non paia, e nel tempo medesimo rechi sorpresa fino all'incredibilità, che la natura abbandonata a se stessa senza l'aiuto dell'arte abbia potuto emanar quei prodigi di bellezza et di grazia.

La definizione sembra far eco, a distanza di un secolo e mezzo, alle emozioni suscitate in Salvator Rosa dal paesaggio osservato durante il viaggio da Roma al Santuario di Loreto, descritto in una lettera del 13 maggio 1662 a Giovan Battista Ricciardi come «d'un misto così stravagante d'orrido e di domestico, di piano e di scosceso, che non si può desiderar di vantaggio per lo compiacimento dell'occhio».⁵⁵ Tale posizione di mediazione tra pittoricismo classicheggiante e fascinazioni preromantiche si osserva nelle poche reliquie della sua grafica di soggetto paesaggistico, di cui le attuali ricerche condotte nell'Archivio Inghirami hanno restituito un inedito saggio. All'interno del carteggio familiare dell'artista sono conservati due fogli progettuali per la decorazione pittorica del salone nobile della sua casa natale, il palazzo volterrano degli Inghirami di San Lino, commissionata nel 1812 da suo fratello Curzio.⁵⁶ Uno dei due consiste in un bozzetto acquerellato (fig. 14) del partito decorativo delle pareti e del soffitto, composizione neoclassica dominata da luminosi inserti paesaggistici. L'impaginazione architettonica e lo stile dei paesaggi rimandano alla cultura accademica di Luigi Catani e in particolare agli affreschi da lui realizzati, solo un anno prima, nell'appartamento di Elisa Baciocchi nella Villa di Poggio a Caiano. I riquadri mostrano convenzionali capricci pastorali in una natura variegata, composta di zone montuose, boschive e pianeggianti nelle quali si affastellano suggestioni che attraversano il pittoricismo settecentesco per condurre fino agli archetipi del Rosa e di paesaggisti olandesi della stregua di Poelenburgh. Improntate



14. Francesco Inghirami, *Progetto per la decorazione murale del salone del Palazzo Inghirami di San Lino a Volterra*, 1812, acquarello, Volterra, Archivio Inghirami. Fotografia dell'autore.

invece a un'intensificazione in chiave 'sublime' della componente incorrotta, solitaria e vigorosa della natura appaiono le sette stampe superstiti del *Viaggio pittorico alla Vallombrosa*,⁵⁷ rappresentanti vari scorci della natura e della vita eremitica del famoso cenobio toscano e incise nel 1819 in collaborazione col disegnatore fiorentino Luigi Nardi. Soffermandosi in particolare sull'incisione che riproduce la cappella di San Torello con la soprastante cascata (fig. 15), si osserva come l'analisi del dato reale sia soggiogata a un'enfatizzazione degli elementi arcani e potenti del fenomeno naturale, tramite clichè propri del paesaggio di ascendenza rosiana, in seguito trasferitisi alla poetica preromantica, quali l'esagerazione della portata della caduta d'acqua e dell'asprezza dei dirupi.



15. Francesco Inghirami, Luigi Nardi, *Caduta d'acqua a Vallombrosa*, incisione, da *Viaggio pittorico alla Vallombrosa*, 1819. Catalogo generale dei Beni Culturali.

In conclusione, l'esemplare grado di conservazione del microcosmo culturale privato relativo alla casata degli Inghirami di Volterra consente di procedere, oltre che a un lavoro di indagine sull'evoluzione del gusto estetico e collezionistico della famiglia, all'identificazione di alcune specificità della vita culturale cittadina tra la metà del XVII secolo e i primi decenni del XIX. Gli interessi archeologici e naturalistici di influenti esponenti dell'aristocrazia locale trovarono la loro concretizzazione iconografica nella sensibilità ora occulta e turbinosa, ora pittoresca ed elegiaca del paesaggio di Salvator Rosa, che tra 1641 e 1650 soggiornò più volte nel territorio volterrano prendendo parte alla locale vita intellettuale e condizionandone le future propensioni collezionistiche. A distanza di centocinquant'anni, la compresenza di sublime preromantico e pittoricismo capriccioso nella riflessione estetica e nelle scarse testimonianze dell'attività artistica di Francesco Inghirami dimostra quanto, pur aggiornate sulle categorie del dibattito culturale e accademico europeo di quegli anni, fossero sopravvissute nella sensibilità creativa di un artista aristocratico volterrano suggestioni e contrapposizioni profondamente radicate nel locale *genius loci* dai tempi di Rosa e del suo avo Curzio.

Note

Il presente studio prende le mosse da ricerche condotte nell'ambito della Scuola di Specializzazione in Studi Storico-Artistici dell'Università degli Studi di Firenze con la guida del professor Andrea De Marchi, che intendo qui ringraziare. Mi preme inoltre ringraziare la famiglia Inghirami, e in particolare Giovanni e Piero, per la disponibilità e il supporto con cui hanno accolto le mie ricerche, nonché Sergio Borghesi per la realizzazione dell'apparato fotografico.

¹ S. Pagnin, *Rosa dipinto: un ciclo di pitture parietali di Raffaello Soldaini a Villamagna di Volterra*, in «Polittico», 5, 2008; R. Salvestrini, *Villa Maffei a Villamagna*, 2019.

² S. Owenson, *The Life and Times of Salvator Rosa*, Colburn, London 1824, vol. I, p. 78.

³ Ad esempio, quella disegnata da Adrien Guignet e incisa da Adolphe Pierre Riffaut nel 1844 dal titolo *Salvator Rosa at the Brigands*, assai vicina all'impostazione dell'affresco di Soldaini.

⁴ L'unico oggetto di pubblicazione integrale è stato l'inventario della casata volterrana dei Guidi, in F. Paliaga, *La collezione di dipinti della famiglia Guidi di Volterra*, in «Paragone Arte», terza serie, 33/34, 2000, pp. 132-148.

⁵ A.F. Giachi, *Notizie di tutti i Quadri che si ritrovano dipinti da rinomati soggetti sia nelle Chiese, che nelle Case di Volterra, di me Anton Filippo Giachi*, 1785, il documento mi è stato gentilmente segnalato dal signor Piero Inghirami, che me ne ha permesso la consultazione.

⁶ A.F. Giachi, *Saggio di ricerche sopra lo stato antico e moderno di Volterra...*, nella stamperia di Pietro Allegrini alla Croce Rossa, Firenze 1786.

⁷ Per una ricostruzione della vicenda dei due rami volterrani della famiglia si veda J.E. Inghirami, *Gli Inghirami "dei Ponti"*, Volterra 2006.

⁸ Sul palazzo dell'ammiraglio Jacopo vedi E. Barletti, G. Catani, *Le grandi dimore storiche:*

i palazzi Inghirami e Incontri-Viti a Volterra, Pacini, Pisa 2006; sulla cappella di San Paolo nella cattedrale O.H. Giglioli, *La cappella Inghirami nella cattedrale di Volterra*, in «Rivista d'arte», a. XII, 2, aprile-giugno, 1930.

⁹ Tra gli studi sulla vicenda delle antichità volterranne di Curzio Inghirami si vedano almeno I.D. Rowland, *The scarith of Scornello, a tale of Renaissance forgery*, University of Chicago Press, Chicago-London 2004 e C.S. Fiore, «*Parmi d'andare peregrinando dolcissimamente per quell'Etruria*», scoperte antiquarie e natura nell'Etruria di Curzio Inghirami e Athanasius Kircher, in «Storia dell'arte», nuova serie, 33, 2012, pp. 53-81.

¹⁰ E. Fiumi, *Aspetti inediti della fabbrica di alabastri di Marcello Inghirami Fei (1791-99)*, in «Rassegna volterrana», 14/16, 1942, pp. 195-231; L. Macchi, *Le carte della Fabbrica di Alabastri Inghirami conservate nella Biblioteca "Guarnacci" di Volterra*, in «Nuovi Studi Livornesi», a. XXVI, 1/2, 2019, pp. 285-299.

¹¹ S. Rosa, *Lettere*, a cura di L. Festa e G.G. Borrelli, il Mulino, Napoli 2003, p. 6.

¹² J.E. Inghirami, *Curzio Inghirami: alla riscoperta di uno studioso volterrano ante-litteram*, in «Rassegna Volterrana», 82, 2005, pp. 237-248.

¹³ BIBLIOTECA GUARNACCI DI VOLTERRA (da ora in poi BGV), FONDO MAFFEI, carta sciolta non numerata.

¹⁴ Rosa, *Lettere* cit., pp. 28-29.

¹⁵ BIBLIOTECA NAZIONALE DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE, misc. Mss. B1/5, c 13r, in F. Conte, *Tra Napoli e Milano*, vol. II (*Salvator Rosa*), Edifir, Firenze 2012.

¹⁶ F. Redi, *Opere di Francesco Redi*, 7 voll., Gio Gabriello Hertz, poi, appresso gl'Eredi Hertz, Venezia 1728-1742, vol. V, pp. 20-21; G.M. Crescimbeni, *Dell'istoria della volgar poesia*, 6 voll., Basegio, Venezia 1730-1731, vol. I, p. 174.

¹⁷ BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE (da ora in poi BNCF), Magl VII, 493, *Sonetti di Valerio Inghirami...*, 1670.

¹⁸ BNCF, Magl VII, 493, *Sonetti di Valerio Inghirami...* cit., c. 6.

¹⁹ ARCHIVIO INGHIRAMI DI VOLTERRA, carta sciolta non numerata.

²⁰ ARCHIVIO INGHIRAMI DI VOLTERRA, *Lettere dirette al Sig. Filippo Giachi*, secoli XVIII-XIX, carta sciolta non numerata.

²¹ Giachi, *Notizie di tutti i Quadri...* cit., carta non numerata.

²² La questione è chiarita in una nota del repertorio di primo Ottocento intitolato *Quadri in Volterra posseduti dalle Famiglie...* e ricavato, forse dallo stesso Giachi o da compilatore a lui prossimo, da Giachi, *Notizie di tutti i Quadri...* cit.; id., *Quadri in Volterra* cit., c. 10, il documento mi è stato segnalato, come il precedente, da Piero Inghirami. L'ultima attestazione presumibilmente vicina alle ricerche dell'erudito volterrano è in B.G.V., Ms n. 8611, XLVII, carte non numerate.

²³ ARCHIVIO INGHIRAMI DI VOLTERRA, 965, *Inventario delle masserizie che si ritrovano nel palazzo dell'Illustriss. Sig. Cav. Lino Inghirami*, 22 giugno 1680.

²⁴ ARCHIVIO INGHIRAMI DI VOLTERRA, 73, *Inventario di Volterra in morte di Lino Inghirami*, 25 febbraio 1721.

²⁵ Sul quadro di Arezzo A.M. Maetzke, *Il Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna in Arezzo*, Cassa di Risparmio, Firenze 1987, p. 99; sui due disegni M. Mahoney, *The drawings of Salvator Rosa*, Garland, New York 1977, schede 35.1, 35.4, pp. 381-382.

²⁶ F. Conte, *Salvator Rosa negli scritti encomiastici degli Accademici Percossi*, in E. Fumagalli, A. Nova, M. Rossi, a cura di, *Firenze milleseicentoquaranta*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 11-12 dicembre 2008), Marsilio, Venezia 2010, pp. 171-194.

²⁷ Rosa, *Lettere* cit., p. 16.

²⁸ Schede dei due celebri dipinti in M. Chiari, a cura di, *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti*, Centro Di, Firenze 2003, p. 341.

²⁹ *Un imbarco delle Galere di S.A.R. comand. Inghir.* Di Michele Capponi nell'inventario manoscritto B.G.V., Ms n. 8611, XLVII, carte non numerate; *Un imbarco delle Galere di S.A.R. comand. Gale Inghir.*, del 1615 come leggesi, alla voce *Michele Capponi*, in Giachi, *Notizie di tutti i Quadri...* cit.; *Un Imbarco delle Galere di S.A.R. comandate dal Generale Inghirami*, alla voce *Salvi Castellucci*, in Giachi, *Quadri in Volterra...* cit., c. 19.

³⁰ BNCF, Rossi-Cassigoli, ms 199; per una biografia del personaggio vedi V. Ronzani, *Ignazio Fabroni*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1994, vol. 44.

³¹ ARCHIVIO STORICO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI FIRENZE, Tasse 1656-68, f. 127 c. 292.

³² In seguito incluse in *Raccolta di quadri dipinti dai più famosi pennelli...*, Stamperia Granducale, Firenze 1778, tavv. 147/148.

³³ R. Soprani, C.G. Ratti, *Vite de' pittori, scul-*

tori, ed architetti Genovesi, nella stamperia Casamara, Genova 1768, p. 199.

³⁴ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, 6 voll., presso Filippo Marchini, Firenze 1822, vol. V, p. 292; S. Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, dalla Tipografia di Vincenzo Ferrario, Milano 1818, p. 247.

³⁵ F. Dassiè, *I Grevenbroeck*, Cierre Grafica, Sommacampagna (VR) 2019.

³⁶ Sull'argomento si vedano almeno L. Spinel, *Le esperienze veneziane del principe Ferdinando de' Medici*, in «Medioevo e Rinascimento», 2005, pp. 159-202; E. Zucchini, *Giuseppe Maria Crespi e il Gran Principe Ferdinando de' Medici*, Firenze University Press, Firenze 2021, pp. 196-198.

³⁷ ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE (da ora in poi ASFi) GM 1067, c. 13; ASFi, GM 1222, c. 20.

³⁸ Dassiè, *I Grevenbroeck* cit., p. 48.

³⁹ *Ibi*, p. 12.

⁴⁰ Presso il museo di Palazzo Incontri-Viti a Volterra si segnala una replica di buona fattura del *San Paolo Eremita* di Salvator Rosa conservato presso la Pinacoteca di Brera.

⁴¹ Giachi, *Notizie di tutti i Quadri* cit., carta non numerata.

⁴² Vedi note 26, 27; per il San Francesco, ARCHIVIO INGHIRAMI DI VOLTERRA, 73, *Inventario di Volterra in morte di Lino Inghirami...*, carta non numerata.

⁴³ M. Bona Castellotti, a cura di, *Alessandro Magnasco*, catalogo della mostra (Milano 21 marzo - 7 luglio 1996), Electa, Milano 1996; M. Gregori, P. Zampetti, a cura di, *Anton Francesco Peruzzini*, catalogo della mostra (Ancona, 28 luglio - 9 novembre 1997), Electa, Milano 1997.

⁴⁴ A.D. Gabbiani, *Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani pittore fiorentino...*, nella Stamperia Moëckiana, Firenze 1762.

⁴⁵ Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Donazione Santarelli, inv. 2869 S.; British Museum, 1946,0713.97.

⁴⁶ Per la tela e per l'attività del Gherardini presso la zona pisana, livornese e volterrana vedi S. Meloni Trkulja, *L'attività tarda di Alessandro Gherardini sulla costa tirrenica e un nuovo acquisto delle gallerie fiorentine*, in «Antichità Viva», 24, 1985, 1/3, pp. 75-81.

⁴⁷ F.S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, a cura di A. Matteoli, De Luca, Roma 1975, pp. 505-511.

⁴⁸ Per un profilo biografico V. De Vegni, *Notizie biografiche del cavaliere Francesco Inghirami*, All'Insegna di S. Lino, Volterra 1849; e M. Fubini Leuzzi, *Francesco Inghirami*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2004, vol. 62.

⁴⁹ F. Inghirami, *Storia della Toscana*, Poligrafia Fiesolana, Fiesole (FI) 1841-1843.

⁵⁰ ARCHIVIO INGHIRAMI DI VOLTERRA, 83 bis *Francesco Inghirami*, carta sciolta non numerata; alcuni stralci della lettera sono trascritti e commentati in C. Nordhoff, *Der Meister und sein Schüler: Jakob Philipp Hackert und Francesco Inghirami in den Wäldern der Toskana*,

in «Jahrbuch der Berliner Museen», 54. Bd., 2012, pp. 49-77.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² ARCHIVIO INGHIRAMI DI VOLTERRA, 83 bis Francesco Inghirami, carta sciolta non numerata.

⁵³ ARCHIVIO INGHIRAMI DI VOLTERRA, 83 bis Francesco Inghirami, carta sciolta non numerata.

⁵⁴ M.C. Pozzana, *L'influenza della introduzione di specie vegetali esotiche sulla formazione del*

giardino ottocentesco toscano, in A. Tagliolini, a cura di, *Il Giardino italiano dell'Ottocento*, Guerini e Associati, Milano 1990, p. 263.

⁵⁵ Rosa, *Lettere* cit., pp. 287-288.

⁵⁶ Le carte relative alla commissione sono in ARCHIVIO INGHIRAMI DI VOLTERRA, 83 bis Francesco Inghirami.

⁵⁷ La serie è ricordata quale frutto delle escursioni naturalistiche coi fratelli Hackert in De Vegni, *Notizie biografiche del cavaliere Francesco Inghirami* cit., p. 7.

Sinossi

Il presente studio prende in esame alcune opere pittoriche e grafiche di soggetto paesaggistico, databili tra la metà del XVII secolo e i primi anni del XIX, presenti nella collezione e nell'archivio privato della famiglia Inghirami di Volterra. Tale gruppo di lavori è accomunato da una visione fortemente espressiva della natura, venata talvolta di un 'pittoricismo' bucolico talaltra di una intensificazione dell'elemento 'sublime', mutuata dallo stile di Salvator Rosa, il quale soggiornò ripetutamente a Volterra negli anni Quaranta del Seicento e intrattenne un profondo sodalizio intellettuale con l'aristocrazia locale. L'analisi di tali esempi figurativi è condotta parallelamente a una disamina della coeva, e in gran parte inedita, documentazione archivistica – inventari, lettere, produzione poetica – conservata nell'archivio privato degli Inghirami e in altre istituzioni bibliotecarie cittadine e fiorentine, allo scopo di valutare l'impatto della poetica naturalistica di Salvator Rosa e dei suoi seguaci sulle predilezioni estetiche e le scelte collezionistiche di questo particolare microcosmo privato e, più in generale, della cultura volterrana dei secoli XVII e XVIII.

Summary

This study examines several landscape paintings and graphic sketches dating from the mid-seventeenth century to the early nineteenth century, preserved in the private collection and archive of the Inghirami family of Volterra. This group of works is characterized by a strongly expressive vision of nature, sometimes tinged with a bucolic 'pictorialism' and other times with an intensification of the 'sublime' element, borrowed from the style of Salvator Rosa, who stayed in Volterra repeatedly in the 1640s and cultivated a deep intellectual exchange with the local aristocracy. The analysis of these figurative examples is conducted in parallel with an examination of contemporary, mostly unpublished, archival documentation – inventories, letters and poetry – preserved in the private archives of the Inghirami family and in other libraries and archives between Volterra and Florence, in order to evaluate the impact of Salvator Rosa's and his followers' naturalistic poetic on the aesthetic inclinations and collecting choices characterizing this particular private microcosm and, more generally, the artistic context of Volterra between the seventeenth and eighteenth centuries.

Intorno a un ricorso gotico nella *Scène de guerre au Moyen-Âge* di Degas

Laura Castellano

La scoperta di un singolare ricorso di scultura gotica orvietana nella *Scène de guerre au Moyen-Âge* di Edgar Degas è apparso un fatto così trascurabile per gli studiosi del patrimonio e del territorio umbro da non risultare intercettato negli studi sconfinati sull'opera del pittore francese.¹ Mai compare infatti il nome di Lorenzo Maitani tra quelli dei maestri studiati da Degas in Italia durante il suo periodo di formazione (1856-1859); come inoltre è generalmente ancora sottovalutata la passione che, specie in questa fase, egli nutrì nei confronti dell'opera di Luca Signorelli, a sua volta, non a caso, cruciale intermediario per la messa a fuoco di quanto qui si proverà a dire. Ad ogni modo, il fatto suscita molti più interessi di quanti a stento siano stati detti, sia nell'ottica più ampia del pregio assunto da Orvieto e dalla sua cattedrale nell'Ottocento, sia nella prospettiva più specifica e inedita qui indagata, riguardante Degas e il suo dibattutissimo quadro (fig. 1).

Tale novità deve infatti farsi spazio in un *mare magnum* di informazioni che riguardano le complesse dinamiche di gestazione e di realizzazione dell'opera e che fanno anche i conti con le pregresse e molteplici letture che nel tempo hanno contribuito a intorbidire la storia del dipinto. A un anno dalla morte di Degas, nel 1918, in una breve esposizione che si tenne al Petit Palais di Parigi, pochi mesi prima che l'opera fosse acquisita nelle collezioni dello Stato – circostanza per la quale il quadro si trova oggi al Musée d'Orsay – la

1. Edgar Degas, *Scène de guerre au Moyen-Âge*, 1865, Paris, Musée d'Orsay. Photo © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Patrice Schmidt.



Scène de guerre au Moyen-Âge (questo il titolo con cui Degas aveva presentato il dipinto al Salon ufficiale del 1865)² comparve una seconda volta al pubblico ma con il titolo imprevisto di *Les malheurs de la Ville d'Orléans*.³ Questo primo cortocircuito, non privo di margini di insondabilità, è stato considerato come risolto fin dal 1988, quando Henri Loyrette ha fatto prevalere, su tutte, la lettura offerta circa vent'anni prima da Hélène Adhémar.⁴ Con l'obiettivo, pressoché unico, di individuare l'indecifrabile soggetto rappresentato, Adhémar aveva infatti proposto una riconsiderazione del titolo dell'opera, partendo però da quello comparso nel 1918, già inspiegabilmente mutato rispetto all'originale del 1865, dunque da quello con ogni evidenza non scelto, almeno ufficialmente, da Degas. Dalla correzione, solo congetturata, di questo secondo titolo che vedeva dunque cambiare *Les malheurs de la Ville d'Orléans* in *Les malheurs de la Nouvelle Orléans*, anche l'interpretazione dell'intera scena dipinta, precedentemente associata a un imprecisato episodio, prima di un Medioevo indistinto, poi della guerra dei Cent'anni, subiva una fatale ricontestualizzazione oltreoceanica, finendo per essere categoricamente etichettata quale «allegory of the cruelty of the Northern soldiers toward the women of New Orleans after that city's capture by Union forces on 1 May 1862», come ha riassunto Loyrette.⁵ In effetti, di quel presunto «massacre de femmes» dovuto alle ordinanze emanate dal generale Benjamin Butler in Louisiana a seguito della battaglia evocata – cui faceva riferimento Adhémar –, si poteva apprendere da quanto diffuso a Parigi attraverso diverse testate, o tramite ancora più solerti raccolte di storia diplomatica, pubblicate contemporaneamente o solo poco dopo tali brutali eventi.⁶ Come poi si è pure commentato, una sensibilità di Degas rispetto a questi fatti poteva essere parimenti giustificata dalla presenza della famiglia materna a New Orleans in quegli stessi anni, sebbene non sembri comunque esservi una prova schiacciante che sveli un rapporto di consequenzialità diretta tra questo dato, per così dire affettivo, e la scelta del tema per il dipinto.⁷ Risultava ad ogni modo più difficile giustificare un'attinenza con l'allusione al Medioevo (momentaneamente superata da Adhémar con l'idea di «une scène contemporaine» traslata in «une allégorie réelle»)⁸ a cui Degas aveva però fatto esplicito riferimento presentando il suo quadro al Salon del 1865 col titolo secco e poco connotato di *Scène de guerre au Moyen-Âge*.

Ci sono voluti circa tre decenni per leggere qualcosa di alternativo rispetto a questa prima analisi. Nel 2002 Jeffrey Meyers, scartando l'idea di interpretare l'enigmatico soggetto attraverso percorsi altrettanto oscuri, sulla scia di Pierre Cabanne ha cercato una plausibile fonte d'ispirazione per il dipinto di Degas nella storia di Francia, volendola ricondurre, più nello specifico, al momento dell'assedio della città di Orléans per mano inglese nel 1428. Di quell'occasione, in termini pur nebulosi, Meyers ricorda alcune imprese gloriose comunemente attribuite a Giovanna d'Arco, tra le quali quella in cui la futura santa avrebbe «put an end to the English abduction, rape and murder of French women who were robbed of their virginity».⁹ La popolarità dell'eroina, elevata a simbolo politico e culturale da chi ne aveva esaltato le gesta in chiave nazionalistica fin dal principio del XIX secolo, secondo questa lettura avrebbe perciò coinvolto e influenzato Degas per riflesso di un naturale fenomeno di diffusione del tema ancora di tendenza nella Francia a lui contemporanea.¹⁰ Inoltre, Meyers ha ipotizzato che il pittore avesse potuto ispirarsi a una fonte testuale, sempre relativa ai medesimi scontri a Orléans, in particolare attingendo dall'*Histoire de France* di Jules Michelet, pubblicata in prima edizione nel 1833, e dove in effetti sono evocate immagini suggestive, allusive a rapimenti, incendi e fughe di ostaggi, che collimano, almeno sommariamente, con l'aspetto generale della scena dipinta.¹¹ A conforto di questa tesi, nonostante non vi sia, nel testo segnalato, una sequenza che possa corrispondere in modo eloquente alla 'narrazione' di Degas, si può qui aggiungere che i volumi di Michelet, senz'altro generalmente diffusi,



2. Edgar Degas, studio per *Scène de guerre au Moyen-Âge*, ante 1865, Paris, Département des arts graphiques du Louvre. Photo © RMN-Grand Palais.

comparivano tra quelli inventariati nella biblioteca del nonno del pittore, residente a Napoli. Questa circostanza permette di ipotizzare che una lettura di quella fonte da parte di Degas fosse avvenuta lì, dove egli aveva sostato nelle estati 1856 e 1857 e poi nella primavera 1860.¹² Ciononostante, in questo delicato passaggio non possono essere dimenticate le consistenti e chiare differenze compositive che sussistono tra il dipinto di Orsay e il suo studio preparatorio (Parigi, Département des arts graphiques du Louvre, RF 15534; fig. 2), non considerato da Meyers nella sua analisi, e sul quale si tornerà più avanti: una scena che in effetti sembra corrispondere meglio di quella definitiva alla brutalità e all'erotismo che Michelet preferiva lasciare intendere piuttosto che descrivere, in piena coerenza con uno stile che prediligeva la dimensione della narrazione romanzata a quella della cronaca meticolosa.

Intanto, viene da sé che un'analisi di tipo contenutistico – spesso prevaricante nella critica soprattutto francese e piuttosto fuorviante nel caso particolare di Degas – abbia allontanato sempre di più lo sguardo fisico dal dipinto e dai pochi fatti certi intorno a esso, portando gravemente a escludere che la sua espressione formale e le sue pur intricate dinamiche d'invenzione potessero invece contribuire a colmarne le persistenti lacune interpretative, o quantomeno a sbloccarne di nuove. Da qui, la necessità di riavvolgere il nastro, e di ripartire dalle poche basi sicure che si conoscono sul dipinto, per tentare di ritrovare la bussola nella fitta rete di ipotesi formulate sul soggetto rappresentato ma, ancor prima, per rivelarne una fonte visiva impiegata: inattesa, perché finora mai argomentata nella lunga parabola degasiana, e interessante proprio perché senza indugi riconducibile al primo trentennio del Trecento.

Come gli altri dipinti a tema storico di Degas, tutti realizzati al ritorno dal viaggio giovanile compiuto in Italia, la *Scène* medievale non può essere osservata scorporandola dai suoi numerosi disegni preparatori – se ne contano oltre trenta –, quasi tutti oggi consultabili presso il Département des arts graphiques du Louvre.¹³ È infatti pure noto, in seguito alla condivisione dei risultati della radiografia eseguita sul dipinto, che ciascuna delle figure inserite da Degas nel quadro preserva i caratteri di uno studio pregresso che è autonomo sia rispetto alle altre figure, sia in rapporto al paesaggio di fondo:¹⁴ una distesa più o meno pianeggiante desertica, o comunque arida, sul cui orizzonte si scorgono fumi e fiamme. Pentimenti e riscritture indi-



3. Giovan Francesco Maineri, *Allegoria I*, 1490-1500, Bucarest, Museo Nazionale d'Arte di Romania. © Fotografia dell'autrice.

cano invece quanto possa essere stato complesso e verosimilmente lento lo studio della composizione d'insieme per il raggiungimento di una coerenza di proporzioni tra le varie parti, volutamente o meno comunque visibilmente slegate. In egual misura, col riordino del materiale a disposizione è stato possibile ricostruire una cronologia di assemblaggio dei vari segmenti e stabilire che due dei tre nudi in primo piano sulla sinistra appartenevano, con delle varianti, già alla prima idea per il dipinto. In una fase successiva era poi prevista la presenza di due soli cavalieri sulla destra, questi ultimi ritagliati e incollati sul disegno preparatorio per coprire altro, e allo stesso tempo suggerendone una chiara derivazione – poi scartata o fortemente rielaborata – da un dettaglio del *Corteo* nella cappella dei Magi di Benozzo Gozzoli, ricalcato dal pittore da una riproduzione a stampa ma comunque osservato anche dal vivo al Palazzo Medici Riccardi di Firenze entro il 1860.¹⁵ Il cavaliere in fuga sull'estrema destra, il corpo nudo accasciato al suolo in primo piano sotto di lui e le quattro figure femminili più dinamiche in secondo piano sulla sinistra compaiono invece solo nella versione finale del quadro, dove peraltro sono visibili anche a occhio nudo le tracce del riporto, in grande, della prima composizione disegnativa, evidentemente ritenuta 'definitiva' fino all'ultimo.¹⁶

Si nota, sin da questa prima superficiale bipartizione di fasi creative, che Degas aveva affidato alle figure femminili primitive, in piena coerenza con lo studio iniziale, l'aspetto più languido della scena, probabilmente ispirandosi, come spesso si legge, alle donne stremate e ritorte, protagoniste di certe opere assai celebri di Eugène Delacroix, di cui aveva infatti potuto vedere (e in alcuni casi perfino acquistare) alcuni studi preparatori presso la grande vendita della collezione del maestro tenutasi dopo il suo decesso, nel 1864, all'Hôtel Drouot.¹⁷ I nudi immessi nell'opera nella seconda fase,

con la loro dirompenza e maggiore drammaticità, determinano invece il lato più espressivo della scena d'insieme, lasciando quindi supporre che proprio da loro dipendano le ragioni, evidentemente cruciali, delle ridipinture e dei ripensamenti rispetto al progetto iniziale. Ma proprio per queste figure, che diventeranno prototipiche per la produzione matura di Degas, è risultato assai più difficile trovare una qualche possibile derivazione visiva che spiegasse la natura e la reperibilità dei modelli ispiratori impiegati.¹⁸

A tal proposito, dopo alcuni precoci e imprecisi avanzamenti di John Walker,¹⁹ si è appreso un riconoscimento importante, sebbene raramente citato, di Carlo Ludovico Ragghianti, che certo non dimenticava o relegava in secondo piano l'influenza della permanenza del pittore in Italia sulle sue opere di carattere storico;²⁰ e anzi, con un'impressionante disinvoltura, giustamente vedeva in una peculiarissima tavoletta tardo quattrocentesca del ferrarese d'adozione Giovan Francesco Maineri, oggi al Museo di Bucarest con un titolo generico di *Allegoria I*,²¹ il modello per il nudo supino in basso a destra nel dipinto di Degas (figg. 3-5).

Quando Degas ebbe modo di vedere la piccola tempera, tuttavia, essa figurava come attribuita a Luca Signorelli: un dato, questo, che appare accantonato dal critico lucchese che, a sua volta, nel ripercorrere le controversie sulla paternità dell'opera, poco rilevanti ai nostri scopi, ricordava come essa fosse stata ricondotta alla cerchia estense non prima del 1937.²² Nel 1898, nel *Catalogue raisonné* della collezione reale di Romania, dove difatti la tavoletta figurava ancora sotto il nome di Signorelli,²³ si precisava che essa giungeva dalla collezione di Félix Bamberg (1877), console prussiano a Parigi.²⁴ Ragghianti non sbagliava, dunque, a ipotizzarne la reperibilità da parte di Degas a Parigi, dove in effetti Bamberg risiedeva fin dal 1851 e dove se ne registrava il domicilio al 16 di rue Gaillon al momento della sua nomina nel giugno 1863, proprio quando il pittore, ormai da tempo tornato dall'Italia, stava lavorando al suo dipinto.²⁵

Scoprire «la route par laquelle le peintre français est arrivé à rejoindre l'invention ferraraise» era comunque un problema che più tardi si pose anche Victor Stoichita, sebbene anch'egli ritenesse almeno sicuro, per quanto con approssimazione, che «Degas a pu [la] voir quelque part en Europe avant 1865».²⁶ Con questi presupposti non si capisce allora perché in entrambe le argomentazioni si tirino in ballo dei contatti indiretti che, attraverso Giovanni Boldini, Degas potesse aver avuto con Ferrara, poiché appunto non vi era mai stato e perché, come si è spiegato, né la tavoletta in questione né chi la possedeva davano modo o motivo di essere ricondotti lì nel pieno Ottocento.²⁷ Un «ricorso», dunque, che se storicizzato nell'ottica di Degas, che certamente nemmeno si poneva il problema attributivo, non ha nulla di «ferrarese», e che traccia invece percorsi e significati che spingono a orientare l'attenzione verso la passione che a quelle date il pittore francese stava piuttosto di fatto riservando a Luca Signorelli e alle sue opere.

Pur rammentando la momentanea paternità di quella tavoletta al maestro cortonese, neppure Stoichita, che ribadiva la ripresa del modello nel dipinto di Degas, sembra però aver approfondito il problema dalla prospettiva ottocentesca, e anzi ispessiva il divario tra i propositi del pittore francese e il riferimento da lui studiato.²⁸ Che in Italia e al Louvre Degas avesse copiato, tra molte altre, le opere di Signorelli è tuttavia un fatto di cui si legge pressoché ovunque nella sterminata bibliografia storica e anche più recente sull'argomento. Nulla che però sia mai andato oltre l'inserimento del maestro tra quelli che, insieme a Gozzoli e soprattutto a Mantegna, favorivano l'educazione di Degas verso una pittura lineare, fortemente disegnativa, come noto diffusamente caldeggiata da Ingres in Francia. Non si legge invece dei diversi disegni che Degas ha lasciato nei suoi taccuini precoci, verosimilmente preparatori per un dipinto rappresentante un *Signorelli che piange la morte del figlio*, che allo stato attuale delle ricerche non risulta però eseguito.²⁹ Tali



4. Edgar Degas, studio per *Scène de guerre au Moyen-Âge*, ante 1865, Paris, Département des arts graphiques du Louvre. Photo © RMN-Grand Palais.

5. Edgar Degas, *Scène de guerre au Moyen-Âge*, particolare, 1865, Paris, Musée d'Orsay. Photo © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Patrice Schmidt.

6. Lorenzo Maitani, *Inferno e dannati*, particolare, 1319-1330, Orvieto, Duomo. © Fotografia dell'autrice.

7. Lorenzo Maitani, *Inferno e dannati*, particolare, 1319-1330, Orvieto, Duomo. © Fotografia dell'autrice.

8. Edgar Degas, *Scène de guerre au Moyen-Âge*, particolare, 1865, Paris, Musée d'Orsay. Photo © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Patrice Schmidt.



disegni, che per motivi pure comprensibili vengono comunemente associati a un altro soggetto, si fanno spia di un trasporto di Degas per il suo «Miche-lange» (così chiamerà il maestro dinanzi alla grandezza dei celebri affreschi orvietani), che è da anticipare rispetto alla visita alle sue opere ammirate dal vero in Italia; così come il caso del ricorso appena argomentato dà l'idea di quanto questa ben più profonda filiazione, poiché offuscata dalla fuorviante associazione a Maineri, sia rimasta fin troppo sommersa o comunque ridotta a termini minimi.

Per quel che riguarda la *Scène de guerre au Moyen-Âge*, l'interesse di Degas per Signorelli, evidentemente assai più ampio e complesso di quello finora immaginato e che necessariamente si approfondirà altrove, assume non a caso un importante ruolo di tramite per l'individuazione dell'altra puntualissima fonte che insieme al Maineri di Ragghianti Degas impiegò nel suo dipinto. La sosta al duomo di Orvieto nel luglio 1858 non risulta infatti dedicata esclusivamente all'osservazione degli affreschi della cappella di San Brizio: mai è stato messo a fuoco l'entusiasmo espresso da Degas dinanzi a quel «Dôme sublime» e alla sua «Façade tant de richesses et de goût», sede delle decorazioni gotiche lavorate e in buona parte scolpite da Lorenzo Maitani prima, e da Nino e Andrea Pisano dopo, rappresentanti la storia del destino dell'uomo dalla *Creazione* al *Giudizio finale*.³⁰ Eloquente è infatti la dipendenza di almeno due delle figure inserite da Degas nel suo dipinto da altrettante che si scorgono negli affollati bassorilievi del quarto pilone da sinistra del complesso orvietano (figg. 6, 7, 8).

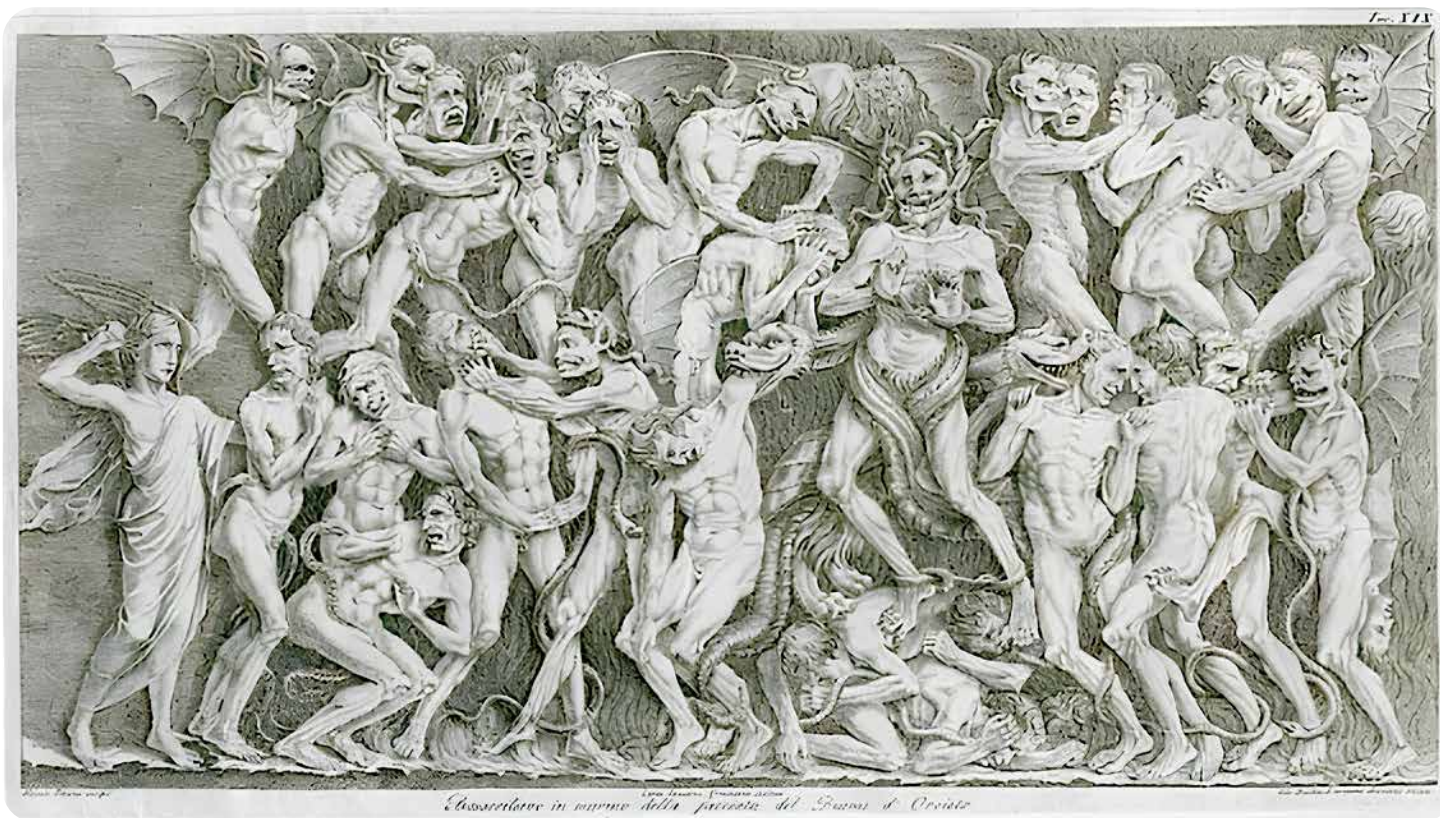
Il raffronto, che non lascia spazio a indugi, soddisfa allo stesso modo se si comparano le figure scolpite sia con il dipinto finito sia con alcuni dei più descritti e fin da subito apprezzati studi preparatori (figg. 9, 10). L'esattezza della figura 'prelevata' dall'*Inferno* maitanese, rannicchiata in sé stessa con le braccia abbandonate sulle cosce, la testa inclinata in avanti coi capelli sciolti che le nascondono il volto, per la sua singolarità costringe a scartarne definitivamente la più sfumata e tuttora creduta dipendenza – avanzata per primo da Walker e appoggiata più tardi da Ragghianti – dall'affresco con il *Miracolo di san Filippo Benizi che fa cadere un fulmine sui blasfemi* di Andrea del Sarto, visto da Degas più tardi nella chiesa fiorentina della Santissima Annunziata.³¹ Né, a questo punto, proviene da «un noto san Sebastiano»³² il nudo probabilmente più espressivo del gruppo, che rispetta e anzi segue alla lettera la peculiarissima posa della figura centrale del rilievo dei dannati: il braccio sinistro che Degas vuole legato a un albero per giustificarne la forte distensione nel modello trecentesco è parimenti allungato perché in procinto di essere inghiottito nella morsa di un mostruoso serpente; le gambe flesse e nervose nell'andamento, questo corpo magro e annientato dai demoni e che Maitani riveste di una pelle sottilissima, in Degas appare solo più rimpolpato, mutato al femminile, ma ugualmente tormentato, stavolta da misteriosi guerrieri pseudo borgognoni in armatura.³³

Assai prima di realizzare il suo quadro, Degas si mostra dunque attratto da queste immagini impressionanti, non a caso connotate da una profilatura e da un linearismo estremamente pittorici. Tuttavia il taccuino che il pittore aveva con sé a Orvieto nell'estate del 1858 non contiene schizzi, nemmeno sommari, riferibili alle decorazioni in questione, che altrimenti sarebbero già riemersi. Le pur concise annotazioni scritte all'interno dello stesso *car-net* forniscono però un indizio significativo in rapporto alle dinamiche di approccio al modello: «Je reconnais des sculptures»³⁴ è una frase che lascia intendere chiaramente la conoscenza pregressa che Degas aveva di quella facciata e in particolare di quei bassorilievi: non perché visti in precedenza – era la prima volta che Degas si recava a Orvieto –, ma 'riconosciuti' perché evidentemente già studiati attraverso riproduzioni a stampa. Del bassorilievo con i particolari copiati da Degas esiste infatti una bellissima immagine settecentesca in un grande volume dedicato a Pio VI con le *Stam-*



9. Edgar Degas, studio per *Scène de guerre au Moyen-Âge*, ante 1865, Paris, Département des arts graphiques du Louvre. Photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Thierry Le Mage.

10. Edgar Degas, studio per *Scène de guerre au Moyen-Âge*, ante 1865, Paris, Département des arts graphiques du Louvre. Photo © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Adrien Didierjean.



11. Tavola XIX dalle *Stampe del duomo di Orvieto*, Roma 1791. © Fotografia dell'autrice.



12. Gustave Moreau, *Groupe de damnés*, copia da Lorenzo Maitani al duomo di Orvieto, 1858, Paris, Musée Gustave Moreau. Photo © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda.

pe del duomo di Orvieto (fig. 11); stampa che sappiamo con buon margine di certezza essere stata consultata nei mesi precedenti presso la ricca biblioteca di Villa Medici, come si desume dalle copie che lì, dal medesimo volume e nello stesso periodo, ne aveva fatto Gustave Moreau, tra cui una dallo stesso dettaglio dei dannati di Maitani (fig. 12).³⁵ A Roma, nel gabinetto di disegni e stampe Corsini, dove Degas pure era stato per praticare copie a ricalco già nel novembre 1857, erano comunque altresì conservate almeno venti acqueforti ottocentesche, ciascuna rispettiva di dettagli singoli e isolati derivanti dalla stessa facciata decorata.³⁶ L'impatto dal vivo con le sculture dovette perciò configurarsi, per Degas, come la conferma di una prima suggestione, da custodire e sviluppare in autonomia rispetto a una sua ipotetica o già ipotizzata destinazione.

Alla luce di quanto emerso, riportando lo sguardo sul dipinto e tornando a evocare alcuni dati radiografici inconfutabili che confermano l'applicazione di queste particolari figure sul quadro in un momento successivo alla prima progettazione della scena d'insieme, si può quantomeno capire in che modo Degas abbia connotato la sua 'storia' come medievale: gotiche erano le fonti scelte per determinarne l'intensità e l'espressione, così come, a ben guardare, prevalentemente antiche erano state quelle immesse nelle *Petites filles Spartiates* (1860-1864), e rivolte ai costumi orientali quelle impiegate nella *Sémiramis construisant Babylone* (1860-1862); in linea, dunque, con un *modus operandi* già sperimentato e tutto volto all'assemblaggio «matematico», per dirla con un'espressione di Paul Valéry, di modelli coerenti benché eterogenei.³⁷ Quanto alle ragioni della 'medievalizzazione' del tema si può solo ipotizzare che l'intenzione di Degas di esporre l'opera al Salon lo avesse indotto a scegliere di dipingere una «scena di guerra nel Medioevo» – pur conservandone quei tratti di indecifrabilità tipici del suo linguaggio giovanile –, per meglio aderire alla canonica classificazione accademica del soggetto di storia.³⁸ Che poi l'argomento della *Scène de guerre* sia da interpretarsi come una metafora dei fatti contemporanei di New Orleans, o di quelli ben precedenti di Orléans, o anche che esso sia nato da una fusione distillata di

entrambi, appare intanto chiara una coerenza, anzitutto cronologica, tra la sua proiezione nel Medioevo e il ricorso inequivocabilmente impiegato. Ripensando alla composizione preparatoria iniziale si è del resto già fatto cenno alla sua indipendenza dalla *Scène* finita, non tanto per le palesi varianti che presenta rispetto a essa, ma perché sembra scaturire da un'intenzione oltre che da un processo diversi; allusiva a un'indubbia inquietudine implorante, ma assai più silenziosa e meno sconvolta, come suggerisce soprattutto la calma (apparente?) del gruppetto di donne nude accomodate intorno e dentro all'albero, e specie quella di matrice più ingresiana, seduta con il mento appoggiato alla mano e con un'espressione quasi annoiata che ne tradisce i forse diversi, più disimpegnati modelli visivi (fig. 13). L'inserimento successivo di figure più caratterizzate e potenti, quelle derivanti da Maineri (*alias* Signorelli) e, come qui si è aggiunto, dall'imprevisto Maitani, dice di quanto il tema scelto da Degas possa dunque essere stato assecondato dalla sua impazienza, lenta e calcolatissima, di studio, assemblaggio e riformattazione delle fonti.

Da un'altra prospettiva, le tarde e celebri *baigneuses*, così trasandate nei fisici e nei modi noncuranti di atteggiarli, riescono a documentare la persistenza e la conservazione, fascinosissima, di modelli disparati e mai scontati, fino a stabilirsi quali paradossali luoghi comuni degasiani. Il motivo, divenuto divampante, delle donne *à la toilette* coi capelli rovesciati e gli arti ipertesi, propri pure delle *danseuses*, dicono poi molto dell'affezione mai dichiarata di Degas per il suo precocissimo riferimento orvietano, dipendendone in termini tutt'altro che analogici: scorciate dal basso, dall'alto, rigirate, osser-



13. Edgar Degas, studio per *Scène de guerre au Moyen-Âge*, ante 1865, Paris, Département des arts graphiques du Louvre. Photo © RMN-Grand Palais.

14. Edgar Degas, *Donna nuda a mezzo busto*, 1895, Cambridge, The Fitzwilliam Museum (PD.35-1978). Fotografia acquistata dall'autrice secondo termini e condizioni d'utilizzo.

15. Edgar Degas, *Après le bain III*, 1891-1892, New York, The Metropolitan Museum - Collection API. Photo Open Access.



vate dal retro o colte per frammenti (figg. 14, 15). Ma esse si impongono anche come la testimonianza più vivida, in Degas, della potenza e dell'efficacia delle sue prime impressioni e della loro tenacia nella sua pittura.

Note

¹ Di questo riconoscimento, al quale ero giunta in maniera autonoma, è stato un peccato leggere solo una velocissima traccia in una concisa nota di Lucio Riccetti, *Leandro Mazzocchi, Filippo Antonio Gualterio, il giovane Luigi Fumi e la scoperta del Medioevo a Orvieto*, in A. Giorgi, S. Moscadelli et al., a cura di, *Erudizione cittadina e fonti documentarie. Archivi e ricerca storica nell'Ottocento italiano (1840-1880)*, 2 voll., Firenze University Press, Firenze 2019, vol. II, pp. 721-778, e in part. pp. 725-726 e nota 19.

² *Salon de 1865. Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Mourgues frères, Paris 1865, p. 314, n. 2406.

³ [Catalogue de la] 2me Exposition au profit des œuvres de guerre de la Société des Artistes Français et de la Société des Beaux-Arts, catalogo della mostra (Paris, Petit Palais des Champs-Élysées, 1 maggio - 30 giugno 1918), Paris 1918, p. [9].

⁴ H. Adhémar, *Edgar Degas et la 'Scène de guerre au moyen-âge'*, in «Gazette des Beaux-arts», LXX, novembre 1967, pp. 295-298. Si veda, poi, H. Loyrette, 'Scene of War in the Middle Ages', erroneously called 'The Misfortunes of the City of Orléans', in J.S. Boggs et al., a cura di, *Degas*, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, 9 febbraio - 16 maggio 1988; Ottawa, National Gallery of Canada, 16 giugno - 28 agosto 1988; New York, The Metropolitan Museum, 27 settembre 1988 - 8 gennaio 1989), Réunion des Musées Nationaux; National Gallery of Canada; The Metropoli-

tan Museum of Art, Paris; Ottawa; New York 1988, pp. 105-111.

⁵ Avevano però già alluso a questi eventi di cronaca contemporanea, ipotizzandone un motivo d'ispirazione per Degas, P. Cabanne, *Degas et 'Les malheurs de la ville de Orléans'*, in «Gazette des Beaux-arts», Mai-Juin 1962, pp. 363-366 e P. Pool, *The History Pictures of Edgar Degas and their Background*, in «Apollo», 1964, pp. 306-311. Si veda anche Loyrette, 'Scene of War in the Middle Ages'... cit., p. 105.

⁶ Si veda, in particolare, la *télégraphie privée* uscita su «Le Pays» del 24 novembre 1862, in cui si fa riferimento ai provvedimenti citati, e all'appello di Jefferson Davis, presidente dei Confederati, che ricorda i massacri di donne e bambini a seguito della disfatta di New Orleans in *Archives diplomatiques 1863. Recueil de diplomatie et d'histoire*, vol. IV (Octobre-Décembre 1863), Amyot, Paris 1863, pp. 19-21.

⁷ Come pure affermato da Adhémar, la zia e le cugine materne di Degas si trasferirono momentaneamente in Francia dal 1863 al 1865, proprio per sfuggire al clima particolarmente teso di New Orleans in quegli anni. Sulle dinamiche specifiche di questi fatti si veda soprattutto C. Benfey, *Degas in New Orleans*, University of California Press, Berkeley; Los Angeles; New York 1997, pp. 47-66, in part. p. 51.

⁸ Adhémar, *Edgar Degas et la 'Scène de guerre au moyen-âge'* cit., p. 296.

⁹ J. Meyers, *Degas's 'Misfortunes of the City of Orléans in the Middle Ages': a Mystery Solved*, in «Source: Notes in the History of Art», vol. XXI, 4, 2002, pp. 11-16.

¹⁰ In generale, oltre alla letteratura di Jules Michelet e Augustin Thierry, un importante contributo alla rinascita di un fascino per il Medioevo in gran parte della società francese nell'Ottocento è dato dall'immagine che ne offrì François Guizot nella sua *Histoire de la civilisation en France*, seconda edizione, 4 voll., Didier, Paris 1840. Per un quadro riassuntivo e recente della diffusione del fenomeno in rapporto alle arti figurative del XIX secolo, si veda C. Denoël, *Styles ou décors? Les arts du Moyen-Âge au temps de Moreau*, in M.-C. Forest et al., a cura di, *Gustave Moreau. Le Moyen-Âge retrouvé*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Gustave Moreau, 15 novembre 2023 – 12 febbraio 2024), Éditions El Viso, Paris 2023, pp. 25-35, in part. pp. 26-29.

¹¹ Meyers estrae dei brani, in particolare, da J. Michelet, *History of France*, trans. G.H. Smith, 2 voll., Appleton, New York 1847, vol. II, p. 127. Ma si veda, meglio, J. Michelet, *Histoire de France*, Hachette, Paris 1833, vol. II, pp. 456-457.

¹² I volumi di Michelet sono inventariati ai fogli 295r e 295v dell'atto 01167, vol. 20, 1862, conservato presso gli Archivi notarili dell'ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI. Per un primo regesto sommario dell'atto, si veda R. Raimondi, *Degas e la sua famiglia in Napoli (1793-1917)*, SAV, Napoli 1958, pp. 121-122. L'utilità del documento, integralmente trascritto, in rapporto all'attività di Degas è stata da me commentata in un intervento presso la Société d'Histoire de l'Art français (Parigi, INHA, 18 giugno 2022). Si ricorderà che anche un'edizione del *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* di Jean-Jacques Barthélemy, diffusamente riconosciuto quale una delle fonti letterarie delle *Petites filles Spartiates* provocant des garçons à la lutte (1860-1864), si trovava tra i volumi della biblioteca del nonno di Degas a Napoli (L. Castellano, *Modelli sommersi nelle 'Petites filles Spartiates' di Edgar Degas: un guerriero e un enfant chantant*, in «La Diana», 4, 2022, pp. 104-120, in part. pp. 108-109).

¹³ Tra questi ve ne sarebbe almeno uno (RF15507) da ricondurre, piuttosto, allo studio per un *Saint Jean-Baptiste et l'ange*, dipinto di cui si conservano molti studi preparatori ma, come si sa, mai realizzato.

¹⁴ Si legga a tal proposito il rapporto riassuntivo di Charles De Couëssin, *Technique, transformations dans les toiles de Degas des collections du musée d'Orsay*, in *Degas Inédit*, atti del convegno (Parigi, Musée d'Orsay, 18-21 aprile 1988), La documentation Française, Paris 1989, pp. 155-158, in part. p. 150.

¹⁵ Un primo tentativo di graduale 'medievalizzazione' della scena può essere individuato in questo disegno derivato da Gozzoli. Per la copia dal maestro 'primitivo' verosimilmente impiegata nello studio preparatorio del dipinto si veda il *Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier*, [4^a vendita], Georges Petit, Paris 1919, in part. p. 86, lotto 91. Come si legge nelle didascalie autografe su questi disegni, Degas ricorda di aver visto e/o copiato gli

affreschi a «Florence, 1860». Sull'individuazione di altre derivazioni da Benozzo Gozzoli in altri lavori di Degas si veda Castellano, *Modelli sommersi nelle 'Petites filles Spartiates' di Edgar Degas* cit., p. 112.

¹⁶ In particolare, del disegno preparatorio sono ancora visibili nel quadro la donna accovacciata sotto l'albero e le gambe della donna implorante al centro.

¹⁷ Per le opere di Delacroix acquistate da Degas in quell'occasione si veda A. Dumas et al., a cura di, *The Private Collection of Edgar Degas. A Summary Catalogue*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 ottobre 1997 – 11 gennaio 1998), The Metropolitan Museum of Art, New York 1997, pp. 27-50. Tra queste può essere interessante segnalare, ai fini del dipinto qui discusso, anche il gran numero di studi di figure, armature e costumi medievali.

¹⁸ Come spesso si legge, i disegni preparatori dedicati alle singole figure del quadro furono largamente apprezzati anche in tempi coevi. Proprio riguardo la loro persistenza nell'opera matura di Degas si legga il commento di E. Durand-Gréville, *Entretiens de J.-J. Henner*, Lemerre, Paris 1925, p. 103. Più di recente il tema è invece ampiamente affrontato da G. T.M. Shackelford, *Le corps en péril: Scène de guerre au Moyen Âge*, in id., a cura di, *Degas et le nu*, catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts, 9 ottobre 2011 – 5 febbraio 2012; Paris, Musée d'Orsay, 13 marzo – 1 luglio 2012), Hazan, Paris 2012, pp. 56-87.

¹⁹ J. Walker, *Degas et les maîtres anciens*, in «Gazette des Beaux-Arts», X, Juillet 1933, pp. 173-184.

²⁰ C.L. Ragghianti, *Un ricorso ferrarese di Degas*, in «Bollettino annuale Musei ferraresi», 1971, pp. 23-29. Ci tengo qui a ringraziare molto Sara Meoni della Fondazione Ragghianti. Affondi specifici sul legame tra Degas e il patrimonio artistico italiano possono dirsi inaugurati sistematicamente con J. Leymarie et al., a cura di, *Degas e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 1 dicembre 1984 – 10 febbraio 1985), Palombi, Roma 1984. Va tuttavia ricordato che in mostra, a differenza degli altri quadri di soggetto storico di Degas, la *Scène de guerre au Moyen-Âge* era assente, proprio perché non ne venivano ancora sufficientemente riconosciute le componenti italiane.

²¹ Questa tavoletta (cm 42,2 × 61) fa da pendant a un'altra, anch'essa al Museo di Bucarest.

²² Al. Busuiocanu, *Dipinti sconosciuti di Ercole Roberti e della sua scuola*, in «L'Arte», a. XL, III, 1937, pp. 160-182. L'anno successivo Ragghianti inseriva l'opera, allora nella collezione del castello di Palesch in Sinaia, nel 'catalogo' di Maineri nella sezione delle notizie e letture in «La Critica d'Arte», a. III, 2, 1938, pp. XV-XVI.

²³ L. Bachelin, *Tableaux anciens de la galerie Charles Ier, roi de Roumanie*, catalogue raisonné, Braun, Paris 1898, pp. 16-17.

²⁴ Ragghianti ricorda Bamberg come consolle romeno a Bruxelles, carica che non risul-

ta avere mai avuto. Il ministro degli Affari Esteri ha nominato Félix Bamberg console di Prussia a Parigi il 23 giugno 1863: se ne legge la notizia in «Le Mémorial diplomatique», 28 Juin 1863, p. 109.

²⁵ Si veda l'*Annuaire diplomatique de l'Empire Français pour l'année 1864*, Berger-Levrault, Paris 1864 [aprile], p. 77. Nelle annate seguenti l'*Annuaire* ne registra le successive residenze negli anni che coincidono con la gestazione del dipinto di Degas: nel 1865 e 1866 in rue de Provence 3; ma anche dal 1867 in rue de la Victoire. Non è inoltre da considerare inusuale la visita di Degas alle collezioni private: più chiaramente aveva infatti fatto riferimento, in un taccuino del 1860, a un ritratto di Palma il Vecchio, allora dato a Tiziano (il *Ritratto di poeta*, allora creduto di Ariosto, oggi alla National Gallery di Londra) visto presso Edmond Beaucousin, *collecteur* di gusto e amico di famiglia. Dallo stesso Beaucousin Degas aveva copiato anche una leonardesca *Vergine con Bambino*, oggi allo Harvard Art Museum di Cambridge, Mass. (inv. 1965.265).

²⁶ V.I. Stoichita, *Deux œuvres ferraraises au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie*, in «Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-arts», XVI, 1979, pp. 65-79.

²⁷ Sui rapporti tra Degas, Boldini e altri artisti italiani si veda soprattutto A. Dumas, a cura di, *Degas e gli italiani a Parigi*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 settembre – 16 novembre 2003), Sate, Ferrara 2003.

²⁸ Stoichita, *Deux œuvres ferraraises au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie* cit., pp. 73-77.

²⁹ Si vedano lo schizzo elaborato alla p. 12 del *carnet* 25, Paris, Bibliothèque Nationale de France, e il disegno più finito a penna e acquerello riprodotto sia in T. Reff, *Les vies des maîtres anciens dans les œuvres de jeunesse de Degas*, in *Degas Inédit* cit., p. 186, fig. 4; sia in id., *The Notebooks of Edgar Degas*, Hacker, New York 1985, vol. I, tav. 48, dove l'autore ritiene trattarsi di uno studio per un *Tintoret peignant sa fille morte* (1856-1857). Tuttavia la versione proposta da Degas corrisponde in modo più esatto alla scena della morte del figlio di Luca Signorelli descritta da Vasari, nella quale il pittore «sut assez maîtriser son amère douleur pour le faire dépouiller de ses vêtements et le peindre lui-même sans verser une larme» (G. Vasari, *Vies des peintres sculpteurs et architectes*, trad. Léopold Leclanché, Tessier, Paris 1840, vol. III, p. 389). A tal proposito si vedano anche lo schizzo sul verso della p. 86 dell'album appartenente all'ex collezione Marcel Guérin (New York), riprodotta solo in Reff, *The Notebooks of Edgar Degas* cit., vol. II (Notebook 8, p. 86v).

³⁰ Si leggano le manifestazioni di estasi scritte a riguardo dal pittore sulle pagine 57-59 del *carnet* 28 conservato alla Bibliothèque Nationale de France, o anche la loro trascrizione a opera di Reff, *The Notebooks of Edgar Degas* cit., vol. I, pp. 69-70.

³¹ Walker, *Degas* cit., p. 180; Ragghianti, *Un ricorso ferrarese di Degas* cit., p. 27.

³² *Ibidem*. Non viene qui specificato il riferimento, ma si suppone si tratti di un'allusione allo schema del *San Sebastiano al tronco* (molto utilizzato anche per l'iconografia del *Marsia scorticato*), forse quello che si conosceva tramite un bronzo oggi attribuito a Pietro Tacca, allora già conservato al Louvre (MR 3274).

³³ Si noti come nella fase giovanile spesso Degas inverte il sesso del modello studiato, come a voler cercare anche in questo le contraddizioni tipiche del suo linguaggio. Proprio questo gioco di scambi sembra essere stato il motivo principale che ha portato a interpretare il progetto del *Signorelli che piange il figlio morto* come un Tintoretto che piange la figlia morta.

³⁴ Si adotta qui la trascrizione di Reff, *The Notebooks of Edgar Degas* cit., vol. I, p. 69, da intendersi come «riconosco alcune sculture», come se Degas si riferisse a dettagli a lui noti. Tuttavia, la difficile grafia di Degas potrebbe anche essere letta come «je reconnais les sculptures» (*carnet* 28, p. 57, Paris, Bibliothèque nationale), e perciò da intendersi come «le sculture», un più generico riferimento all'intera decorazione.

³⁵ *Stampe del duomo di Orvieto dedicate alla santità di nostro signore Pio Sesto Pontefice Massimo*, Roma 1791, tav. XIX. Di Moreau si veda, soprattutto, la *Feuille d'études*, Des. 4436 (Parigi, Musée Gustave Moreau), che reca la didascalia autografa «Rome 1858», erroneamente indicata come «copia da Nicola Pisano», <dessins-musee-moreau.fr/selection/page_notice-ok.php?Ident=R&myPos=1&NoticeId=4439>, forse perché la stampa settecentesca attribuiva a quest'ultimo il rilievo orvietano. Su un altro foglio, sul quale l'anno successivo Moreau copiò il dettaglio dei *Fulminati* del *Finimondo* di Signorelli nella cappella di San Brizio (Des. 4251), sono precisati in calce luogo e data d'esecuzione: «Rome – Bibliothèque de l'Académie – 1859». Dallo stesso volume, è assai probabile che anche Degas abbia copiato i dettagli lì riprodotti degli affreschi di Signorelli, che infatti coincidono con quelli eseguiti sui fogli sciolti che si conoscono a partire dalle vendite dall'*atelier* del pittore. Si vedano, in particolare, i lotti 74a e 81c, rispettivamente alle pp. 70 e 76 del *Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas...* cit. Sullo stretto rapporto tra Degas e Moreau, sulla loro frequentazione in Italia e sullo studio delle fonti e dei modelli comuni osservati dai due pittori negli stessi ambienti si vedano soprattutto i saggi essenziali di P. Pool, *Degas and Moreau*, in «The Burlington Magazine», vol. CV, 723, 1963, pp. 243-268 e T. Reff, *Degas's Copies of Older Art*, in «The Burlington Magazine», vol. CV, 723, 1963, pp. 238-259, in part. le figure 13-14, p. 150. Più recente e più focalizzato sulla tappa fiorentina dei due pittori, lo studio di M. Amedei, *Pittori, scultori e fotografi: copisti francesi agli Uffizi, 1815-60*, in C. Giometti et al., a cura di, *La fabbrica della*

copia. Firenze e Napoli fra Settecento e Ottocento, Carocci editore, Roma 2023, pp. 219-241. Per un approfondimento specifico sull'interesse di Moreau per i temi e per le fonti medievali si veda Forest, *Gustave Moreau. Le Moyen-Âge retrouvé* cit.

³⁶ A tal proposito si consulti il volume FN5020 del Fondo Corsini, in particolare le stampe S-FN35079, S-FN35082 e S-FN35094 riferite ai dettagli del IV pilastro. A suggerire che queste stampe possano essere state consultate da Degas nell'occasione citata sono le tracce lasciate dal pittore stesso in un suo taccuino utilizzato tra Napoli e Roma, dove precisamente si legge di una sua visita «le 13 Nov[embre 1857] à la Galerie Corsini» (*carnet* 25, p. 50, Paris, Bibliothèque Nationale de France). Sulla stessa pagina, segue un elenco di acquedotti lì viste, studiate e in parte copiate, tra le quali non figurano quelle derivate dalle decorazioni di Maitani, ma che rendono comunque evidente una loro attendibile e diretta accessibilità a Degas. Sulla Collezione Corsini, più in generale, si veda lo studio di E. Borsellino, *La collezione Corsini di Roma. Dalle origini alla donazione allo Stato italiano*, 2 voll., Efesto, Roma 2017, in part. il capitolo V.

³⁷ Sulla costruzione rispettiva di questi di-

pinti in rapporto alle fonti utilizzate si vedano le storiche e brillanti voci di T. Reff, *New Light on Degas's Copies*, in «The Burlington Magazine», vol. CVI, 735, 1964, pp. 248-259 e *Further Thoughts on Degas's Copies*, in «The Burlington Magazine», vol. CXIII, 822, 1971, pp. 534-543. I processi creativi di Degas sono stati poi ampiamente esplorati in T. Reff, *Degas. The Artist's Mind*, Harper & Row, New York 1976. Più recente invece un approfondimento specifico sulle *Petites filles Spartiates* in Castellano, *Modelli sommersi nelle 'Petites filles Spartiates' di Edgar Degas* cit.

³⁸ Per un approfondimento sulla particolare concezione della pittura di genere storico nei contesti delle esposizioni ufficiali nei decenni centrali dell'Ottocento e, nello specifico, sull'approccio decisamente antiaccademico di Degas rispetto al fenomeno si veda H. Loyrette, *La peinture d'histoire*, in H. Loyrette, G. Tinterow, a cura di, *L'Impressionnisme. Les Origines 1859-1869*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 19 aprile – 8 agosto 1994; New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 settembre 1994 – 8 gennaio 1995), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1994, pp. 29 e ss., in part. pp. 42-50.

Sinossi

Nel ripercorrere la storia della genesi creativa della *Scène de guerre au Moyen-Âge* (1865), tra i dipinti di soggetto storico più enigmatici di Edgar Degas, il contributo intende valorizzare l'interesse del pittore francese per il patrimonio figurativo dei 'primitivi', partendo dalla rivalutazione di due fonti visive impiegate per la redazione finale del quadro. In particolare, il rilancio di una felice intuizione di Carlo Ludovico Ragghianti e l'individuazione nel quadro di prestiti visivi da alcuni dettagli dei rilievi di Lorenzo Maitani sulla facciata del duomo di Orvieto – questi ultimi sfuggiti alla letteratura critica su Degas – arricchiscono il repertorio di modelli osservati dal pittore in Italia e aprono nuove riflessioni sull'elaborazione formale della *Scène de guerre*.

Summary

By revisiting the creative genesis of the *Scène de guerre au Moyen-Âge* (1865), one of the most cryptic history paintings by Edgar Degas, this essay aims to investigate the painter's interest in Tre-Quattrocento art, starting with the reassessment of two visual sources which were used for creating the final version of the picture: namely, the reconsideration of Carlo Ludovico Ragghianti's brilliant intuition, together with the identification of some details in the painting derived from the Gothic reliefs by Lorenzo Maitani on the Orvieto Cathedral facade, the latter neglected by Degas's critical literature. This study allows scholars to broaden the repertoire of the visual patterns studied by the painter, therefore opening new reflections regarding the creative processes of the *Scène de guerre*.

Questioni di astrazione: la produzione di Jessica Dismorr nella seconda metà degli anni Trenta

Raffaella Picello

Nel 1999, il critico ed esponente del movimento Art&Language Charles Harrison riconosce a proposito del suo studio pionieristico *English Art and Modernism, 1900-1939*, pubblicato nel 1981,¹ che l'aver sottovalutato il versante femminile dell'arte² era stato un grave errore. In parallelo rispetto a questa importante ammissione, si intraprendono nuovi studi teorici sulla produzione artistica delle donne, prevalentemente da parte di storiche dell'arte, offrendo una valutazione della loro valenza tanto femminista, quanto modernista.

In *Modern Life and Modern Subjects: British Art in the Early Twentieth Century* (2000), Lisa Tickner³ si avvale delle teorie femministe, letterarie e psicoanalitiche per ampliare una discussione sulla serie di dipinti intitolati *Studland Beach* di Vanessa Bell del 1911-1912, mentre Jane Beckett e Deborah Cherry⁴ hanno riesaminato i contributi intellettuali ed estetici delle pittrici vorticiste. Il contributo di Helen Saunders e Jessica Dismorr è tornato al centro del simposio tenuto in concomitanza con la mostra *The Vorticists: Rebel Artists in London and New York, 1914-1918*,⁵ allestita nel 2011 alla Collezione Peggy Guggenheim di Venezia e poi trasmigrata al Solomon Guggenheim a New York. Sebbene la mostra abbia esposto un gruppo di opere di artiste associate al movimento vorticista, nessuno dei nove saggi in catalogo era dedicato, nello specifico, alle pittrici vorticiste.

Fino ad epoca recente, dunque, la pittrice Jessica Dismorr (1885-1939)⁶ è stata oggetto di attenzione marginale da parte della critica, concentrata perlopiù sulla sua adesione all'avanguardia vorticista, escludendone la vita e la produzione artistica successiva dagli studi sul Modernismo. Allo stato dell'arte, sussistono scarse informazioni biografiche riguardo a tale periodo, da cui è tuttavia possibile ricostruire i suoi frequenti spostamenti.

Nel corso degli anni Trenta, la Dismorr rientra dal Sussex per stabilirsi a Londra e risiede principalmente tra Putney e Hampstead. Al di là di ciò che è possibile dedurre dalle relazioni intrattenute con le società espositive londinesi, non è dato disporre di informazioni dettagliate riguardo la restante attività dell'artista. Ciononostante, permane un cospicuo nucleo di opere che data dalla metà degli anni Venti fino alla morte dell'artista a cui fare riferimento per seguirne l'evoluzione stilistica.

Una recente esposizione allestita nel 2019 a Chichester dal titolo *Radical Women: Jessica Dismorr and her Contemporaries*,⁷ curata da Alicia Foster, e una manciata di saggi hanno gettato una qualche luce sulla produzione degli anni Venti, contrassegnata da ritratti, paesaggi e nature morte, ma resta ancora da indagare la definitiva svolta verso l'astrazione portata a compimento nel decennio successivo.

La mancanza di informazioni biografiche, dettagli riguardanti le opere stesse e i contesti in cui sono state dipinte, è certamente problematica. Ciò che è certo è che nel 1935 l'artista esplora le potenzialità della natura morta passandola al vaglio dell'astrazione, compiendo una svolta destinata a perdurare fino al 1939. Del resto, Jessica Dismorr manifesta il proprio entusiasmo per le qualità astratte della pittura contemporanea europea nell'articolo intitolato *Critical Suggestions* già nel 1919, quando osserva: «l'arte astratta non implica nulla di vago o indefinito: al contrario, una liberazione estrema degli elementi essenziali dall'oscurità del letteralismo».⁸

Gli anni Trenta sono passati alla storia poiché caratterizzati dal progressismo, nonché dall'impegno collettivo, e come un periodo notevolmente fecondo e decisivo dell'arte britannica. Le diverse alleanze di gruppo, le acquisizioni, le dichiarazioni formali e i dibattiti che emergono lungo il decennio possono essere considerati indici entro cui inquadrare le aspirazioni di Jessica Dismorr. Contestualmente, la Gran Bretagna acquisisce uno *status* internazionale assumendo gradualmente una posizione di primo piano all'interno del 'modern movement'. Se gli anni Venti sono caratterizzati da una certa 'insularità' per quanto riguarda gli scambi degli artisti britannici con gli artisti stranieri (la Tate Gallery non espose l'arte europea contemporanea fino al 1926), negli anni Trenta si assiste al crescente interesse e alla rapida assimilazione delle idee straniere.

Sin dal terzo decennio del Novecento le prove di paesaggio e i ritratti della pittrice rispondono, in varia misura, a certe caratteristiche formali sostenute da critici come Roger Fry, paladino del Postimpressionismo e di Cézanne.⁹ Nelle tele coeve è infatti facile reperire caratteristiche stilistiche correlate all'arte di quel periodo, ma è la visione personale della Dismorr a prevalere su ogni riferimento e a orientare il discorso formale. Ciò pare in sintonia con il clima artistico del decennio, allorché le personalità faultrici dell'avanguardia, come Wyndham Lewis, fondatore del Vorticism, abbandonano l'impeto rivoluzionario per elaborare una originale cifra moderna alternativa.

Il distacco della Dismorr dal linguaggio aggressivo e virile del Vorticism per elaborare forme più astratte e pacate non indica di fatto un allontanamento dalla scena modernista. Al contrario, i dipinti degli anni Trenta rappresentano un importante contributo allo sviluppo dell'arte moderna in Gran Bretagna. Essi si inscrivono in una fase più ampia del Modernismo in procinto di trasformare il mondo dell'arte, proprio in quel periodo, riflettendo il nuovo spirito di sperimentazione e innovazione diffuso in Europa. Ad Hampstead la pittrice entra in contatto con numerosi esponenti delle avanguardie europee, che vi si rifugiano tra il 1932 e lo scoppio della guerra nel 1939, per evitare le persecuzioni naziste. Il quartiere rappresenta ora un crogiolo di intensa attività creativa e accoglie alcuni degli artisti più radicali attivi in Europa e in Gran Bretagna. In genere, essi occupano studi e abitazioni a pochi passi gli uni dagli altri, tanto che tra i vicini della Dismorr si annoverano Henry Moore, Barbara Hepworth, Herbert Read, Ben Nicholson, John Skeaping, seguiti da Walter Gropius, Marcel Breuer, Piet Mondrian e Naum Gabo. Essi condividono un'energia sorprendente che sfocia nella formazione di gruppi, di cui sono un esempio emblematico Unit One e Circle. Già a partire dal 1920 e lungo tutto il decennio, gli artisti dalle vedute più aggiornate, tra cui Dismorr, si uniscono alla Seven and Five Society (anche nota come 7&5),¹⁰ sorta come spazio espositivo alternativo al London Group.¹¹ Di fatto, la società si professa categoricamente contraria alla politica ufficiale dell'arte e offre agli artisti il grande vantaggio di poter perseguire il proprio percorso indipendentemente da qualsiasi linea programmatica. La maggior parte degli artisti mantiene la propria indipendenza, rendendo però difficoltosa la definizione di uno stile omogeneo.

Il 1924 segna l'ingresso di Ben Nicholson nella 7&5, seguito da Barbara Hepworth, Henry Moore e John Piper, i quali imporranno successivamente al gruppo un cambiamento di rotta: un certo numero di artisti si dimetterà o verrà espulso dal gruppo, tra cui la stessa Dismorr in circostanze ancora non chiarite. La mostra collettiva del gruppo, sotto la nuova denominazione di Seven and Five Abstract Group, allestita nell'ottobre del 1935 presso la Zwemmer Gallery, inaugura la stagione della pittura astratta in Inghilterra e include opere di Hepworth, Winifred Nicholson e Piper.

Nel frattempo, nasce il gruppo Unit One su iniziativa di Paul Nash, il quale sin dal 1930 manifesta la propria insofferenza per la mancanza di una compagine coesa capace di interpretare le rinnovate istanze del movimento moderno.



1. Jessica Dismorr, *Composition*, 1935, collezione privata.

L'anno seguente Nash rende Henry Moore, Edward Wadsworth e l'architetto Well Coates partecipi dei propri progetti. L'artista è intenzionato a includere nel gruppo architetti a fianco di pittori, scultori e decoratori, poiché progetta di dare vita a una corrente ad ampio spettro sulla scorta dell'esempio del Bauhaus. Nel 1933 Nash arruola, tra gli altri, anche Nicholson ed Hepworth e si avvale del supporto del critico Herbert Read. È proprio Read a suggerire al gruppo di produrre una pubblicazione che riunisca le dichiarazioni programmatiche e le immagini delle opere più significative, progetto che si concretizza nel volume *Unit 1: the Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*, dato alle stampe in concomitanza con la prima e unica mostra di Unit One, ospitata presso la Mayor Gallery nell'aprile del 1934.

Tuttavia, poco dopo la pubblicazione, internamente al movimento si delineano due filoni rispettivamente legati al Surrealismo e all'arte costruttivista non figurativa. In ultimo, è la tendenza costruttivista a prendere il sopravvento e nel 1937 viene prodotta l'antologia di saggi *Circle*¹² sotto la direzione congiunta di Nicholson, dell'architetto J.L. Martin e dello scultore russo Naum Gabo.

Le opere di Jessica Dismorr riflettono questo nuovo spirito di sperimentazione e innovazione. Riallacciandosi alle soluzioni radicali connaturate alle forme sintetiche esibite nella precedente produzione vorticista, l'artista segnala la volontà di riallinearsi con l'avanguardia operando un'improvvisa rottura nella sua carriera. Non figura come membro ufficiale di alcun gruppo o movimento organizzato, sebbene si identifichi fortemente con il linguaggio astratto caratteristico delle sperimentazioni aniconiche sollecitate dal gruppo di Hampstead.

Le nature morte dipinte nel 1935 anticipano i successivi quadri astratti della pittrice e appaiono transitorie in questo senso. Dismorr ha già saggiato le potenzialità del genere quando espone due nature morte alla personale del 1925 e una alla mostra della Seven and Five Society nel 1926 in linea con le premesse programmatiche della società che, a quelle date, impongono la trattazione di temi ispirati agli oggetti di uso quotidiano.

Se si considera, in particolare, la tavola intitolata *Composition* del 1935 (fig. 1) si noterà come vi compaia un'elaborazione semi-astratta della materia otte-

nuta mediante la stesura del colore a tempera, all'interno della quale le forme occupano un'ambigua relazione spaziale l'una rispetto all'altra e rispetto alla superficie su cui sono poste.

In *Composition*, Dismorr presenta una serie di giare e vasi di varie fogge disposti su una superficie piana delimitata da tendaggi e altre stoffe sullo sfondo. Le forme paiono completamente bidimensionali e accuratamente isolate all'interno di uno spazio ambiguo. Nonostante in opere come queste¹³ siano ancora presenti contenuti allusivi a elementi figurativi, Dismorr riserva una maggiore semplicità e un drastico appiattimento di forme e spazio. Anch'ella si è verosimilmente resa conto che, come per molti artisti di rottura degli anni Trenta – tra tutti, Picasso e Braque, Ozenfant e lo stesso Nicholson – la natura morta racchiude tutta una gamma familiare di forme prive di risvolti emotivi o letterari.

Soprattutto, la riscoperta del Cubismo da parte di Nicholson a Parigi nel corso degli anni Venti e Trenta e l'amicizia stretta con George Braque giocano un ruolo centrale nel continuo ritorno del pittore al genere. Le forme e i piani intrecciati e l'equilibrio tra linee e sezioni di colore alludono chiaramente alle influenze cubiste e più specificamente al Cubismo sintetico che Picasso e Braque svilupparono al principio del secondo decennio del secolo. I dipinti di Nicholson riferibili al 1932-1933 rivelano questa assimilazione tardiva dei principi cubisti. Tuttavia, in luogo della geometria distorta delle nature morte di Braque degli anni Venti, Nicholson vuole preservare l'integrità della superficie dell'immagine sottostante mediante la modulazione del colore. Su di essa dispone le sue nature morte o le sue teste di profilo; i sottili spostamenti spaziali che ne derivano sono atmosferici e sono spesso ottenuti scavando la superficie dipinta sottostante. Talvolta, l'artista incide deliberatamente alcune linee come se stesse incidendo un rilievo.

Nel recensire la retrospettiva organizzata nel 1965 alla Mayor Gallery, il critico William Lipke asserisce che nel 1930 Dismorr «was familiar with the work of Ben Nicholson».¹⁴ Proprio nelle nature morte licenziate da Nicholson nei primi anni Trenta pare di poter ravvisare una prossimità formale delle opere di soggetto analogo della pittrice.

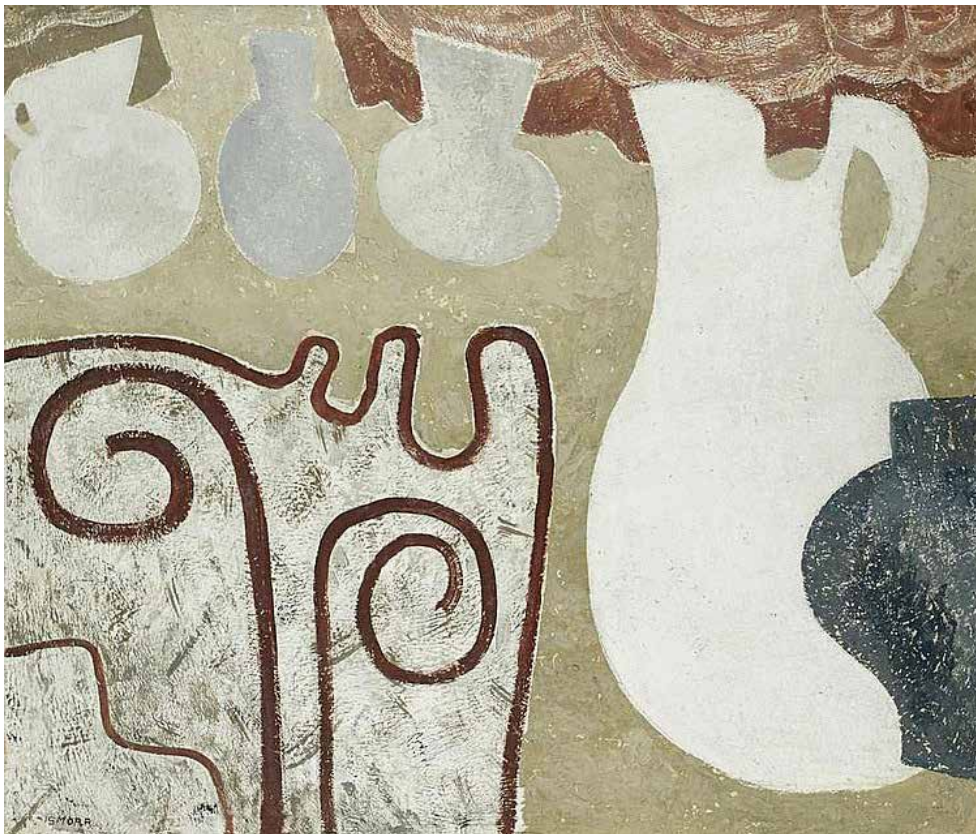
Riapparso sul mercato qualche anno fa, le nature morte *Greek Vases with Minotaur* e *Vases on a table* (figg. 2, 3), eseguite tra il 1936 e il 1937, presentano il tipico ribaltamento dei piani di sapore cubista, che risulta più marcato nella seconda ove campeggiano brocche private di profondità, eppure talora trattate dalla pittrice con scalfiture o piccoli graffi come a volerne caratterizzare la superficie. Oltre a drappaggi e centrotavola, nella prima tavola si staglia il profilo stilizzato della testa del Minotauro, con tutta probabilità una voluta citazione picassiana e un omaggio alla celebre rivista omonima fondata a Parigi da Breton nel 1933. Ancor di più vi si ravvisa la conferma della vicinanza stilistica rispetto ad alcune opere eseguite nella prima metà del decennio da Nicholson ispirate alla cultura greca, una su tutte *Head and mug in a Greek landscape* (1932), conservata presso la University of Hull Art Collection.

Le figure biomorfe che caratterizzano invece gli oli *Abstract Forms* e *Untitled Abstract*, entrambi risalenti al 1936, presentano evidenti paralleli stilistici con i rilievi in legno di Hans Arp esposti a Londra nello stesso anno.

Un evento cruciale per l'evoluzione dell'arte contemporanea inglese fu, infatti, la *International Surrealist Exhibition*,¹⁵ allestita nelle sale delle New Burlington Galleries di Londra proprio nel 1936. Oltre a Salvador Dalí, Hans Arp, Max Ernst, René Magritte, furono invitati a esporre le loro opere diversi artisti inglesi, tra i quali l'ex vorticista Edward Wadsworth, Henry Moore e Paul Nash.

Arp presentò sette opere tra cui l'olio *Man With Moustache*, i rilievi *Forest* (1918), *Configuration* (1936) e *Claw and its Shadow* (1928), due calchi in gesso intitolati *Human Concretion* del 1935 e il calco *Object in Newspaper* del 1936.

Oltre a questa occasione di studio delle opere e delle differenti tecniche pa-



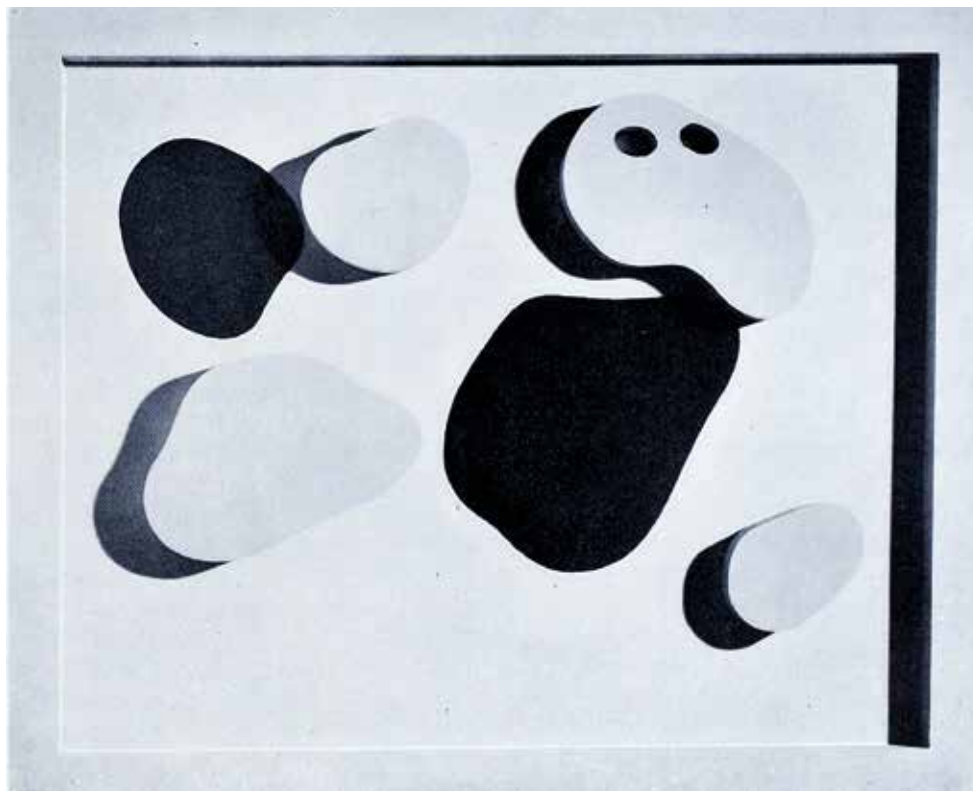
2. Jessica Dismorr, *Greek Vases with Minotaur*, 1936-1937, collezione privata.

3. Jessica Dismorr, *Vases on a table*, 1937, collezione privata.



droneggiate dall'artista francese, la rivista «Axis» divulga sin dal primo numero sculture di Arp, come *Human Concretion*, *Configuration* (1932), *Objets places d'après le lois du hasard* (fig. 4), a cui Jessica Dismorr poteva avere facile accesso tramite la frequentazione del gruppo di Hampstead, per poi contri-

4. Hans Arp, *Configuration with two Dangerous Points*, 1930 circa, Philadelphia, Museum of Art, Collection A.E. Gallatin. Hans Arp, by SIAE, 2024.



buire, come vedremo, con una sua tela sul numero di chiusura del periodico nel 1937.¹⁶

Con Arp Dismorr condivide la fascinazione per la relazione tra forma e spazio e l'accento sugli spazi vuoti intermedi nell'intento di conferire espressione ai concetti di trasparenza e leggerezza. Inoltre, come si può osservare nell'olio su tavola *Abstract I* (fig. 5), appartenuto a Lady Winifred Tumim e ora conservato in collezione privata, anche nella tela della pittrice le forme appaiono fluide, arrotondate e allusive a sagome umane fluttuanti in un contesto amniotico.

Dopo tutto, l'artista aveva precisato la propria idea di astrazione ancor prima di aderire alla Seven and Five Society, quasi preannunciando il dibattito sviluppatosi sulle pagine di «Axis» alcuni anni più tardi:

No aesthetic achievement was ever the outcome of a metaphysical idea. Pictures of Faith, Hope, Charity are portraits of women.

All art has a physical basis.

So-called 'abstract art' is equally involved in this law. It is open to the artist to make so wide an imaginative detour from the original starting point that he alone may realize from whence he has come. A certain superfineness of intellect might disdain anything like literalism in translation, and seek by indirections the plastic equivalent to the original fact.

Abstract art implies nothing vague or ill-defined: on the contrary an extreme liberation of essentials from the obscurity of literalism.

Beauty is the result of a certain arrangement of forms. All beauty is accidental. It is a surprise chiefly to the craftsman of whom it has been the aspiration. The strongest aesthetic impulse needs the curb of the most exact technique.

[...]

An artist can no more create new forms than a musician can invent hitherto non-existent tones. There is no shape that he can mentally conceive which has not already been made use of by Nature.

A picture void of content is an impossibility.

[...]

There are certain artists whose work should be greatly praised, but in a particular



5. Jessica Dismorr, *Abstract I*, 1936, collezione privata.

way. They are not the producers of individual masterpieces, they are technical analysts. Of such are the Impressionists, Monet, Renoir and their school; of such also are the Cubists, Fauconnier, Metzinger and others.

All color can be reduced to the primary tints, all form to the basic geometric shapes. Good art is concerned with the making of gods or of toys— Creations of almost equivalent power. Cimabue and the Egyptians realized the former achievement. In our own day some excellent toy-makers are the painters Picasso, Wadsworth, Herbin, Braque, etc.¹⁷

Il testo rivendica il legame con la realtà, purché esso costituisca il punto di partenza per conseguire 'l'equivalente plastico' astratto tramite l'immaginazione dell'artista, poiché nessuna opera d'arte, sostiene Dismorr, è priva di contenuto. Il saggio prosegue citando gli artisti che la pittrice considera i propri punti di riferimento: Picasso, Wadsworth, Herbin e Braque.

A partire dal gennaio del 1935 esce a Londra, appunto, la rivista d'avanguardia trimestrale «Axis. A Quarterly Review Of Contemporary "Abstract" Painting and Sculpture», diretta dalla scrittrice Myfanwy Evans, incoraggiata dal pittore francese Jean Hélion e assistita dal pittore inglese John Piper. La comparsa nel sottotitolo del termine 'abstract' tra apici segnala un'ambivalenza confermata negli articoli principali. L'editoriale di apertura del primo numero suggerisce come la nozione di modernità sia intesa come oggetto di sfida:

Astratto è un termine inadeguato e fuorviante, ecco perché è posto tra apici nel titolo di questo saggio. È utilizzato come termine generico per la pittura e la scultura di oggi che non sono naturalistiche, né surrealiste, né puramente decorative; indica certi limiti piuttosto che definirli e non costituisce di per sé un criterio.¹⁸

«Axis» ha il pregio di fornire presupposti teorici al significato e alla funzione dell'arte astratta e di introdurre la produzione inglese nel più ampio contesto internazionale. L'elenco dei collaboratori appare impressionante e comprende Herbert Read, Geoffrey Grigson, Nash e lo storico dell'archi-

6. Jessica Dismorr, *Untitled (Two Forms)*, 1936, collezione privata.



tettura J.M. Richards, mentre le illustrazioni affiancano Picasso, Mondrian, Kandinsky, Arp, Miro, Giacometti e Calder dal continente ad Henry Moore, Hepworth, Ben Nicholson e Nash dalla Gran Bretagna. Già dopo un solo anno i redattori sembrano perdere fiducia nella forza rivoluzionaria dell'arte astratta e nelle ultime due edizioni Piper introduce nuovi spunti che poco hanno a che fare con l'arte astratta, anche se è ancora sotto il patrocinio di «Axis» che Nicolette Gray organizza la prima mostra di *Pittura Astratta, Scultura e Costruttivismo*, tenutasi all'inizio del 1936.

Jessica Dismorr potrebbe avere incontrato Nicholson grazie alla sua affiliazione con la Seven and Five Society. Tenendo in considerazione il ruolo attribuitogli all'interno dell'avanguardia della pittura inglese a partire dalla metà degli anni Trenta, Nicholson rappresenta un riferimento cruciale per la pittrice. Attraverso Nicholson le si presenta l'opportunità di incontrare altri artisti modernisti, come attesta una lettera datata 10 maggio 1935 in cui questi le scrive: «Mi piacerebbe portarti a vedere Gabo, che è un tipo assai notevole, insieme a Mondrian forse il più significativo». Questa missiva e un gruppo sparuto di scambi epistolari, avvenuti tra il 1935 e il 1936, confermano la dimestichezza dell'artista con Nicholson.¹⁹

Nel triennio compreso tra il 1936 e il 1939, Jessica Dismorr realizza principalmente opere astratte utilizzando tecniche diverse, dalla pittura a olio alla tempera e *gouache*. Dopo l'uscita dalla Seven and Five Society nel 1931, i primi quadri astratti presentati a eventi espositivi si registrano soltanto a partire dal 1935. Nel corso della seconda metà del decennio, l'artista partecipa con alcune opere astratte alle mostre del London Group e in una duplice occasione esse figurano nelle rassegne allestite dall'Allied Artists Association. I titoli di alcune delle composizioni finora rintracciate, così come gli aggettivi che compongono i titoli di opere finora non localizzate, quali *Assembled Forms*, *Separated Forms*, *Superimposed Forms*, *Associated Forms*, *Disassociated Forms* e *Stationary Forms*, suggeriscono che la produzione dell'artista in questo arco temporale sia di natura esclusivamente astratta.

La transizione graduale verso queste forme geometriche astratte è evidente in due opere, entrambe datate 1936. Si tratta dell'olio su tavola *Untitled (Two Forms)* (fig. 6), di recente esposto alla mostra dedicata al London Group nel



7. Jessica Dismorr, *Composition*, 1936, collezione privata.

2013 presso la Ben Uri Gallery²⁰ e nel 2019 all'esposizione *50/50 Fifty British Women Artists 1900-1950*,²¹ e *Composition* (fig. 7), realizzati rispettivamente a tempera e a olio su tavola. I due saggi presentano affinità in quanto sono privi delle forme geometriche caratterizzate da staticità, che invece compaiono nella produzione leggermente successiva, ma al contrario ne viene enfatizzato il movimento.

Dismorr allude nuovamente all'elemento biomorfico attraverso forme astratte prive di profondità e in movimento libero che sembrano varcare i confini del telaio evocando uno spazio infinito. In *Composition*, però, compare una fusione di forme tondeggianti ed elementi semiarchitettonici che richiamano i grandi segmenti presenti in *Abstract Composition* risalente al periodo vorticista (fig. 8).

In entrambi i dipinti, le forme sono sospese in uno spazio indefinito e paiono fluttuare e collidere tra loro. Esse si distinguono rispetto ad altre opere di questo periodo, in quanto sono dotate sia di colore che di trama: utilizzando diverse tonalità terrose di marroni e grigi, la pittrice crea superfici screziate talora attraverso la disposizione di puntini di vernice e pennellate strutturate, talora intervenendo con molteplici graffiature. Tale pratica si ricollega ai graffi apportati da Moore ai suoi calchi in gesso, indicativi della volontà di integrare caso e intervento della natura nelle sculture. In modo analogo, Dismorr aggiunge una sorta di trama allo sfondo uniformemente grigio in *Untitled (Two Forms)* creando incavi e contorni lisci sulla superficie della vernice. L'impressione di animazione che ne deriva amplifica il senso di movimento e di flusso prodotto dalle due forme principali in primo piano. Le cellule simili ad amebe sembrano scivolare sulla superficie della tela e creano un effetto simile a una metamorfosi.

Oltre a rivelare un'affinità con talune creature biomorfiche di Mirò, pure rappresentato nelle pagine di «Axis»,²² esse richiamano fortemente le figure organiche quasi antropomorfizzate dei dipinti non figurativi di Wadsworth eseguiti tra il 1932 e il 1933. Le tele di Wadsworth si configurano raramente come totalmente astratte ad eccezione di un piccolo nucleo di dipinti contraddistinti da configurazioni cellulari. Nelle opere della serie *Dux et Comes* del 1932 (fig. 9), l'immagine meccanica delle nature morte e delle composizioni di Wadsworth degli anni precedenti cede il passo a un repertorio di forme dal bordo nitido ma fluide, del tutto compatibili con certi aspetti del Surrealismo. Sicuramente Dismorr mantiene legami con il collega ex vorticista, nello stesso modo in cui continua a confrontarsi con Lewis. Contribuendo a comporre la fisionomia dell'arte surrealista inglese, nella qualità surreale delle sue opere la pittrice mostra anche la sua incursione nel vocabolario biomorfico utilizzato nelle sculture di Moore e di Hepworth dei primi anni Trenta. Le qualità fluide e organiche che caratterizzano le sculture di entrambi alla metà del decennio trovano un corrispettivo nelle forme bidimensionali utilizzate da Dismorr nei suoi dipinti. La pittrice intrattiene rapporti di amicizia con Henry Moore, che introduce alle opere di Wyndham Lewis, come conferma una lettera del 1934, in cui lo stesso Moore descrive alla pittrice il suo incontro con Lewis.²³ La considerazione con cui Dismorr guarda a Moore emerge nell'articolo dedicatogli destinato alla seconda edizione della rivista «Art» del gennaio 1935, ma che non viene mai pubblicato. Benché il testo risulti perduto, Moore legge presumibilmente l'articolo in forma manoscritta. Una delle caratteristiche cardine dei dipinti astratti di Dismorr, in questo periodo, è l'uso di forme sovrapposte. Spesso utilizza figure geometriche irregolari che si sovrappongono e si intersecano l'una con l'altra, generando un senso di movimento e di profondità all'interno del dipinto. L'uso del colore evita effetti audaci ed espressivi limitandosi a una ristretta gamma di toni blu, grigio, bruni e bianco che le consente di creare una composizione dinamica non scevra da risonanze interiori.

Pur preservando elementi desunti dall'immaginario surreale e organico

caratteristico di Arp, nel 1937 Dismorr sperimenta le estetiche più pure e geometriche del Costruttivismo: si concentra sulle relazioni formali tra forme chiaramente delineate in spazi contenuti, anziché tra forme fluttuanti. La profondità non viene evocata e le forme piatte creano un effetto simile al *collage* su uno sfondo uniformemente colorato. Pare legittimo accostare queste soluzioni alle istanze dell'astrazione pura e geometrica espresse da Nicholson e da Hepworth nel medesimo arco temporale. Nella sua fusione di suggestioni surrealiste e costruttiviste, Dismorr mostra di aver recepito gli esiti delle ricerche condotte in seno al gruppo Unit One, nel quale confluivano questi due filoni del Modernismo e di cui, tuttavia, Dismorr non entrò ufficialmente a far parte.

Come si è accennato, il 1937 fu anche l'anno della rivista «Circle». «Circle» viene fondata per dare voce alle sperimentazioni condotte in seno alle tendenze costruttiviste offrendo una piattaforma teorica. I legami tra i Costruttivisti a Hampstead sono ulteriormente rinvigoriti dall'arrivo nel 1938 di Piet Mondrian, successivamente al trasferimento di Marcel Breuer e Walter Gropius negli Stati Uniti nel 1937. Tale terreno fertile viene ulteriormente fecondato dalla permanenza a Londra di altri artisti in fuga dalle persecuzioni, tra cui László Moholy-Nagy e Alexander Calder, che presto entrano in contatto con il cenacolo riunitosi a casa del critico Herbert Read al n. 3 di Mall Studios.

Nelle illustrazioni a corredo delle tre sezioni rispettivamente dedicate alla pittura, alla scultura e all'architettura, «Circle» intende sottolineare una continuità storica all'interno di ciascuna disciplina, accostando le opere della prima generazione degli iniziatori dell'arte costruttivista a quelle degli artisti e architetti ora in auge, in larga parte inglesi.

Jessica Dismorr, ancora residente nel quartiere, non può essere rimasta estranea al mutato clima del dibattito artistico. Estromessi gli elementi pittorici e testurizzati ricorrenti in *Abstract Forms* del 1915, i quadri della pittrice tendono alla monocromia per via di sfumature di grigio, con occasionali bianchi, neri e blu e unitamente all'accento posto sulla superficie piatta della tela



8. Jessica Dismorr, *Abstract Composition*, 1915, Londra, Tate Gallery. Foto: © Tate.

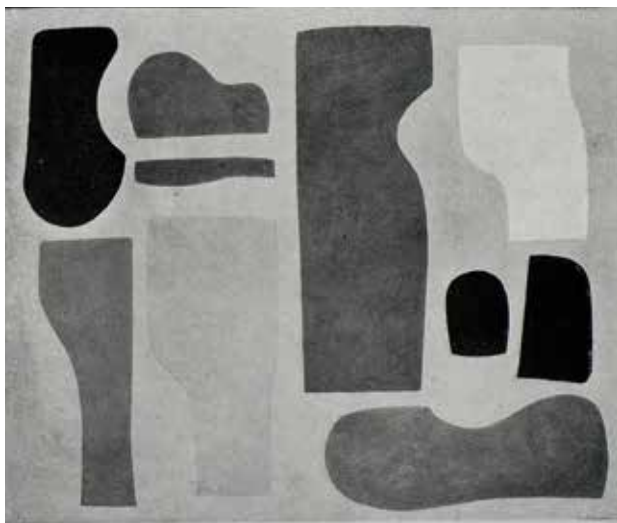
indicano un legame innegabile con la serie dei rilievi di Nicholson, in particolare con le sperimentazioni pittoriche anticipatrici di *White Relief* (1935) ascrivibili al biennio 1933-1934. Le opere in cui tale affinità è maggiormente evidente sono i dipinti intitolati *Related Forms*. Significativa, a tale proposito, è l'affermazione dell'artista «sento l'emozione di forme correlate»,²⁴ affidata alle pagine della rivista vorticista «Blast» nel 1915.

Pur se potrebbe trattarsi di un collegamento non intenzionale e subconscio da parte della pittrice, l'affermazione ne riflette il costante desiderio di controllare e regolare la forma. A causa della scarsità di documentazione reperibile (sia visiva, che testuale) e dei titoli alquanto simili di un certo numero di queste opere, mancano prove dirimenti circa le basi teoriche della produzione astratta coeva. Malgrado ciò, dai cataloghi delle esposizioni si apprende che Dismorr espone versioni differenti della serie intitolata *Related Forms* nel 1937 alle mostre promosse dalla Artists International Exhibition e dal London Group, mentre sei opere recanti questo titolo appaiono incluse nel catalogo della mostra che ebbe luogo alla Mayor Gallery nel 1965.²⁵ In questa sede pubblichiamo le versioni attualmente di proprietà della Tate Gallery, del Victoria and Albert Museum, dell'Arts Council, del Sainsbury Centre di Norwich e in collezione privata. Un discorso a parte merita la versione pubblicata sulla rivista «Axis», che sembrerebbe riprodurre la tempera conservata alla Tate oppure costituire una rielaborazione cromatica della medesima.

Nella serie gli elementi compositivi sono limitati a forme astratte non definite, rese in tonalità e sfumature di grigio leggermente variabili su uno sfondo grigio, neutro e piatto. Le forme sono essenzialmente ispirate alla geometria, con spigoli e angoli netti, sebbene siano tutte irregolari e contengano elementi curvilinei. Altre forme sono arrotondate in modo da evocare elementi organici e denotano una lontana relazione con le forme allusive a vasi, conchiglie e spartiti musicali inserite uno o due anni prima in un nucleo di nature morte. Ora l'accento si sposta sull'equilibrio, sulla chiarezza e sulla quiete della composizione.



9. Edward Wadsworth, *Dux et Comes I*, 1932, Londra Tate Gallery. Foto: © Tate.



La serie può essere suddivisa in due gruppi distinti, ma risulta arduo assegnare una priorità temporale. Ciascuna tempera accosta forme verticali e orizzontali fluttuanti in modo apparentemente casuale. Le figg. 10-15 mostrano forme astratte isolate che l'artista ha distribuito uniformemente contro uno sfondo neutro grigio privo di profondità, distanziate l'una dall'altra a intervalli regolari. Se esaminate singolarmente, le forme non sembrano essere in relazione le une rispetto alle altre, ma nel complesso trasmettono un'armoniosa coerenza, equilibrio e semplicità.

Come suggerisce Emily Hinnov, le forme pacate che contraddistinguono il nucleo delle *Related Forms*, in netto contrasto con le linee marcate e i colori audaci di matrice vorticista, presentano una curvatura e una sottile connessione che suggerisce l'idea di complementarietà.²⁶ La varietà di sagome ricorrenti in quattro o più gruppi dalle dimensioni approssimativamente simili, distribuite in aree distinte della composizione, crea l'impressione di forme che si rispecchiano e si completano come tessere di un mosaico.

La potenziale monotonia e regolarità della ripetizione dello stesso modello sono evitate garantendo che l'effetto complessivo sia asimmetrico e che le forme risultino tutte leggermente diverse. In questa serie sperimentale di opere, Dismorr evoca un'atmosfera all'insegna dell'armonia e dell'equilibrio eliminando i dettagli in eccesso e mirando all'essenziale. Escludendo il ricorso ai colori brillanti e alla tecnica pittorica, evita un contenuto esplicitamente emotivo e crea un'espressione contemplativa e universale.

Nella tempera intitolata *Superimposed forms* (1938) (fig. 16), di proprietà del Birmingham Museums Trust, le forme, ora variazioni quasi monocrome, si allungano, perdono ogni allusione a spigoli o angoli, ma soprattutto generano sovrapposizioni stratificate in trasparenza conseguendo un effetto di equilibrio quasi 'classico'. *Superimposed forms* compone un ultimo nucleo di tempere note assieme ad altri due quadri a oggi non identificati il cui titolo, *Three Tempos* e *Three Movements* risuona evocativo di analogie musicali e, dunque, di ritmo e flusso. Si può ipotizzare che la stessa Dismorr abbia considerato l'opera un punto di approdo, poiché la espone almeno in due occasioni, ovvero alla mostra annuale del London Group nel 1938 e con l'Artists International Association nel 1939.

L'interesse di Dismorr nei confronti dell'astrazione non assume solo il carattere di scelta estetica, ma anche di natura politica. Negli anni precedenti si rivela una femminista e una socialista convinta e, al pari dei Costruttivisti russi, intende l'astrazione come un'arma per sfidare le modalità dominanti di rappresentazione volte a sostenere i regimi totalitari. Rompendo con l'arte figurativa in linea con il pensiero espresso dal critico Read,²⁷ aderisce all'ideale secondo cui gli artisti hanno il potere di formulare un nuovo linguaggio visivo più democratico e inclusivo, proprio mentre il nazismo ostracizza l'arte modernista. La pittrice esprime il proprio dissenso allorché figura tra i soli sedici espositori britannici coinvolti nella manifestazione *DOOD: de Olympiade onder Dictatuur* promossa nell'agosto del 1936. Congiuntamente ad altre sei artiste britanniche, Dismorr presenta due composizioni, plausibilmente nature morte di impostazione parzialmente astratta. Svoltasi ad Amsterdam, la rassegna internazionale ostenta la denominazione 'D.O.O.D.' con un eloquente richiamo al vocabolo olandese che indica la morte. In effetti, l'iniziativa nasce come espressione di solidarietà con quegli artisti che, a causa delle loro convinzioni o origini, sono esclusi dalla partecipazione all'Olimpiade dell'arte di Berlino, ideata in contemporanea con i Giochi Olimpici del 1936.

Tra i volumi rinvenuti nella biblioteca dell'artista all'indomani della sua morte figura una copia di *5 On Revolutionary Art*,²⁸ una raccolta di saggi edita dalla Artists' International Association che discute in che modo l'arte avrebbe potuto contrastare la crisi politica e aprire la strada al futuro.

Nel coltivare un interesse attivo nei confronti del movimento moderno

10. Jessica Dismorr, *Related Forms*, 1937, Londra, Arts Council.

11. Jessica Dismorr, *Related Forms*, 1937, Londra, Tate Gallery. Foto: © Tate.

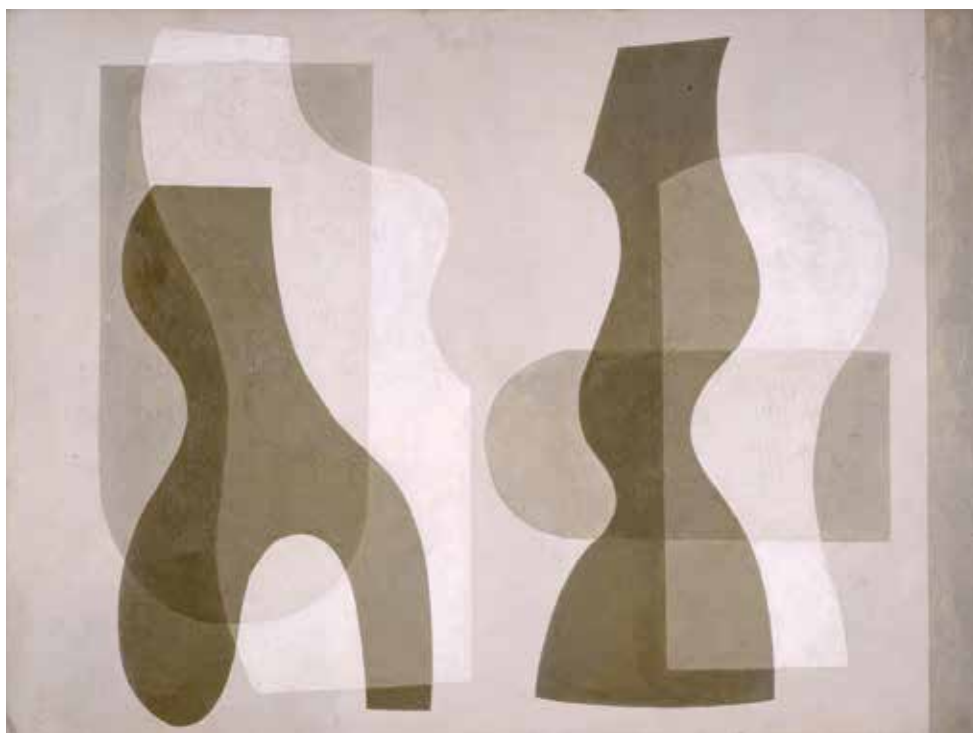
12. Jessica Dismorr, *Related Forms*, 1937 (pubblicato in «Axis», a. III, 8, 1937, p. 25).

13. Jessica Dismorr, *Related Forms*, 1937, Norwich, Londra, Sainsbury Centre, University of East Anglia. Image courtesy of the Sainsbury Centre, UEA.

14. Jessica Dismorr, *Related Forms*, 1937, collezione privata.

15. Jessica Dismorr, *Related Forms*, 1937 circa, Londra, Victoria and Albert Museum. © Victoria and Albert Museum, London.

16. Jessica Dismorr, *Superimposed forms*, 1938, Birmingham, Museums Trust.



astratto e riuscendo a stabilire contatti con una rete di artisti animati da una visione affine, Dismorr è tra le rarissime artiste inglesi a inserirsi nelle sperimentazioni artistiche più radicali del decennio. Le opere della fase conclusiva della sua carriera (muore infatti suicida nel 1939) si qualificano tra le più innovative sul piano stilistico in termini di sviluppo nel campo dell'astrazione. La qualità minimalista della produzione astratta le colloca tra le opere non figurative più aggiornate dell'epoca e dimostra che Jessica Dismorr persegue l'esplorazione dei linguaggi modernisti fino alla sua morte contribuendo a spingere i confini di ciò che era considerato accettabile nell'arte.

Note

¹ C. Harrison, *English Art and Modernism, 1900-1939*, Allen Lane, London 1981.

² Tra i saggi di maggiore rilievo che hanno storicizzato i multiformi percorsi della storia dell'arte inglese fino agli ultimi decenni del secolo scorso citiamo, inoltre, H. Read, *Contemporary British Art*, Penguin, London 1951; R. Shone, *The Century of Change: British Painting Since 1900*, Phaidon, Oxford 1977; D. Farr, edited by, *English art: 1870-1940*, «The Oxford History of English Art», 11, Oxford University Press, Oxford 1984, revised edition; F. Spalding, *British Art Since 1900*, Thames&Hudson, London 1986; R. Humphreys, *Tate Companion to British Art*, Tate Publishing, London 2001; A. Wilton, *Five Centuries of British Painting. From Holbein to Hodgkin*, Thames&Hudson, London 2002; D. Bindam, edited by, *The History of British Art 1600-1870*, 3 voll., Yale Center for British Art; Tate Britain, London; New Haven 2009, vol. II; D. Bindam, edited by, *The History of British Art 1870-Now*, 3 voll., Yale Center for British Art; Tate Britain, London; New Haven 2009, vol. III.

³ L. Tickner, *Modern Life and Modern Subjects: British Art in the Early Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven 2000.

⁴ J. Beckett, D. Cherry, *Reconceptualizing Vorticism: Women, Modernity, Modernism*, in P. Edwards, edited by, *Blast. Vorticism 1914-1918*, Ashgate, London 2000, pp. 59-72.

⁵ M. Antliff, V. Greene, a cura di, *I Vorticisti: artisti ribelli a Londra e New York, 1914-1918*, catalogo della mostra (Venezia, 29 gennaio-15 maggio 2011), Tate Publishing, Londra 2011.

⁶ Per un inquadramento approfondito della pittrice nel contesto storico-artistico sin dagli esordi si rinvia alla consultazione dei saggi: *Jessica Dismorr and her Circle*, exhibition catalogue (London, February 2-29, 1972), Archer Gallery, London 1972; *Jessica Dismorr: Paintings c.1920-30*, exhibition catalogue (London, September 7-29, 1973), Marjorie Parr Gallery, London 1973; *Jessica Dismorr, 1885-1939: Oils, Watercolours, Drawings*, exhibition catalogue (London, April 3 - May 4, 1974), Mercury Gallery, London 1974; *The Seven and Five So-*

ciety 1920-35, exhibition catalogue (London, August 1979 – March 1980), Michael Parkin Fine Art, London 1979; Q. Stevenson, edited by, *Jessica Dismorr & Catherine Giles*, exhibition catalogue (London, June 19 – July 21, 2000), The Fine Art Society, London 2000; C. Tyrant, *Voyaging Out: British Women Artists from Suffrage to the Sixties*, Thames & Hudson, London 2019.

⁷ A. Foster, edited by, *Radical Women: Jessica Dismorr and her Contemporaries*, exhibition catalogue (Chichester, November 2, 2019 – February 23, 2020), Lund Humphries, London 2019, pp. 7-10.

⁸ J. Dismorr, *Critical Suggestions*, in «The Little Review», vol. VI, 5, 1919, p. 31: «Abstract art implies nothing vague or ill-defined: on the contrary an extreme liberation of essentials from the obscurity of literalism» (trad. a cura dell'autrice).

⁹ Con la collaborazione del critico Desmond MacCarthy (1877-1952), tra il 1910 e il 1912 Fry introdusse il linguaggio innovativo di recente elaborato in Francia organizzando dapprima la mostra *Manet and the Post-Impressionists* e a distanza di due anni la *Second Post-Impressionists Exhibition* nel 1912 alle Grafton Galleries di Bond Street. Fry contribuì a spronare gli artisti connazionali a compiere una svolta svincolando l'arte inglese da finalità e intenzioni morali di stampo vittoriano.

¹⁰ Sul contributo apportato dalla compagine femminile della società si può fare riferimento al saggio di K. Deepwell, *Women in the Seven and Five Society*, in «Women Artists Slide Library Journal», 22, 1988, pp. 10-18.

¹¹ Il London Group scaturisce dalla fusione di diversi raggruppamenti di pittori, il Fitzroy Street Group (1907-1914), il Camden Town Group (1911-1913), i Postimpressionisti meno inclini ad associarsi, i Futuristi emergenti e i Cubisti inglesi. Dal suo ingresso sulla scena artistica britannica nel 1913 come alternativa radicale all'establishment artistico accademico, il London Group suscita non pochi dissensi. In effetti, esso si proclama in opposizione non soltanto alla Royal Academy, ma anche alla società espositiva antagonista, il New English Art Club.

¹² J.L. Martin, B. Nicholson, N. Gabo, edited by, *Circle. International Survey of Constructive Art*, London 1937.

¹³ Altre nature morte sono menzionate nei cataloghi delle mostre sopracitate, tuttavia non è stato possibile reperirne l'immagine.

¹⁴ W. Lipke, *Jessica Dismorr, Mayor Gallery*, in «Arts Review», vol. XVII, 5, 1965, p. 10.

¹⁵ A. Breton, edited by, *The International Surrealist Exhibition*, exhibition catalogue (London, June 11 – July 4, 1936), Women's Printing Society, London 1936.

¹⁶ «Axis. A Quarterly Review of Contemporary "Abstract" Painting&Sculpture», edited by M. Evans, a. III, 8, 1937, p. 25.

¹⁷ Dismorr, *Critical Suggestions* cit., pp. 33-34.

¹⁸ «Axis. A Quarterly Review of Contemporary "Abstract" Painting&Sculpture», edited by M. Evans a. I, 1, January 1935, p. 3.

¹⁹ BEINECKE RARE BOOK AND MANUSCRIPT LIBRARY, YALE UNIVERSITY LIBRARY, New York, *Jessica Dismorr*, Box: 13, Folder: 590.

²⁰ Cfr. R. Dickson, S. MacDougall et al., edited by, *Uproar! The First 50 Years of the London Group 1913-63*, exhibition catalogue (London, October 31, 2013 – March 2, 2014), Lund Humphries, London 2013.

²¹ Cfr. S. Llewelyn, edited by, *50/50 Fifty British Women Artists 1900-1950*, exhibition catalogue (London, December 3, 2018 – March 23, 2019; Leeds, April 9 – July 27, 2019), Liss Llewelyn, London 2019.

²² Sul quinto numero della rivista si pubblicava l'opera *Pittura* datato 1935 («Axis. A Quarterly Review of Contemporary "Abstract" Painting&Sculpture», edited by M. Evans, a. II, 5, 1936, p. 16) e sul successivo il coevo *Forme su fondo nero* («Axis. A Quarterly Review of Contemporary "Abstract" Painting&Sculpture», edited by M. Evans, a. II, 6, 1936, p. 7), mentre *Pittura (danzatrice spagnola)* (1926) di Mirò figurava nell'ultima edizione («Axis. A Quarterly Review of Contemporary "Abstract" Painting&Sculpture», edited by M. Evans, a. III, 8, 1937, p. 25).

²³ Lettera di Henry Moore a Jessica Dismorr del 30 dicembre 1934, R.H.M. Ody Collection, cit. in Lipke, *Jessica Dismorr, Mayor Gallery* cit., p. 215: «Raramente ho incontrato qualcuno per la prima volta e spero che sia solo il primo di molti altri colloqui con lui. È veramente uno dei pochi grandi uomini che abbiamo» (trad. it. a cura dell'autrice).

²⁴ «Blast War Number. Review of the Great English Vortex», edited by W. Lewis, a. II, 1, John Lane, London 1915, p. 68.

²⁵ Lipke, *Jessica Dismorr, Mayor Gallery* cit., p. 10.

²⁶ E. Hinnov, «Thinking peace into existence»: Virginia Woolf and Jessica Dismorr, in «Feminist Modernist Studies», a. VI, 1, pp. 1-6, 2023, in part. p. 5. <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/24692921.2023.2171408>> (consultato il 3 gennaio 2024).

²⁷ Riguardo il legame tra arte astratta e rinnovamento politico e l'equazione operata da Herbert Read tra artisti astratti e movimento anarchico, fondata nel rifiuto di seguire i dettati estetici imposti dal comunismo e dal fascismo, si segnala l'articolo: A. Antliff, *Open form and the abstract imperative: Herbert Read and contemporary anarchist art*, in «Anarchist Studies», vol. XVI, 1, 2008. <link.gale.com/apps/doc/A179218042/LitRC?u=anon~21553eaa&sid=googleScholar&xid=4646c5c3> (consultato il 27 aprile 2024).

²⁸ B. Rea, edited by, *5 On Revolutionary Art*, Wishart, London 1935.

Gli anni Trenta rappresentano un capitolo fecondo dell'arte inglese, contraddistinto da alleanze di gruppo, apporti internazionali e dibattiti. In tale contesto, le opere di Jessica Dismorr rispondono alle istanze formali sostenute dai gruppi modernisti Unit One e Circle, riflettendo la propria visione personale mentre si allineano con il clima artistico generale del decennio. Il distacco della pittrice dal Vorticism e dal Postimpressionismo in favore dell'astrazione rappresenta un contributo significativo allo sviluppo dell'arte moderna in Gran Bretagna.

L'autrice evidenzia il ruolo di Jessica Dismorr all'interno della produzione inglese, strettamente connesso all'indagine condotta in ambito non figurativo e alle interazioni con artisti e gruppi d'avanguardia attivi nel decennio preso in esame.

A Hampstead la pittrice può entrare in contatto con importanti artisti dell'avanguardia europea nel momento in cui il quartiere diviene fucina di attività creativa. Aderisce alla Seven and Five Society, inizialmente orientata su temi ispirati alla vita quotidiana, ma che in seguito assume i contorni dell'avanguardia sfociando nel gruppo Unit One, fondato da Paul Nash nell'intento di dare vita a un movimento in grado di operare in modo simile al Bauhaus.

Nonostante la carenza di informazioni che consentano di tracciare un quadro esaustivo della sua attività, i dipinti individuati ne riflettono il pieno coinvolgimento nella sperimentazione contemporanea perseguita da Ben Nicholson ed Henry Moore. Non meno significativa appare l'affinità della Dismorr rispetto alla relazione tra forma e spazio nelle opere surrealiste di Edward Wadsworth e primariamente di Hans Arp, esposte alla International Surrealist Exhibition a Londra nel 1936, e ancor prima divulgate dalla rivista «Axis», organo di promozione del dibattito sull'arte astratta in quel periodo. In ultimo, si sottolinea l'impegno dell'artista nell'opposizione ai regimi totalitari insita nella partecipazione a iniziative di portata internazionale.

Summary

The 1930s represented a prolific period in English art, characterized by group alliances, international contributions, and debates. In this context, Jessica Dismorr's works responded to the formal demands advocated by the modernist groups Unit One and Circle, reflecting her own personal vision while aligning with the general artistic milieu of the decade. The painter's departure from Vorticism and Post-Impressionism in favour of abstraction represented a significant contribution to the development of contemporary art in Great Britain.

The author highlights Jessica Dismorr's role within English art production, closely connected to the investigation conducted in the non-figurative field and interactions with avant-garde artists and groups active in the 1930s. In Hampstead, the painter came into contact with important European avant-garde artists at a time when the neighborhood became a hub of creative activity. She joined the Seven and Five Society, initially oriented towards themes inspired by everyday life, but later assuming the outlines of the avant-garde, culminating in the Unit One group, founded by Paul Nash with the intention of creating a movement capable of operating following the principles of Bauhaus.

Despite the lack of information to enable a comprehensive overview of her activity, her paintings reflect a full engagement in the contemporary experimentation pursued by Ben Nicholson and Henry Moore. Equally significant is the affinity of Dismorr's art with the surrealist works of Edward Wadsworth and primarily Hans Arp in terms of the relationship between form and space, exhibited at the International Surrealist Exhibition in London in 1936, and previously disseminated by «Axis», a journal which favoured debate on abstract art during that period. Furthermore, the essay also considers, the artist's commitment to opposing totalitarian regimes on an international level.

Bertina Lopes: il riferimento all'arte tradizionale mozambicana nelle opere tra gli anni Cinquanta e Settanta

Lucia Carrera

Introduzione

Nata a Maputo¹ l'11 luglio 1924, da madre mozambicana e padre portoghese,² fin da giovanissima Bertina Lopes si confrontò con il regime dell'Estado Novo di Salazar, la sua politica coloniale e, successivamente, con la guerra civile. Le complesse vicende dello stato africano ebbero inevitabilmente delle ripercussioni dirette sull'artista e sulle sue opere, che si trasformarono in veicoli di messaggi che spesso l'Occidente aveva ignorato. L'esistenza dell'artista si intrecciò anche con le vicende dei paesi europei, il Portogallo prima e, dal 1964, l'Italia, generando numerose contaminazioni, anche a livello formale, riscontrabili nei suoi dipinti e sculture. Con questo lavoro si intendono analizzare la storia e l'attività di Bertina Lopes, prestando particolare attenzione al rapporto tra l'arte tradizionale mozambicana e le opere da lei realizzate dagli anni Cinquanta agli anni Settanta del Novecento. Nello specifico verranno trattati alcuni dipinti in cui l'artista mostra dei riferimenti a iconografie e stilemi dell'arte Makonde.

La formazione artistica di Bertina Lopes tra Portogallo e Mozambico

La formazione artistica di Lopes inizia nella capitale mozambicana ma il ciclo di studi si interrompe a causa del trasferimento della famiglia a Lisbona, dove Bertina si diplomerà nel 1945.³ Si tratta del primo di una lunga serie di allontanamenti dal Mozambico, che culmineranno con l'esilio: una lacerazione nella storia di Lopes che non verrà mai sanata. La formazione a Lisbona corrisponde a un momento decisivo e che va oltre lo studio dell'arte. Nella capitale portoghese Lopes, favorita dalla frequentazione di un contesto impegnato e rivoluzionario, inizia ad avvicinarsi al mondo della politica e alle tematiche sociali. In particolare familiarizza con i circoli antifascisti e comincia a sentire sempre più forte il desiderio di democrazia. Entra in contatto con i leader dell'opposizione al regime di Salazar procurando un certo sospetto nella PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado). In questa fase embrionale della sua carriera guarda con curiosità all'arte d'avanguardia: studia in particolare Matisse e Cézanne e inizia a nutrire una certa ammirazione nei confronti dell'opera picassiana,⁴ che segnerà parte della sua produzione. È doveroso sottolineare che l'Estado Novo non era certamente interessato a far emergere l'arte delle colonie rispetto a quella portoghese. Basti pensare alle parole con cui Marcello Caetano, che sostituirà Salazar nel 1968, descriveva le opere d'arte e gli artisti africani nel 1954: «nessuna invenzione o nessuna tecnica utile [...], essi non hanno fatto nulla che possa essere paragonato alle realizzazioni culturali e tecnologiche degli europei o anche degli asiatici».⁵ A Lopes, quindi, in questo periodo viene preclusa la conoscenza delle proprie radici figurative che (ri)scoprirà solo negli anni Cinquanta, al suo ritorno in Mozambico.

A partire dal 1953 Bertina si stabilisce nuovamente a Maputo. Parallelamente a un ritorno fisico nella terra natia, nascono nuovi sentimenti e idee circa la condizione dello Stato, che corrispondono a un mutamento espressivo

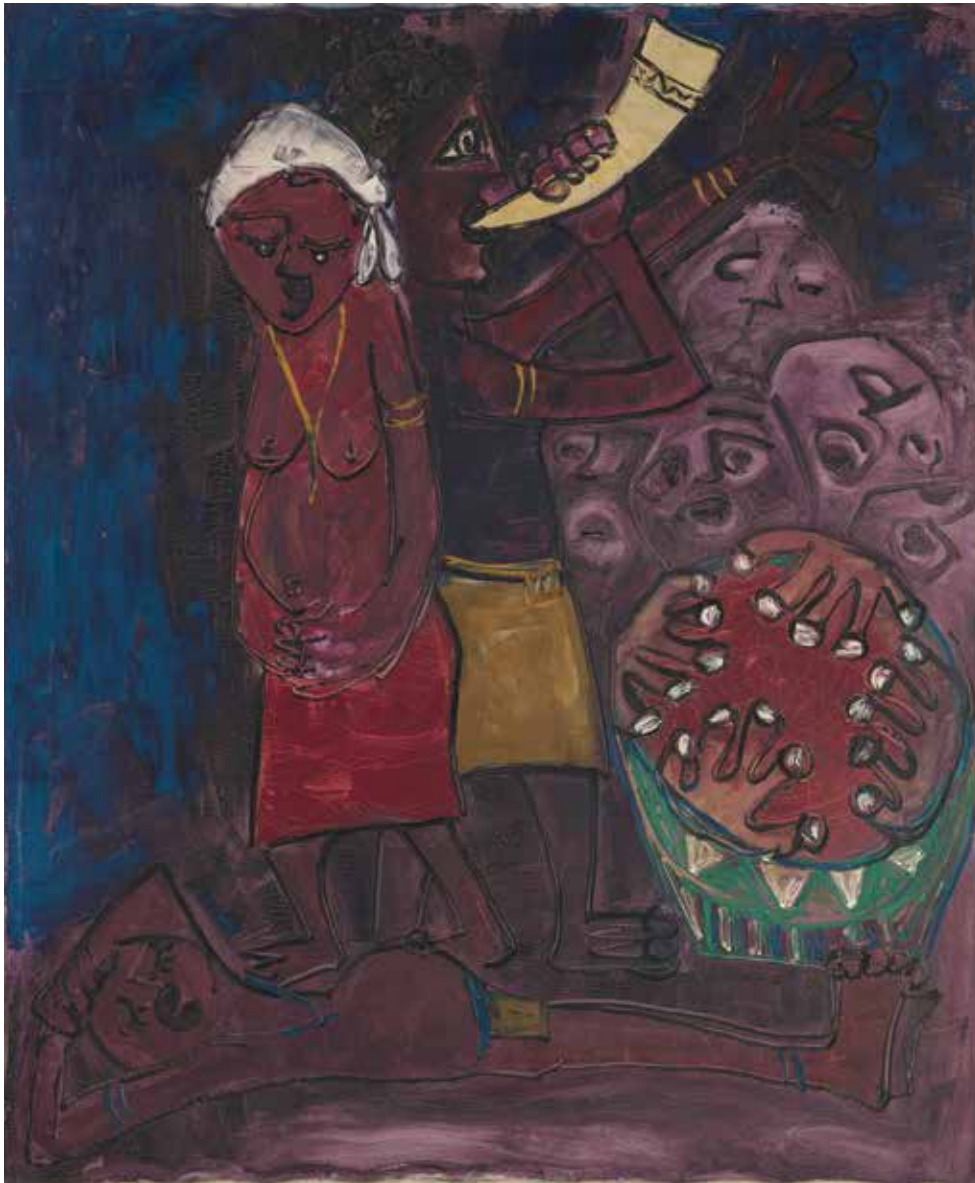
e tecnico delle sue opere. Da questo momento in poi l'arte di Lopes assume infatti una forte connotazione politica. Come l'ha definita Nancy Isabel Dantas, Lopes diventa «una militante con il pennello». ⁶ Il periodo mozambicano ⁷ termina bruscamente nel 1961, ⁸ quando l'artista è infatti costretta a tornare a Lisbona a causa di una pressione politica sempre più asfissiante, alimentata dalle sue frequentazioni pubbliche e private. ⁹ In Portogallo, grazie a una borsa di studio della Fondazione Calouste Gulbenkian, può continuare la sua formazione, relazionandosi con l'arte internazionale e portando con sé la tradizione figurativa mozambicana. A partire dal 1964, sempre grazie al sostegno economico della fondazione Gulbenkian, può raggiungere Roma e finalmente trovare stabilità. ¹⁰ Vivrà e lavorerà a Roma fino alla morte nel 2012.

Il ritorno dell'artista in Mozambico nel 1953 apre a una serie di riflessioni. In primo luogo, Lopes, trasferendosi da Lisbona a Maputo, abbandona in Portogallo moltissime delle opere prodotte sotto l'influenza portoghese-salazariana: lascia la quasi totalità dei lavori realizzati fino a quel momento, un atteggiamento che sembra dimostrare un rifiuto verso la sua prima produzione pittorica. ¹¹ In secondo luogo, il ritorno nella madre patria fa nascere nell'artista la necessità di dipingere in modo autentico, libero da riferimenti e condizionamenti culturali imposti. È quindi il rientro in patria a far aprire gli occhi a Bertina sulla situazione che affligge il Mozambico. Una volta a Maputo, Lopes si relaziona naturalmente con l'arte del proprio paese a partire da una formazione artistica che di fatto aveva guardato quasi esclusivamente all'arte occidentale. Appare utile qui ricordare come le opere africane abbiano interessato sempre di più la ricerca artistica occidentale dalla fine dell'Ottocento alla fase delle avanguardie storiche. Nonostante ciò, l'analisi è quasi sempre stata rivolta all'approccio dell'artista occidentale nei confronti di opere e ambiti spesso misconosciuti. ¹² Proprio l'arte d'avanguardia aveva fatto dell'arte africana, o più correttamente delle arti extraeuropee, il mezzo per rinnovare la propria produzione. Per Bertina Lopes però il processo è inverso: lei è un'artista africana che decide di recuperare degli aspetti e dei modelli formali di alcune espressioni legate alla propria cultura figurativa. Compie, cioè, un processo di riappropriazione e valorizzazione dell'eredità artistica mozambicana.

È pertanto interessante analizzare quali aspetti dell'arte tradizionale decida di approfondire e in che modo. ¹³ Il richiamo all'arte mozambicana nelle opere di Lopes si è caricato di connotazioni politiche e sociali forti, a partire dai rimandi iconografici fino alla scelta dei supporti pittorici, come il sacco di juta che va a sostituirsi alla tela e all'introduzione, nelle sue opere, di elementi materici, tra cui piume, corde e nodi. ¹⁴ Questo aspetto non ha interessato solo Bertina Lopes, ma si è trattato di un fenomeno generazionale che ha coinvolto altri grandi esponenti dell'arte mozambicana. ¹⁵ Tra gli artisti più importanti si menziona Malangatana (1936-2011), che ha ricordato Lopes come «il padre e la madre delle arti visive mozambicane». ¹⁶

I riferimenti all'arte tradizionale mozambicana

Per comprendere il riverbero dell'arte tradizionale nelle tele e, successivamente, nei bronzi di Lopes è necessario quantomeno accennare ad alcuni degli stili e delle manifestazioni culturali più importanti per il Mozambico, cominciando dall'arte Makonde. I Makonde risiedono tra il sud della Tanzania e il Mozambico settentrionale, nell'area del Mueda Plateau, a loro volta sono separati dal fiume Ruvuma. ¹⁷ Si ritiene si siano stabiliti nella zona tra il XVIII e il XIX secolo. ¹⁸ Come noto, nella difficile lotta di liberazione dal Portogallo, i Makonde rappresentarono un fondamentale contributo nella resistenza. ¹⁹ L'origine mitologica di questa popolazione è legata sia alla figura femmi-



1. Bertina Lopes, *Io so mistero che madre soffri*, 1960, olio su tela, cm 123,8×103,5, Princeton University Art Museums collection, fondo 2023-74.

nile sia all'arte, più nello specifico alla scultura, che corrisponde anche alla più nota produzione artistica.²⁰ La donna ha quindi un significato positivo a livello simbolico e viene spesso rappresentata partendo dalle maschere da corpo. A tal proposito si presenta un confronto con l'opera di Lopes *Io so mistero che madre soffri* (fig. 1), dipinto oggi conservato al Princeton University Art Museum.²¹ La tela mostra delle iscrizioni al retro, non ancora del tutto chiarite, che aprono a una serie di considerazioni.²² Per esempio, la presenza del verso «sangue de minha Mãe» di José Craveirinha, poeta anticoloniale e attivista profondamente legato a Lopes, potrebbe suggerire che in un primo momento fosse questo il titolo dell'opera.²³

Nel dipinto l'artista si avvale di riferimenti a iconografie mozambicane. Per esempio, compare nell'opera un possibile riferimento alla Body Mask, parte del repertorio delle maschere tradizionali. La composizione del corpo della donna protagonista del dipinto, una madre, riprende la tipologia di *pectoral mask* che viene utilizzata nelle *performance* inerenti alla gravidanza e al parto.²⁴ La madre,²⁵ sofferente nella tela, ha il ventre pronunciato, così come i seni, a dimostrazione dello stato di gravidanza. Questa figura rappresenta metaforicamente il Mozambico, in questi anni ancora duramente oppresso dalla dittatura salazariana, e l'Africa intera, continuamente sevizata dalle politiche coloniali. Le lacrime bagnano gli occhi della protagonista, sotto di



2. Artista sconosciuto, *Makonde body mask* (dettaglio), legno e pigmenti, cm 62×50,8×17,9, Takoma WA, Pacific Lutheran University.

lei un corpo esanime e a destra un gruppo di volti, uniti quasi a formare un unico grande corpo con la bocca spalancata. Questa iconografia, con le bocche spalancate che si tramutano in vere e proprie urla di dolore, contraddistingue le opere del periodo, si pensi per esempio a *Grido grande* del 1970, esposta alla Biennale di Venezia 2024.²⁶

La *Makonde body mask* (fig. 2), che si propone a titolo di confronto con il dipinto di Lopes, mostra dei fori collocati lungo il profilo: la procedura di foratura ha uno scopo pratico perché consente all'interprete di indossarla.²⁷ Le maschere risultano fondamentali nel patrimonio culturale e figurativo Makonde e vengono denominate al singolare *lipiko* e al plurale *mapiko*.²⁸ Con la terminologia *mapiko* si intende anche la *performance* di danza e musica in cui vengono utilizzate le maschere stesse.²⁹ La mascherata *mapiko* pubblica, interpretata da soli uomini,³⁰ corrisponde alla celebrazione di eventi significativi per la comunità, come l'iniziazione dei giovani, uomini e donne, alla vita adulta.³¹ Anche nel caso si utilizzi questa tipologia di maschera raffigurante la donna incinta, riscontrabile in *Io so mistero che madre soffri* e la relativa *performance* circa i dolori e le difficoltà del parto, l'interpretazione rimarrebbe comunque maschile.³² Durante la *mapiko* i *performers* si adornano con perle, piume, e altri oggetti.³³ Nel corso della danza interpretano diversi spiriti, benevoli o malvagi a seconda degli intenti della *performance*.³⁴ Un altro possibile punto di connessione tra le opere di Lopes, la *mapiko* e le arti mozambicane si individua nella presenza di elementi materici all'interno dei dipinti di questo periodo. A tal proposito si propongono le analisi di due opere: *Raiz antica* (*Radice antica*), 1964 (fig. 3) e *Raiz antica 2. Una historia verdadeira* (*Radice antica 2. Una storia vera*) (fig. 4), 1972.

Raiz antica del 1964 presenta una grande figura totemica che occupa quasi totalmente lo spazio pittorico. La figura è attraversata da forme geometriche e triangoli in bianco e nero, mentre un rombo al centro assume le sembianze di una bocca dentata. È evidente il ricorso all'applicazione di elementi materici, come le corde, inserite tramite *collage* dall'artista. In *Raiz antica 2*,



3. Bertina Lopes, *Raiz antica* (*Radice antica*), 1964, collage e olio su tela, cm 130×150. Courtesy Archivio Bertina Lopes.



4. Bertina Lopes, *Raiz antiga 2. Uma história verdadeira* (*Radice antica 2. Una storia vera*), 1972, olio e collage su tela, cm 150×130. Courtesy Archivio Bertina Lopes.

i richiami alla tradizione artistica mozambicana sono molteplici. Per prima cosa si osservi la figura centrale: l'uomo raffigurato rimanda alle esibizioni delle *mapiko*, in cui i *performers* utilizzano decorazioni come le perle e le piume a coronamento della testa e lungo braccia e gambe. Lopes, in questo caso, inserisce la riproduzione di una maschera vera e propria sulla tela, che a sua volta presenta una tipologia di copricapo riconducibile a tali *performance*.³⁵ Anche il fondo del dipinto, di natura astratta e geometrica, ricorda i *pattern* decorativi delle lavorazioni artigianali e tessili che dovevano esserle molto familiari, come le *capulanas*. Con *capulanas* si intendono tessuti di cotone con stampe a colori, spesso molto vivaci nella cromia e nei motivi decorativi. Sono presenti anche in altre zone del continente ma vengono ampiamente utilizzate in Mozambico, principalmente dalle donne. Risultano importanti anche per il ruolo di marcatori sociali e identitari che hanno rivestito nella società mozambicana.³⁶

Pattern decorativi che saranno rintracciabili anche nelle opere dell'artista ormai in direzione astratta come *La mia radice antica Mozambico. Omaggio all'indipendenza del Mozambico* del 1975 (fig. 5). Il dipinto, che apre la strada al percorso verso il non figurativo, ha colori sgargianti e variegati ed esprime la gioia della libertà raggiunta. Guarda non solo al movimento dell'Informale ma anche all'arte segnica.³⁷ In questo modo Lopes crea uno stile in continuo aggiornamento capace di dialogare sia con l'arte occidentale che

5. Bertina Lopes, *La mia radice antica Mozambico (Omaggio all'indipendenza del Mozambico)*, 1975, olio su tela, Maputo, Museu Nacional de Arte. Courtesy Archivio Bertina Lopes.



con quella africana. Il processo in direzione dell'astrazione comincia già in Mozambico nella seconda metà degli anni Cinquanta. Si vedano a questo proposito i due dipinti *Composição*³⁸ e *Senza titolo*, entrambi del 1959. Le due opere, appartenenti a una fase embrionale della ricerca astratta, propongono



6. Bertina Lopes, *Composição*, 1959, olio su carta, cm 100×70, Collezione Francesco Cicone.



7. Bertina Lopes, *Senza titolo*, 1959, olio su cartoncino pressato, cm 100×70, Collezione Francesco Cicone.

un inedito punto di vista sull'elaborazione formale di Lopes e sul suo modo di procedere. Infatti l'opera *Senza titolo*, come riferisce il proprietario, è stata rinvenuta al di sotto di *Composição*, di cui potrebbe rappresentare una fase di elaborazione, successivamente esclusa dall'artista (figg. 6 e 7).³⁹ In questa prima fase della propria ricerca non figurativa, che possiamo datare tra la seconda metà degli anni Cinquanta e la seconda metà degli anni Sessanta, l'artista rielabora in chiave astratta alcuni elementi tipici delle opere anticoloniali dello stesso periodo, per esempio la rappresentazione degli oppressi con le mani alzate in segno di resa, come testimoniano alcune opere della Collezione Cicone non riportate in questo lavoro. L'iconografia delle mani alzate, come quella del grido, va analizzata in un'ottica di protesta al regime portoghese. L'elemento delle mani, elaborato in direzione astratta, è riscontrabile in *Senza titolo* del 1958 (fig. 8), in cui il segno si fa estremamente sintetico e grafico. L'astrattismo perderà progressivamente qualsiasi elemento formale, concretizzandosi in un progetto ben preciso che raggiungerà i suoi esiti più importanti negli anni Novanta e Duemila, ad esempio con le serie del cosiddetto 'periodo astrale', in cui l'artista dimostra la fascinazione per l'universo, o la serie *La vita è un'eruzione vulcanica* dai colori esplosivi gettati direttamente sulla tela.⁴⁰

Tornando invece alla riproposizione da parte di Lopes di motivi decorativi riferibili a lavorazioni artigianali e tessili come le *capulanas*, si pensi all'opera *Senza titolo* del 1978 (fig. 9). Un vero e proprio reticolato geometrico attraversato da triangoli, linee e intrecci di forme. I colori sono vividi ed è evidente anche una certa matericità nella pittura stesa grossolanamente, probabilmente applicata nella parte inferiore direttamente dal tubetto, elementi apprezzabili anche nell'opera *Fanisse era mia nonna* del 1967, il cui titolo rappresenta un omaggio al poeta Craiverinha e alla sua elegia *À minha avó Fanisse*.⁴¹ In entrambi i dipinti analizzati, *Senza titolo* del 1978 e *Fanisse era mia nonna*, Lopes ha applicato tramite *collage* dei tessuti all'interno dell'opera.

Nonostante la lontananza fisica dal Mozambico, la vicinanza al popolo e agli elementi iconografici e formali africani si rafforza in Italia. Proprio nei primi anni successivi al trasferimento a Roma l'artista realizza infatti alcune delle sue serie più significative come, per l'appunto, *La mia radice antica*.⁴² Si tratta di opere che manifestano chiaramente la sintesi, in Lopes, del patri-



8. Bertina Lopes, *Senza titolo*, 1958, olio su carta, cm 50×70, Collezione Francesco Cicone.



9. Bertina Lopes, *Senza titolo*, 1978, olio e collage su tela, cm 50×70, Collezione Francesco Cicone.



10. Rafael Katunga, *Ujamaa* (riprodotto con modifiche), legno African blackwood, cm 63×20,5×14,5. Foto: Google Arts & Culture.

monio figurativo mozambicano con il continuo aggiornamento alle correnti artistiche europee e americane. L'artista si inserisce nel dibattito culturale internazionale optando per la definizione di un linguaggio del tutto personale, che riprende la memoria, le tecniche e le forme dell'arte mozambicana, analizzate in chiave contemporanea.

Le sculture ujamaa: un riferimento formale e simbolico

Vi è in particolare una tipologia di opere Makonde da cui Lopes sembra evidentemente attingere, sia da un punto di vista formale, sia da un punto di vista simbolico: le sculture *ujamaa*,⁴³ denominate anche 'alberi della vita'.⁴⁴ Si tratta di opere lignee generalmente ricavate da un unico tronco di *african blackwood*.⁴⁵ Dapprima attribuite allo scultore Roberto Yacobo Sangwani e successivamente diffuse attraverso la reinterpretazione di vari artisti, sono dominate da raffigurazioni di uomini che si intrecciano, sulla cui cima svetta una figura di particolare importanza per la collettività.⁴⁶ In questa tipologia di opere, le figure rappresentano sia l'unione tra gli individui e la loro cooperazione, sia la continuità del popolo, attraverso la raffigurazione dei corpi intricati, in cui non è individuabile un inizio e una fine dell'intreccio.⁴⁷ Le sculture *ujamaa* vengono normalmente collocate negli anni Cinquanta del Novecento e presumibilmente si sono affermate a partire da questo periodo. Negli anni Sessanta, dato l'ingente trasferimento di Makonde mozambicani nella decolonizzata Tanzania, viene inoltre incrementata l'esportazione



11. Bertina Lopes, *Se as crianças (Se i bambini)* (riprodotto con modifiche), 1959, olio su masonite, collezione privata. Courtesy Archivio Bertina Lopes.

12. Bertina Lopes, *Os Meninos de Mafalala*, 1963, olio su tela, cm 150×60. Courtesy Andrew Kreps Gallery, New York.



delle opere *ujamaa*.⁴⁸ Queste diventano centrali anche per la propaganda interna al Mozambico. Il FRELIMO le sceglie come identificative del paese e al contempo l'artista Makonde diventa *'artesão da pátria'*.⁴⁹ Bertina Lopes di queste sculture apprezza l'approccio materico e volumetrico, elementi riscontrabili anche nelle maschere *mapiko*, ma che raggiungono esiti ancor più evidenti nelle sculture *ujamaa* (fig. 10).⁵⁰ Riprende da queste l'intreccio delle masse e la costruzione rivolta alla verticalità. Il tema della verticalità si può chiaramente cogliere in alcune fondamentali opere realizzate da Bertina nel periodo in analisi, in cui le figure affollano il dipinto occupando tutta l'altezza della tela. I personaggi si annodano e creano un unico corpo, in cui spicca la figura principale che, come nel caso dell'opera *Se as crianças* del 1959 (fig. 11), abbraccia le altre, dimostrando vicinanza alla struttura dell'albero della vita. Si tratta di un riferimento frequente in questa fase, si veda a riguardo il dipinto *Os meninos de Mafalala*, 1963 (fig. 12). Anche in questo caso il dipinto si sviluppa in altezza e i personaggi appaiono gli uni addossati agli altri con la figura in alto che svetta nella composizione. I volti del dipinto si mostrano, nel trattamento delle masse, molto vicini a quelli delle maschere Makonde (fig. 13).⁵¹

Le opere come strumento di lotta politica

Come si è ribadito più volte, questi sono gli anni in cui le opere di Lopes, come la sua stessa vita, si fanno portatrici di messaggi di denuncia sociale e politica. Si veda a riguardo l'opera inedita della Collezione Cicone *Senza titolo* del 1971 (fig. 14). Al centro un gruppo di persone appaiono unite in un abbraccio, raccolte nel loro dolore mentre tengono tra le braccia un corpo ormai esanime. Le figure emergono su un fondo rosso intenso: una scelta cromatica che rintracciamo in diversi lavori concepiti in anni antecedenti alla liberazione del Mozambico, che accusano apertamente l'Estado Novo e ogni forma di deprivazione della libertà del popolo. Sullo sfondo rosso, simboleggiante la violenza della persecuzione, Lopes traccia i profili di soldati che portano l'elmetto, delle *silhouette* che si ripetono ossessivamente, presenze costanti e controllanti nella vita dei cittadini mozambicani. Nella reiterazione continua l'artista priva i soldati, rappresentazione della PIDE, della loro umanità, riducendoli a sagome vuote. Nel fondale sono riscontrabili anche figure di uomini con le braccia alzate, probabilmente seviziate dalla polizia. Troviamo i soldati anche in *Cantiga do Batelão* (fig. 15), opera cardine della produzione dell'artista. Il dipinto è datato 1963, come la poesia di José Craveirinha (1922-2003) cui si riferisce e di cui riprende il titolo. Questa poesia viene composta da Craveirinha durante la prima prigionia del 1963, a cui ne seguirà una seconda tra il 1964 e il 1968,⁵² in quanto dissidente politico e rivoluzionario. Da un punto di vista iconografico, in primo piano troviamo il protagonista dell'opera e cioè un uomo con le braccia alzate e legate tra loro con una corda, sofferente e deperito: si tratta dell'amico Craveirinha.⁵³ In particolare è la PIDE a essere raffigurata, la stessa che aveva arrestato Craveirinha e controllato Lopes. Inoltre, i poliziotti sono dipinti esclusivamente di profilo, impedendo ogni interazione con l'osservatore, probabilmente a rappresentare la loro disumanità e incapacità di contatto con il popolo. Il quadro è completamente dominato dal colore rosso, che, come si è detto, ha una forte valenza metaforica. Un altro confronto può essere tracciato con il dipinto *Omenagem a Amílcar Cabral* del 1973. Cabral, politico, poeta e letterato che ha lottato per l'indipendenza dal colonialismo portoghese contribuendo alla liberazione di Guinea e Capo Verde, viene ucciso il 20 gennaio 1973 dalla polizia portoghese.⁵⁴ Cabral illumina la folla presente come un faro che può guidare gli uomini in un momento di profonda crisi e disumanizzazione.⁵⁵



13. Artista Makonde, *Lipiko*, XIX secolo, legno, capelli umani e pigmenti, cm 33×26×28,6, New York, Brooklyn Museum, n. object 22.1588. Foto: Brooklyn Museum, creative common. BY.

14. Bertina Lopes, *Senza titolo*, 1971, olio su tela, cm 120×100, Collezione Francesco Cicone (acquistato con la collaborazione di Silvano Gnesin).



Conclusioni

In questo contributo si è cercato di fornire una sintetica ma cruciale panoramica degli aspetti più importanti che caratterizzano l'attività artistica di Lopes tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento. Si è voluto sottolineare come la storia politica e sociale del Mozambico abbia avuto un peso determinante nella vita e nelle opere di Lopes, così come il particolare processo che l'ha portata a relazionarsi con l'arte mozambicana.

Nel momento in cui Lopes si stabilisce a Roma i richiami all'universo figurativo del Mozambico, in particolare Makonde, si fanno sempre più forti ed evidenti, in un'ottica di reinterpretazione e contestualizzazione in continuo dialogo con l'arte internazionale. È infatti possibile osservare la creazione di un personalissimo stile caratterizzato dall'unione degli insegnamenti occidentali, ricevuti in Portogallo e in Europa, e la cultura figurativa mozambicana.

Le opere Makonde potrebbero dunque corrispondere allo specchio dell'identità di Lopes. La distanza fisica porta le sculture in questione ad assumere un significato ancora più importante, diventando i simboli della vicinanza al suo paese e alla lotta politica. Ampliando il punto di vista e collocandosi in una visione panafricana, si può dire che Lopes utilizzi tali riferimenti come manifestazioni della battaglia contro il colonialismo e i soprusi subiti dal continente africano tutto, motivo per cui, nel momento di allontanamento forzato dal paese natio e della nuova stabilità in Italia, l'artista decide di circondarsi nella sua casa di opere d'arte Makonde, al fine di riappropriarsi anche da lontano di una parte della propria identità, riproponendola attraverso la pittura, sia a sé stessa che al mondo intero. La sua vicinanza agli oppressi è globale: l'Africa per Lopes diventa una metonimia, il continente che racchiude in sé gli effetti del colonialismo, della dittatura e della guerra. Al di là di un approccio prettamente artistico, la conoscenza di Bertina Lopes non può prescindere dalla comprensione della storia mozambicana

e del colonialismo portoghese, considerato il ruolo avuto dall'artista come attivista politica.

Diversi sono gli spunti per ricerche future, come, per esempio, uno studio sulla collezione di opere Makonde di Lopes. Sarebbe poi utile tentare una ricostruzione delle opere di cui si era circondata per tracciare dei confronti più precisi sull'azione di recupero di stilemi dell'arte Makonde. Andrebbe in aggiunta operata una capillare ricerca della collocazione delle opere dell'artista presenti nelle collezioni private. Inoltre, sarebbe importante approfondire il primo avvicinamento di Lopes all'astrazione che, a differenza di quanto riportato fino a oggi, avviene in un periodo molto precedente alla cosiddetta fase astratta della sua carriera che si fa generalmente iniziare con il dipinto *Omaggio alla liberazione del Mozambico* del 1975.

Ci si augura che l'interesse verso l'artista continui a crescere, come dimostrato anche dalla partecipazione alla 60. *Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere)*, visto il valore artistico del suo lavoro e il carattere sociale, etico e umanitario che ha contrassegnato la sua vita.

Note

¹ La capitale mozambicana è stata denominata Lourenço Marques dal nome del conquistatore portoghese, per poi diventare Maputo a partire dal 1976 in seguito all'indipendenza.

² La famiglia di Bertina vive in una condizione privilegiata rispetto a quella comune del Mozambico dell'epoca: la madre appartiene a una famiglia di rilievo di Maputo, mentre il padre è uno dei tanti coloni portoghesi arrivati con l'obiettivo di fare fortuna.

³ Si diploma al Liceu Nacional de Dona Felipa de Lancaster. Dal 1945 è iscritta al corso di Desenhador Litógrafo e Pintura Decorativa alla Escola de Artes Decorativas António Arroio e ottiene il diploma nell'anno 1947/1948, autenticato dal direttore in data 9 giugno 1949.

⁴ C. Crescentini, *Bertina Lopes – arte e antagonismo*, Erreciemme edizioni, Roma 2017, p. 22.

⁵ G. Pinna, *I musei nella dittatura portoghese 1926-1974*, in «Nuova Museologia», 39, 2018, p. 35: Pinna sottolinea la poca attenzione rivolta alle etnografie locali.

⁶ N.I. Dantas, *Bertina Lopes: a militant with a brush*, in «Revista de Comunicação e Linguagens», vol. 54, 2021, p. 215 <<https://rcl.fcsh.unl.pt/index.php/rcl/article/view/125>> (consultato il 21 aprile 2024): traduzione personale del testo originale «a militant with a brush».

⁷ La sua popolarità nei circoli culturali della città crebbe grazie alle collaborazioni con l'Associação Africana e con il Núcleo de Arte, all'interno del quale ricoprì le cariche di presidente della Sezione di Arti Plastiche e di vicepresidente alla Direzione.

⁸ C. Crescentini, *Bertina Lopes – tutto o quasi*, Palombi Editore, Roma 2013, p. 184.

⁹ A partire dal primo matrimonio nel 1954 con Virgílio De Lemos, importante poeta, letterato e attivista anticoloniale mozambicano.

¹⁰ Sito ufficiale della Fondazione Gulbenkian, *Historia Das Exposicoes de arte Gul-*

benkian <<https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1072/>> (consultato il 20 aprile 2024). Si tengono due mostre dell'artista: nel 1972 la mostra *Bertina Lopes* con testo critico in catalogo a cura di Marcello Venturoli e la successiva nel 1993 *Expressão Artística entre Duas Civilizações*.

¹¹ Crescentini, *Bertina Lopes – tutto o quasi* cit., p. 73: si intendono le opere realizzate nel periodo di formazione in cui viene istruita principalmente a un approccio all'arte di tipo occidentale e in particolare portoghese, con una forte suggestione modernista. L'abbandono a Lisbona delle opere ha comportato la perdita di molti suoi lavori della fase iniziale.

¹² Per approfondire la questione, le conseguenze e le cause del primitivismo, si veda J. Amselle, *Contro il primitivismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

¹³ A. Costa, *Artists of Mozambique. Looking at themselves and at their world*, in «Third Text Africa», vol. 5, 2018, p. 1. Si rimanda all'importante riflessione proposta da Costa: «What has it meant, over the years, to be a modern artist in Mozambique?».

¹⁴ Crescentini, *Bertina Lopes – arte e antagonismo* cit., p. 25.

¹⁵ *Ibidem*: Alda Costa sottolinea quanto fosse variegata questa generazione di artisti comprendente, tra gli altri, Malangatana, Chissano e Lopes.

¹⁶ P. Rolletta, *Bertina Lopes por Paola Rolletta*, in «Ma – schamba», 10 febbraio 2021 <<https://ma-schamba.blogs.sapo.pt/tag/bertina+lopes>> (consultato il 20 aprile 2024). Rolletta sottolinea che i due erano in contatto e riporta una dichiarazione di Malangatana.

¹⁷ M. Shore-Bos, *Modern Makonde: Discovery in East African Art*, in «African Arts», vol. 3, 1, 1969, p. 47.

¹⁸ S. Phelan, *African Art Collection - Masks Makonde*, in Pacific Lutheran University <<https://www.plu.edu/africanartcollection>



15. Bertina Lopes, *Cantiga do Batelão*, 1963, olio su tela, cm 150×60. Courtesy Archivio Bertina Lopes.

/masks/makonde-mask-3/learn-more-makonde-mask-3/> (consultato il 23 aprile 2024). Per approfondire i movimenti migratori della popolazione Makonde si veda UNHCR, *The Makonde of Kenya. The Struggle To Belong*, 2015 in <<https://www.unhcr.org/ke/wp-content/uploads/sites/2/2016/05/The-Makonde-of-Kenya-The-Struggle-To-Belong1.pdf>> (consultato il 23 aprile 2024).

¹⁹ Shore-Bos, *Modern Makonde: Discovery in East African Art* cit., p. 47: «The Makonde are an important part of Frelimo, the Front for the Liberation of Mozambique, in their struggle for freedom from Portuguese rule».

²⁰ C. Torcianti, E. Casoli, *Sculture Makonde a Reggio Emilia: frammenti di arte politica mozambicana*, Reggio Emilia, 20 maggio 2021.

²¹ Sito ufficiale Art Museum of Princeton, *Bertina Lopes* <<https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/141589>> (consultato il 23 aprile 2024).

²² Se così fosse andrebbe valutata anche una datazione successiva al 1960, peraltro supportata dalla presenza di un'opera con stesso titolo e dimensioni, datata 1971, nel catalogo della mostra di Bertina Lopes allo Studio d'Arte Hermes (Roma, 1971).

²³ Lopes è legata da un profondo rapporto di amicizia e stima ad alcuni importanti poeti anticoloniali mozambicani come José Craveirinha e Noémia De Sousa.

²⁴ A.I. Bortolot, *A language for Change: Creativity and Power in Mozambican Makonde Masked Performance circa 1900-2004*, tesi di dottorato, Columbia University, 2007, p. 156.

²⁵ Shore-Bos, *Modern Makonde: Discovery in East African Art* cit., p. 49: inoltre la figura della madre era centrale agli inizi dell'arte Makonde e continua ad avere un ruolo importante in quanto donatrice di vita e protettrice. Si può riscontrare un'analogia anche da questo punto di vista con il dipinto di Lopes.

²⁶ Per consultare la lista completa delle opere si veda A. Pedrosa, *Stranieri Ovunque - Foreigners Everywhere. Catalogo della 60. Esposizione Internazionale d'Arte* (Venezia, Giardini dell'Arsenale, 20 aprile – 24 novembre 2024), edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 2024.

²⁷ Phelan, *African Art Collection - Masks Makonde* cit.: le maschere sono realizzate in legno; spesso nelle lavorazioni artistiche e artigianali di pregio viene utilizzata la tipologia lignea dell'*african bengi* o *anzem*, menzionato anche come *ntene* in *suhailli*.

²⁸ Per un approfondimento circa le diverse tipologie di *mapiko* e il cambiamento nel corso degli anni si rimanda ai contributi di Bortolot, *A language for Change* cit.

²⁹ *Ibidem*. Phelan, *African Art Collection - Masks Makonde* cit.: «Traditionally, the *mapiko* dances where performed by adult spiritual leaders to celebrate initiation rites that marked the entrance of young boys and girls into new stages of their lives where they were taught the skills of adulthood, traditional songs, dances, costumes, and cultural secrets».

³⁰ *Ibidem*: le donne nella fase di iniziazione,

una volta l'anno, in privato e senza la presenza degli uomini ricevono gli insegnamenti sulla realizzazione delle maschere.

³¹ *Ibidem*: Si realizzano *performance mapiko* anche in occasione di celebrazioni di defunti. Ovviamente la tradizione è andata modificandosi e come afferma Alexander Ives Bortolot, in *Revolutions: A Century of Makonde Masquerade in Mozambique*, questo ha generato un'incomprensione tra la nuova e la vecchia generazione. A oggi, può rappresentare personaggi molto diversi tra loro come figure politiche o personaggi mitologici e animali.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Motsane Getrude Seabela, in DITSONG: Museums of South Africa, 2020 <<https://ditsong.org.za/en/2020/09/21/the-mapiko-masks>> (consultato il 26 aprile 2024).

³⁵ Per approfondire si veda Bortolot, *A language for Change* cit.

³⁶ M.I.F. Ciríaco, *Moçambique multicultural e multilinguístico um estudo de Niketche: uma história de poligamia*, tesi di laurea, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo 2015, p. 43. Per un approfondimento circa l'evoluzione e le caratteristiche identitarie e sociali delle *capulanas* si veda S. Arnfred, M.P. Meneses, *Mozambican Capulanas: Tracing Histories and Memories. In Mozambique on the Move*, The Netherlands Brill, Leiden 2018 <https://doi.org/10.1163/9789004381100_011> (consultato il 27 aprile 2024).

³⁷ Crescentini, *Bertina Lopes – tutto o quasi* cit., p. 174.

³⁸ L'opera, secondo il catalogo della mostra, è l'unica di Lopes esposta al Secondo Salao de Arte Moderna di Lisbona del 1959. Risulta interessante la scelta di esibire un dipinto di natura astratta in tale occasione, anziché opere in cui tratta già tematiche sociali come, per esempio, *Se as crianças* dello stesso anno.

³⁹ Le due opere sono conservate nella Collezione Francesco Ciccone che comprende un corpus di più di sessanta lavori dell'artista la cui realizzazione è compresa tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Duemila e in cui si possono riscontrare altri esempi che testimoniano il precedente avvicinamento a un approccio non figurativo. Per approfondire la storia della Collezione Ciccone si veda F. Ciccone, *Il mio personale incontro con Bertina Lopes* in *Itinerari artistici: incontri in atelier. Tito, Salvatore Moa, Bertina Lopes*, catalogo della mostra (Roma, Sala 1 Centro Internazionale d'Arte Contemporanea, 2020-2021) <<https://www.salauno.com/wp-content/uploads/2021/01/catalogo-we.pdf>> (consultato il 26 aprile 2024): «Si può chiaramente notare che i pochi elementi figurativi presenti nell'opera nascosta hanno lasciato il posto all'astrattismo puramente geometrico dell'opera definitiva. Io non so se Bertina avrebbe preferito relegare l'opera ricoperta nell'oblio. Spero mi perdonerà se ho deciso di vestire entrambi i dipinti della stessa cornice, come due gemelli, e di tenerli vicini, uno accanto all'altro».

⁴⁰ L'analisi delle opere astratte di Bertina Lopes meriterebbe uno studio a parte che in questa sede non è possibile affrontare.

⁴¹ A.S. Silva, *MAMANA FANISSE, DE JOSÉ CRAVEIRINHA: ONDE A ESCRITA CARREGA DOR* in «Caderno Seminal», 41, 2022, p. 197 <<https://doi.org/10.12957/seminal.2022.59393>> (consultato il 27 aprile 2024). Craiverinha cita espressamente la capulana al verso: «Traz recordação de velha capulana de riscado». Sito Centre Pompidou, *Fanisse era mia nonna* <<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/rVKmtnW>> (consultato il 27 aprile 2024). Il dipinto, a riprova dell'interesse crescente verso l'artista, è stato acquisito dal Centre Pompidou nel 2022.

⁴² Crescentini, *Bertina Lopes – tutto o quasi* cit., p. 122.

⁴³ Crescentini, *Bertina Lopes – arte e antagonismo* cit., p. 25.

⁴⁴ S. Mitchell Crawley, *The Treasure of Ulysses Davis: Sculpture from a Savannah Barbershop*, University Press of Mississippi, Mississippi 2008, p. 57.

⁴⁵ AFRICAN BLACKWOOD CONSERVATION PROJECT, *Tree planting projects for Dalbergia melanoxylon, Makonde Art* <<https://www.blackwoodconservation.org/makonde-art/>> (consultato il 21 aprile 2024); J.K. Nyerere, *Ujamaa, The Basis of African Socialism*, in *ChickenBones: A Journal for Literary & Artistic African-American Themes* <<https://web.archive.org/web/20060830204634/http://www.nathanielturner.com/ujamaanyerere.htm>> (consultato il 21 aprile 2024): il nome *ujamaa* deriva dal programma politico di carattere economico e sociale del presidente della Tanzania Julius Nyerere,

sono dunque opere che riprendono evidentemente i principi del socialismo.

⁴⁶ *Ibidem*: spesso una donna a dimostrazione della discendenza matrilineare.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ E.A. Alpers, *The Role of Culture in the Liberation of Mozambique*, in «Ufahamu: A Journal of African Studies», vol. 12, 3, 1983, pp. 143-198; id., *Representation and Historical Consciousness in the Art of Modern Mozambique*, in «Canadian journal of African Studies», vol. 22, 1, 1988, pp. 73-94.

⁴⁹ Torcianti, Casoli, *Sculture Makonde a Reggio Emilia: frammenti di arte politica mozambicana* cit.

⁵⁰ Per quanto riguarda la vicinanza di Lopes alla cultura figurativa Makonde risulta estremamente significativa la sua partecipazione alla mostra a cura di Egidio Cossa, *Mozambico. Arte di un popolo* (Roma, Palazzo Venezia, 25 settembre – 8 ottobre 1986), ITER, Roma 1986.

⁵¹ Si osservi a tal proposito il confronto con la maschera Makonde conservata al Brooklin Museum (fig. 13).

⁵² Per approfondire la vita e le opere di Craiverinha si veda F. Topa, *Na madrugada dos meus olhos pardos: José Craveirinha sem anos / amos (1922-2022)*, Cátedra Agostinho Neto, Porto 2022.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ N.I. Dantas, *Tribute and The Modernist Constellations of Bertina Lopes*, in «MoMA, Post notes on art in a global context», 10 novembre 2021 <<https://post.moma.org/tribute-and-the-modernist-constellations-of-bertina-lopes/>> (consultato il 21 aprile 2024).

⁵⁵ B. Anania, *Planting seeds of opposition: Cabral's cultural front*, in «Roar», 13 marzo 2022.

Sinossi

La storia di Bertina Lopes (1924-2012), pittrice, scultrice e attivista politica, si è sviluppata a cavallo tra il continente africano e quello europeo. Nata da madre mozambicana e padre portoghese, l'artista si formò culturalmente sotto il regime dell'Estado Novo, sperimentando su di sé e sulla propria cerchia di amici la durezza delle politiche coloniali portoghesi, della repressione del dissenso e, dopo l'indipendenza del 1975, l'insensatezza della guerra civile. L'artista, per sfuggire al controllo della PIDE, la polizia di regime, dovette allontanarsi dal Mozambico, prima a Lisbona e poi definitivamente a Roma. In questo periodo si oppose incessantemente all'ideologia di regime, come si può ampiamente notare dalle sue stesse opere, portatrici di messaggi di forte denuncia. Dal punto di vista stilistico, la lontananza fisica dal Mozambico rafforzò, nella produzione artistica di Lopes, la vicinanza al popolo mozambicano, intensificando il richiamo ai suoi elementi tradizionali iconografici e formali. In questo saggio si ripercorre l'attività artistica di Lopes soffermandosi proprio sul rapporto con l'arte tradizionale mozambicana in un periodo compreso tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento. Si analizza il processo che ha portato l'artista a recuperare le tradizioni artistiche del proprio Paese di origine, elaborandole in un personalissimo stile generato dalla commistione tra queste e le ricerche artistiche europee e americane. Ci si sofferma in particolar modo sui rimandi alle maschere Makonde, alle sculture Ujamaa e alle lavorazioni tessili presenti in alcune fondamentali opere di Lopes, in parte inedite, mediante un'ampia documentazione iconografica.

Summary

The story of Bertina Lopes (1924-2012), painter, sculptor and political activist, straddled the African and European continents. Born to a Mozambican mother and Portuguese father, the artist came of age under the Estado Novo regime, where she and her peers experienced the harshness of Portuguese colonial policies, the repression of dissent, and, after independence in 1975, the senselessness of civil war. To escape the control of PIDE, the regime police, the artist had to move away from Mozambique, first relocating to Lisbon and then permanently to Rome. During this period, she relentlessly opposed regime ideology, as can be widely seen in her works, which carry messages of strong denunciation. Stylistically, the physical distance from Mozambique strengthened her closeness to the Mozambican people in her work, intensifying the appeal to its traditional iconographic and formal elements. This essay traces Lopes's artistic activity, focusing on her relationship with traditional Mozambican art during the period between the 1950s and the 1970s. It analyzes the process that led the artist to recover the artistic traditions of her country of origin, incorporating them into a very personal style generated by their mingling with European and American artistic research. Particular attention is paid through extensive iconographic documentation to the references to Makonde masks, Ujamaa sculptures and textile work present in some of Lopes's fundamental works, several of which have never been seen before.

Modelli museali a confronto: arte contemporanea a Firenze e Livorno, tra anni Sessanta e Settanta

Giorgia Gastaldon

In questo contributo si vuole tentare il confronto tra due modelli operativi attuati, nella seconda metà del Novecento, al fine di dotare due centri culturali fondamentali della regione Toscana – Firenze e Livorno – di un museo d'arte contemporanea. Scopo di questo saggio è infatti quello di analizzare progettualità e intenzioni di due diversi gruppi di lavoro mossi, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo, dalla comune volontà di fornire il proprio territorio di riferimento di un polo museale all'avanguardia, che potesse documentare al meglio le espressioni più aggiornate e all'avanguardia delle coeve ricerche artistiche. Ciò avvenne in ovvio accordo con quelle tendenze museografiche e culturali che si andavano sviluppando a quell'altezza cronologica in più luoghi – Milano, Torino, Genova *in primis* – e che – anche sulla scorta delle parallele rivendicazioni politiche e studentesche che animarono il Sessantotto prima, gli anni Settanta del femminismo poi – dichiaravano necessario e non più procrastinabile un cambio di passo nelle politiche di gestione della cultura, in particolare contemporanea, con la conseguente richiesta di riformare dalla base tutte le istituzioni espositive, ancora prevalentemente improntate su una gestione tradizionale e gerarchica dell'arte e del sapere.¹

I due casi studio qui analizzati sono dunque il Museo Internazionale d'Arte Contemporanea – detto MIAC –, fortemente voluto e immaginato da Carlo Ludovico Ragghianti a partire dalla fine degli anni Sessanta per la città di Firenze alluvionata, e il Museo Progressivo d'Arte Contemporanea, pensato e avviato da Lara-Vinca Masini con Vera Durbè, Aldo Passoni e Vittorio Fagone a Livorno nel 1974.² Attraverso una necessariamente sintetica ricostruzione delle vicende legate a queste iniziative, basata su studi già pubblicati e sulla consultazione diretta di materiali d'archivio spesso inediti, si intende dunque qui confrontare i due modelli operativi e i relativi contesti di riferimento, analizzando come questi processi condivisero alcuni aspetti fondamentali, differenziandosi poi per altri elementi altrettanto cruciali, questi ultimi legati principalmente a modalità diverse, e a tratti divergenti, di concepire e interpretare l'arte più contemporanea.

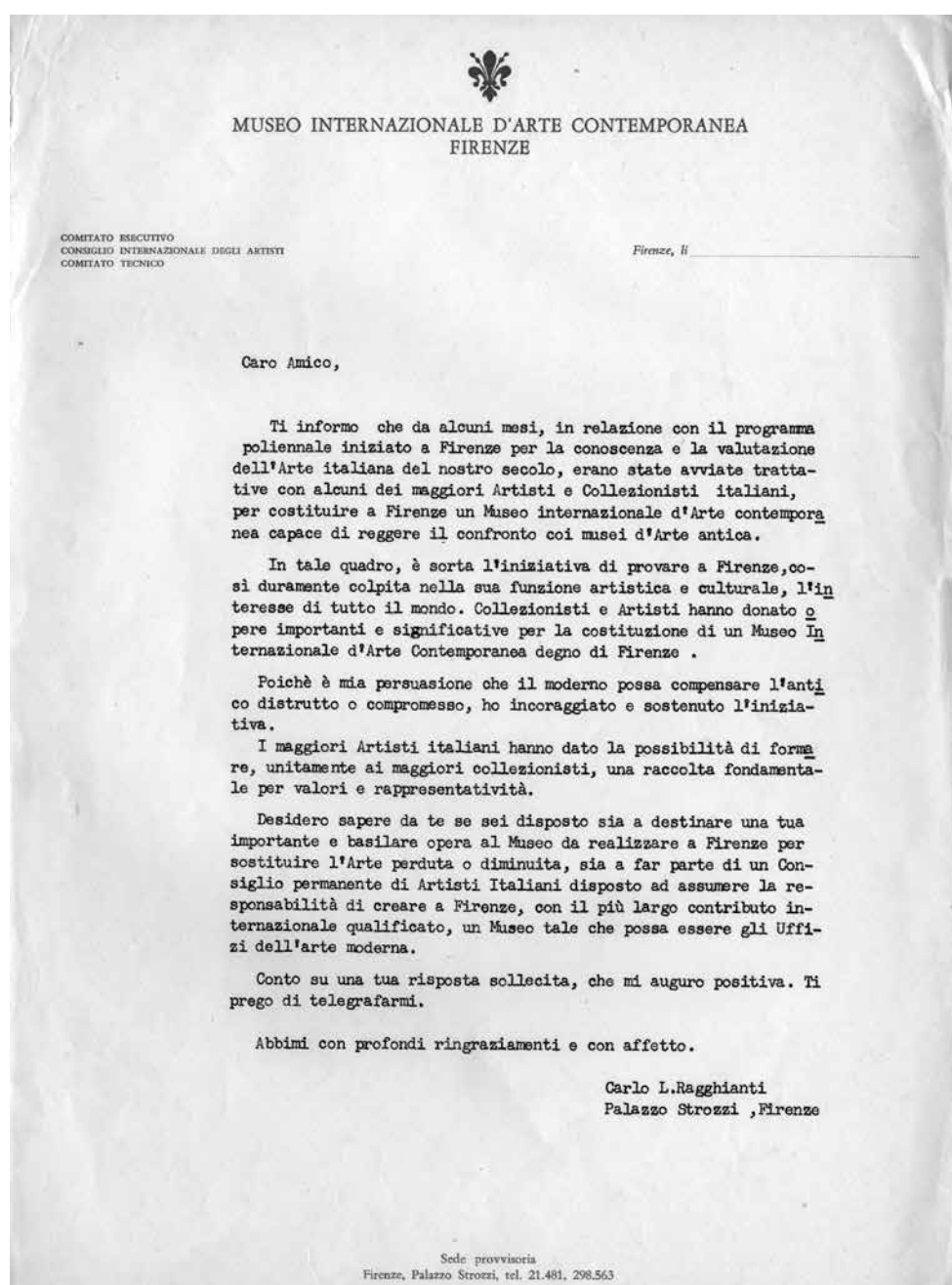
Il progetto del Museo Internazionale d'Arte Contemporanea di Firenze – che rappresenta il caso cronologicamente precedente tra quelli qui analizzati – tenne occupato Carlo Ludovico Ragghianti per molti anni, senza che infine il critico potesse vederne la luce, per lo meno non nei tempi e modi da lui immaginati originariamente.³ La storia di questo tentativo operativo fu comunque fondamentale per la vita culturale del capoluogo toscano, dal momento che gettò le basi di quel processo che portò poi alla nascita del Museo Novecento, inaugurato in piazza Santa Maria Novella nel 2014.⁴

L'avventura del MIAC prese avvio il 4 novembre 1966, giorno in cui Firenze fu colpita da una terribile alluvione, che provocò danni irreparabili e incalcolabili alla città e al suo fondamentale patrimonio storico, artistico, architettonico e urbanistico.⁵ All'indomani di questa tragedia Ragghianti si mobilitò immediatamente in due direzioni: da un lato promosse una raccolta fondi per la salvaguardia e il restauro del patrimonio storico della città attraverso la creazione del cosiddetto Fondo Internazionale per Firenze;⁶ dall'altro, si impegnò

1. Lettera di Carlo Ludovico Ragghianti agli artisti contemporanei, 15 novembre 1966, in Fondazione Ragghianti, Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, *Musei e donazioni*, b. 1, f. 1.

in prima persona nella costituzione di una collezione d'arte contemporanea a fini museali, comunicativamente collegata alla tragedia dell'alluvione di Firenze allo scopo di incanalare l'ondata di solidarietà provocata dagli eventi avversi non solo nella direzione di doverose azioni di salvaguardia e recupero del patrimonio storico già esistente, ma anche – e infine potremmo dire soprattutto – in quella di una patrimonializzazione del contemporaneo, aspetto che Ragghianti riteneva altrettanto fondamentale per il futuro culturale della città e per un suo sviluppo lungimirante. A questo proposito il critico diramò dunque, il 15 novembre 1966, un appello indirizzato agli artisti contemporanei viventi a lui vicini, chiedendo loro la donazione di un'opera in favore della città alluvionata (fig. 1). L'*incipit* di questa lettera recitava:

Caro amico, Ti informo che da alcuni mesi, in relazione con il programma poliennale iniziato a Firenze per la conoscenza e la valutazione dell'arte italiana del nostro secolo, erano state avviate trattative con alcuni dei maggiori Artisti e Collezionisti italiani, per costituire a Firenze un Museo internazionale d'Arte Contemporanea capace di reggere il confronto coi musei d'arte antica.⁷



In queste poche righe, scritte con cipiglio strategico e autopromozionale, erano già enucleati alcuni punti fondamentali del pensiero che avrebbe guidato l'azione ragghiantiana nei mesi e anni successivi. In primo luogo era infatti presentata qui la rivendicazione di un lavoro pregresso sul contemporaneo a Firenze svolto dal medesimo Ragghianti, che voleva pertanto imporsi all'attenzione degli artisti interpellati come punto di riferimento per tali questioni, proponendosi con uno specifico ruolo di guida. Il critico poteva a buon diritto presentarsi in queste vesti in particolare alla luce di alcune sue precedenti iniziative orientate proprio a uno svecchiamento culturale della città quali l'impegno profuso nelle attività espositive della Strozzeria dalla fine degli anni Quaranta in avanti,⁸ e la sua insistenza, proprio sul finire degli anni Sessanta, nel progetto di istituire le biennali d'arte contemporanea di Firenze, da organizzarsi ad anni alterni rispetto alla kermesse veneziana.⁹ In secondo luogo era qui espressa l'idea – basilare per comprendere le successive strategie operative di Ragghianti – che per costituire un museo dell'arte del Novecento, in Italia fosse necessario coinvolgere artisti viventi e collezionisti privati, data la situazione di ristrettezze economiche in cui vertevano le istituzioni pubbliche, impossibilitate pertanto a procedere all'incremento del proprio patrimonio artistico attraverso quelle auspicabili campagne di acquisti che le avrebbero messe nelle condizioni di selezionare le proprie opere su base qualitativa e scientifica.¹⁰ In aggiunta, le collezioni italiane di arte del Novecento già presenti in istituzioni pubbliche soffrivano di importanti lacune, di sbilanciamenti su certi movimenti e nomi e di un cronico regionalismo: caratteristiche imputabili alle dinamiche fasciste di acquisizione del patrimonio pubblico negli anni precedenti il secondo conflitto mondiale, prevalentemente orientate da fattori politici, propagandistici e di fedeltà al regime.

La lettera spedita da Ragghianti agli artisti viventi si chiudeva poi con l'appello vero e proprio del critico e la chiamata alla solidarietà, che recitava:

desidero sapere da te se sei disposto sia a destinare una tua importante e basilare opera al Museo da realizzare a Firenze per sostituire l'Arte perduta o diminuita, sia a far parte di un Consiglio permanente di Artisti Italiani disposto ad assumere la responsabilità di creare a Firenze, con il più largo contributo internazionale qualificato, un Museo tale che possa essere gli Uffizi dell'arte moderna. Conto su una tua risposta sollecita, che mi auguro positiva [...]. Carlo L. Ragghianti.¹¹

In questa missiva gli artisti erano dunque chiamati a prendere parte all'iniziativa del MIAC non solo tramite un atto di generosa donazione, ma anche attraverso un contributo attivo alla gestione del costituendo museo, che prevedeva infatti, tra i suoi organi di gestione, anche un comitato permanente di artisti, che poi nella realtà dei fatti non vide mai la luce.

L'appello di Ragghianti risultò – anche alla luce dell'importante influenza che esercitava il critico a quell'altezza cronologica – molto efficace: in breve tempo venne infatti raccolto un gran numero di adesioni, anche da parte di artisti contemporanei molto importanti. Il primo nucleo di lavori così radunati venne esposto, nel febbraio del 1967, a Palazzo Vecchio, in occasione di una mostra emblematicamente intitolata *Gli artisti per Firenze. Museo Internazionale d'Arte Contemporanea*,¹² con il sottotitolo che esplicitava l'intenzione di Ragghianti di sfruttare l'occasione espositiva temporanea per comunicare precocemente la fondazione di un museo permanente, anche se di fatto ancora non esistente, se non sulla carta (fig. 2).¹³ Scopo sottinteso dell'operazione era infatti quello di presentare la sua proposta culturale *post-alluvione* come la più efficace, innovativa e lungimirante, *in primis* perché concepita nei termini di una progettualità permanente. Nelle intenzioni del critico, a questo nucleo originario di lavori donati si sarebbero infatti dovute affiancare, in un momento più tardo, altre opere realizzate nella prima metà del



2. Copertina del catalogo della mostra *Gli artisti per Firenze. Museo Internazionale d'Arte Contemporanea. Primo catalogo delle opere inviate dagli Artisti per il Museo Internazionale d'Arte Contemporanea di Firenze* (Firenze, 5 febbraio 1967), Marchi & Bertolli, Firenze 1967.

secolo e ciò perché l'idea alla base del MIAC era proprio quella di costituire un museo interamente e unicamente dedicato all'arte del Novecento. Come già accennato ciò poteva realizzarsi, in Italia, esclusivamente grazie alla generosità di soggetti privati, a causa dell'assenza pressoché totale, nelle collezioni pubbliche nazionali, di opere di qualità rappresentative di alcuni dei principali fenomeni artistici della prima metà del Novecento, non coinvolti direttamente nelle dinamiche culturali del regime fascista. L'ipotesi di radunare un nucleo di opere capace di documentare al meglio la produzione artistica italiana di inizio secolo prevedeva dunque necessariamente il coinvolgimento, oltre dei medesimi artisti o dei loro eredi, anche di importanti e lungimiranti collezionisti privati quali Gianni Mattioli – lungamente corteggiato da Ragghianti affinché portasse la sua raccolta a Firenze –, Riccardo Jucker, Emilio Jesi e Alberto Della Ragione. Quest'ultimo, proprio grazie a un intenso lavoro diplomatico del critico lucchese e alla compartecipazione della Cassa di Risparmio di Firenze, nel 1970 donò effettivamente al Comune di Firenze la sua cruciale collezione, che non a caso costituisce oggi uno dei nuclei fondativi del già citato Museo Novecento.¹⁴

Come anticipato, il progetto del MIAC non ebbe però vita facile e rappresentò almeno in parte un fallimento per Ragghianti, che vi lavorò a più riprese, abbandonando l'impresa solo dopo dieci anni di tentativi. Indubbiamente, uno dei problemi principali dell'iniziativa fu rappresentato proprio dall'estrema personalizzazione della proposta del MIAC e infatti, come visto, già la lettera di invito agli artisti era stata firmata in prima persona dal solo Ragghianti, che escludeva con questo gesto qualsiasi possibile forma di collegialità dell'impresa. In aggiunta il progetto si era sempre basato, per tutti gli aspetti ideativi, operativi e organizzativi, sulle conoscenze personali del critico. Quest'impronta soggettiva caratterizzava poi la lista dei nomi degli artisti invitati in prima battuta, ma anche la scelta dei collezionisti privati coinvolti, che non a caso avevano già tutti collaborato con il critico in precedenza.¹⁵ Non da meno, problematiche erano state nei loro esiti le varie strategie e alleanze politiche sviluppate da Ragghianti al fine di convincere l'Amministrazione comunale di Firenze a sostenere e finanziare il suo progetto, il cui incespicante procedere risultò così sempre agganciato alle altalenanti vicende della vita politica della città, che in quegli anni visse numerosi cambi di Giunta comunale e fu anche sottoposta a gestioni commissariali. In aggiunta l'iniziativa venne in parte ostacolata e criticata da alcuni addetti ai lavori, tra cui possiamo ricordare ad esempio Giulio Carlo Argan. Invitato da Ragghianti a far parte del Comitato tecnico del costituendo museo nel 1966,¹⁶ lo storico e critico d'arte rifiutò infatti la proposta e motivò la sua posizione alla luce della mancanza di una regia scientifica che si fosse occupata, fin da subito, della selezione delle opere del MIAC. La collezione del nascente museo, che si era appunto formata tramite donazioni su invito o spontanee, rappresentava così il frutto delle scelte non di un comitato appositamente incaricato, ma degli artisti stessi, e si era dunque concretizzata senza alcuna guida o mediazione.¹⁷ Un siffatto processo di patrimonializzazione aveva determinato la nascita di una raccolta certamente importante per quantità, ma completamente incontrollata sul fronte della qualità, anche a causa della diffusione pressoché ingestibile dell'invito iniziale. La circolazione della notizia della creazione di un nuovo museo dedicato al contemporaneo, che avrebbe incluso lavori di nomi anche molto importanti, aveva infatti spinto molti artisti mediocri o dilettanti a donare immediatamente una loro opera, incentivati dalla possibilità di essere inclusi in una collezione pubblica e allettati dall'idea di vedere esposti i propri lavori a fianco di quelli di artisti di fama internazionale. La medesima circostanza aveva però parimenti scoraggiato molti protagonisti di alto livello, che decisero di non partecipare all'impresa con una loro donazione, perché ritenevano squalificante la medesima ipotesi di trovarsi a convivere con colleghi dal *curriculum*

scarso o addirittura nullo, e ciò aveva rappresentato un ulteriore processo di abbassamento della qualità generale della raccolta. Molti artisti cruciali nella scena dell'avanguardia italiana e internazionale dell'epoca promisero infatti inizialmente una loro opera per la collezione, ma ritirarono in seguito la loro disponibilità – mancando o rinviando la spedizione di un loro lavoro a un momento successivo – o la legarono a condizioni precise – come la certezza di una sede definitiva e permanentemente aperta al pubblico –, condizioni alla fine mai raggiunte dall'impresa ragghiantiana. Fu questo ad esempio il caso di Renato Guttuso. L'artista, che aveva inizialmente accettato l'invito di Ragghianti e che gli aveva proposto di scegliere in prima persona quale opera destinare al costituendo museo,¹⁸ non aveva poi di fatto inviato alcun lavoro a Firenze e infatti non figurano suoi quadri nel catalogo della mostra *Gli artisti per Firenze*. Egli, con ogni probabilità, cambiò idea alla luce dello svolgersi delle vicende del MIAC, ma anche, forse, dopo aver visto la qualità discontinua della raccolta radunata e mostrata, a Palazzo Vecchio, nella primavera del 1967. Lo stesso arco cronologico di realizzazione delle opere donate dagli artisti, strettissimo e appiattito per ovvie ragioni sugli anni a ridosso del 1966, se aveva per certo inizialmente rappresentato un aspetto di grande interesse sul fronte dell'aggiornamento a proposito delle ricerche artistiche più innovative, innegabilmente costituiva allo stesso tempo anche un forte vincolo nel contesto della fondazione di una raccolta museale, soprattutto se non incrementata in seguito con costanza e tempismo.

A differenza di quanto accaduto nel caso del MIAC, il progetto del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea di Livorno si configurò fin da subito come un'iniziativa fortemente e programmaticamente voluta dall'Amministrazione comunale della città, e in particolare da Vittorio Carlo Marchi – all'epoca assessore alla cultura –, che sposò la visionaria proposta di Vera Durbè, allora funzionaria responsabile del Museo Fattori.¹⁹

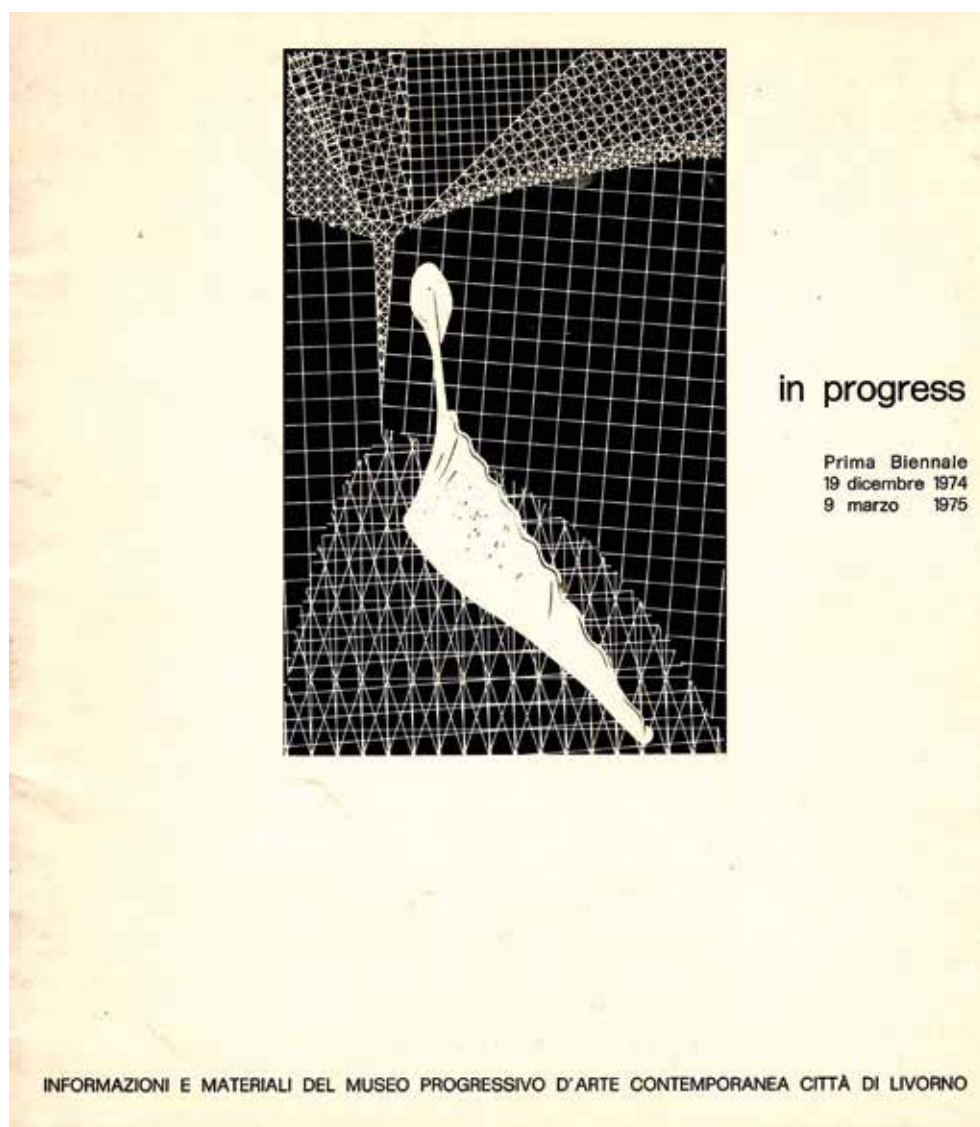
I lavori di apertura del Museo Progressivo presero dunque avvio nel 1972 sulla base di un importante nucleo patrimoniale di partenza, costituito di opere realizzate nel Novecento e giunte al Comune nei decenni precedenti, attraverso numerosi lasciti e acquisti. In particolare un buon numero di opere di una certa qualità erano state acquisite dalla città in occasione delle varie edizioni del Premio Modigliani, tenutesi a Livorno tra il 1955 e il 1967.²⁰ In aggiunta, l'avvio di questo progetto museale poteva contare fin da subito sull'indiscusso vantaggio di una sede dedicata: Villa Lazzara – poi ribattezzata Villa Maria –, donata nel 1960 al Comune da Pier Luigi Lazzara con il vincolo di una destinazione d'uso museale o bibliotecaria, e che infatti è oggi sede della Biblioteca Labronica di Villa Maria, centro di documentazione sulle arti dello spettacolo.²¹

Attraverso una serie di delibere nel 1972, come primo atto di questo processo, su proposta dell'assessore Marchi la Giunta comunale di Livorno nominò una commissione di specialisti, incaricata dell'ordinamento della Galleria d'Arte Contemporanea di Livorno, come era inizialmente denominato l'ente in via di formazione. Alla guida di questo organo d'indirizzo venne nominato, nel ruolo di presidente, Aldo Passoni, allora direttore della Galleria d'Arte Moderna di Torino, invitato alla luce della sua pregressa esperienza museale e sulla scia del suo coinvolgimento nelle fondamentali vicende del Museo Sperimentale di Torino, ma anche per le sue coeve attività di riordino e allestimento della collezione d'arte contemporanea di Cagliari. Passoni fu poi affiancato in commissione dalla critica e storica dell'arte Lara-Vinca Masini, dalla già citata Vera Durbè – in rappresentanza dell'Amministrazione comunale – e da Dario Durbè, all'epoca soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. A questi si aggiunsero subito i nomi di Vittorio Fagone e Zeno Birolli, collaboratori di Passoni anche a Cagliari.²² Appena instaurata, la commissione lavorò all'idea di costituire un organo

la cui vocazione fosse quella di organizzare, ad anni alterni, manifestazioni espositive di arte contemporanea, concepite esplicitamente come una possibile alternativa alla Biennale di Venezia, kermesse internazionale oggetto a quella data di insistenti critiche di sapore *post*-sessantottino.²³ L'istituzione veneziana stava infatti vivendo, proprio in quegli anni, una forte crisi operativa e identitaria, imputabile *in primis* alle sue difficoltà di rinnovamento e al fatto di reggersi su una struttura caratterizzata da una formula altamente gerarchica nella selezione degli artisti coinvolti e tutta basata sul criterio competitivo dell'assegnazione di premi decisi da una commissione nominata dall'alto. Sulla scia di queste difficoltà, numerosi erano stati i soggetti che avevano avanzato propositi di rinnovamento: a fianco della già citata proposta fiorentina di Ragghianti, anche Livorno si candidava pertanto a questo ruolo con la sua azione culturale, indirizzata a rendere la città un punto di riferimento nazionale per le ricerche sul contemporaneo. Proprio in questo senso dunque la proposta livornese era mossa anche da un intento etico e si connotava come un progetto volto a ricollocare la ricerca artistica più sperimentale nel tessuto sociale, superando la concezione – anche ragghiantiana – dell'opera d'arte come prodotto unico e irripetibile, realizzato da un individuo singolo dotato di un talento speciale e indiscutibile, che lo distingueva dal resto della massa. La cornice ideologica entro la quale si muovevano i promotori del Museo Progressivo era infatti più vicina a principi di stampo arganiano, indirizzati dunque a un'interpretazione dell'arte e del ruolo della cultura in una chiave il più possibile sociale, e come possibili strumenti di destabilizzazione e critica del potere costituito. Parimenti, l'arte contemporanea doveva pertanto offrire utili stimoli allo spettatore, invitato a fare propri sguardi sempre differenti sul mondo, allo scopo di rivedere criticamente i limiti del proprio pensiero e della propria conoscenza.²⁴

Era proprio da questi principi che derivava dunque l'idea – riferibile secondo la storiografia principalmente a Masini – di utilizzare il termine 'progressivo' nella denominazione del museo livornese. Lo scopo era quello di comunicare la creazione di una struttura dinamica e '*in progress*' – come vennero infatti intitolate tutte le iniziative editoriali promosse dal neonato Museo –, capace di aggiornamenti continui attraverso l'acquisizione di nuove opere, scelte tra quelle esposte di volta in volta nelle rassegne biennali. Si voleva dunque mettere in piedi una struttura in incessante crescita, grazie anche al coinvolgimento diretto di artisti, operatori culturali e semplici fruitori nelle attività didattiche, espositive e di ricerca promosse continuamente.²⁵ Questi propositi erano ben espressi nel testo di presentazione del Museo, scritto a quattro mani da Masini e Fagone, e pubblicato nel catalogo della prima biennale livornese, la cui inaugurazione, avvenuta a Villa Maria il 19 dicembre 1974, segnò anche l'avvio ufficiale delle attività del Museo Progressivo (fig. 3).²⁶ Nella loro introduzione i critici esplicitavano infatti le due principali finalità del Museo, e cioè «realizzare una struttura pubblica aperta e alternativa per la diffusione dell'arte contemporanea» e «delineare uno spazio attivo e sperimentale per la ricerca, libero da remore, imposizioni e condizionamenti». Qui era anche illustrata la peculiare posizione di Livorno, intesa come città dove «cultura e politica, per una tradizione illuminata, libertaria e socialista che il fascismo ha solo potuto mortificare, non interrompere, hanno vitali scambi e convergenze»,²⁷ che non a caso avevano dunque in passato prodotto una tradizione figurativa di chiaro impegno sociale e di radicale rinnovamento linguistico, rappresentati *in primis* dalle esperienze della pittura di Giovanni Fattori e dei Macchiaioli.

In questo stesso testo si spiegava poi il ricorso al termine 'progressivo' anche in chiave di un decentramento delle attività del museo, che nell'ottica di strutturarsi quale centro dinamico e in continua espansione voleva evitare di presentarsi come un luogo chiuso e separato, preferendo invece configurarsi nei termini di un «centro di iniziative» e un «campo aperto alla vita cultura-



3. Copertina del catalogo della prima biennale del Museo Progressivo di Livorno (1974), Archivio Lara-Vinca Masini. Courtesy Archivio Lara-Vinca Masini, CID / Arti Visive, Centro per l'Arte Contemporanea "Luigi Pecci" Prato.

le della città». A questo scopo le attività del Museo erano dunque dislocate, fisicamente, in numerose sedi sparse sul tessuto urbano livornese. Proprio in tale direzione la prima biennale d'arte contemporanea del Museo Progressivo era stata dunque accompagnata da un'importante serie di eventi collaterali, organizzati in diversi luoghi della città: la mostra *Majakovsky e il suo tempo* era ad esempio visitabile alla Casa della Cultura di Livorno, mentre la collettiva itinerante *Narrative Art* – che fu curata da Achilla Bonito Oliva, Lara-Vinca Masini e Filiberto Menna e presentò opere di John Baldessari, Christian Boltanski, Franco Vaccari e altri – fu allestita negli spazi di Villa Fabbricotti. Nei programmi iniziali del comitato, il patrimonio del museo doveva essere ampliato attraverso una continua campagna di acquisizioni basata su due criteri principali e cioè la selezione di opere realizzate esclusivamente da artisti attivi negli ultimi trent'anni, al fine di documentare le tendenze più attuali, e la scelta di nomi di fama nazionale e internazionale, allo scopo di mantenere alta la qualità della collezione ed evitare al contempo pericolosi regionalismi. Per queste oculate acquisizioni era prevista la formula del gettone di presenza, concretizzato nell'acquisto formale delle opere, scelte a fronte di un'offerta economica simbolica:

la Commissione dovendo tener conto delle forzosamente limitate disponibilità amministrative dell'Organizzazione e ritenendo che la formula di arricchimento museale per donazione sia categoricamente da scartare (per la necessità di stabilire un

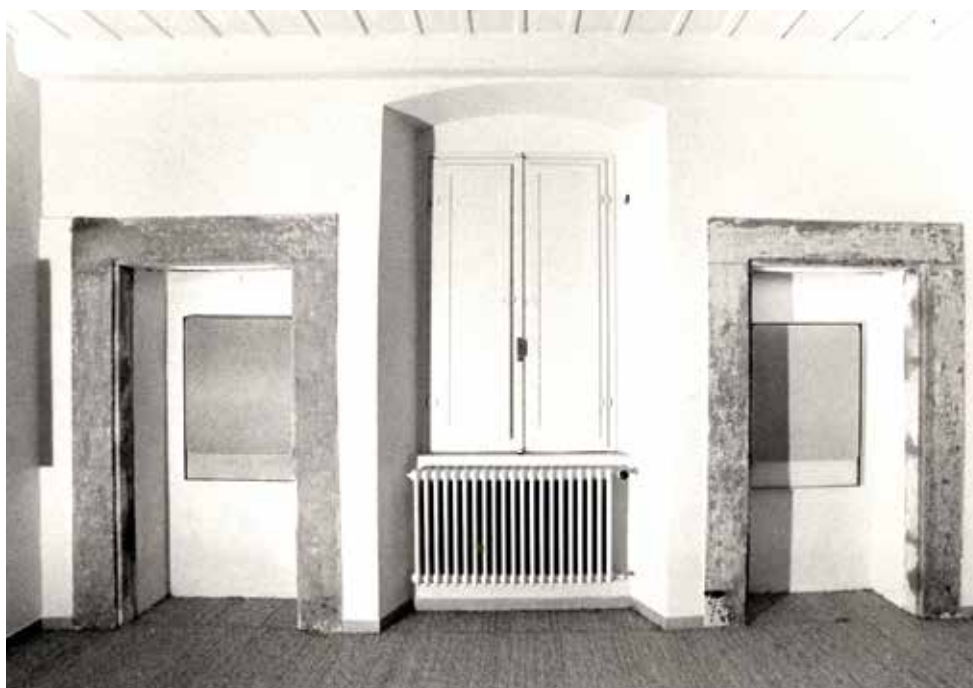
rapporto inequivoco tra gli organizzatori e gli artisti e di assicurarsi una più libera e motivata possibilità di scelta) ha stabilito di acquistare ogni opera a un prezzo simbolico eguale per tutti di lire 250.000.²⁸

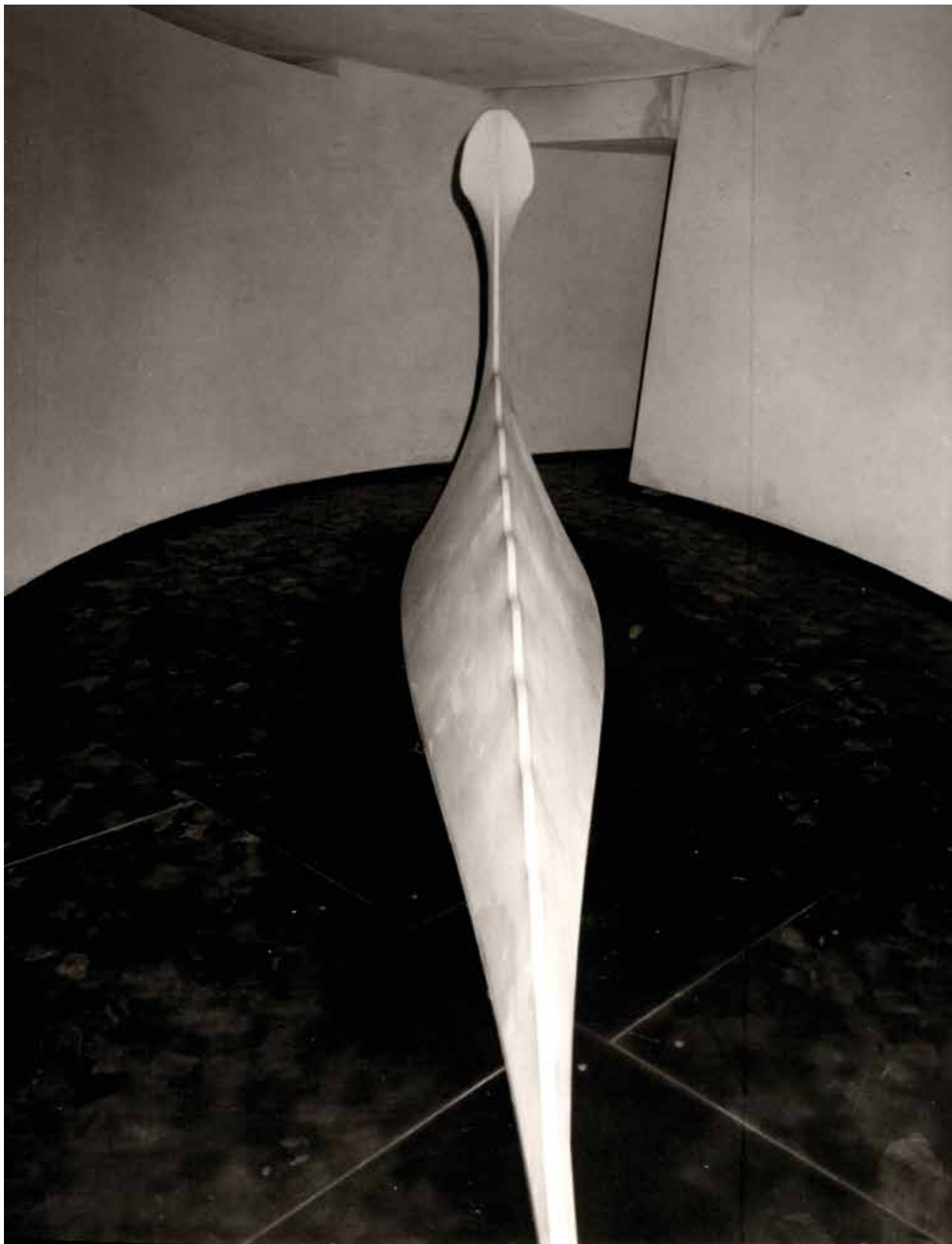
Anche questa soluzione era riferibile a una certa ideologia marxista, che si proponeva di criticare il mercato dell'arte che trasformava le opere in merce, sottoponendole così alle sventate leggi della domanda e dell'offerta. Con il sistema del gettone di presenza si scardinava questo meccanismo, facendo piuttosto emergere la qualità culturale e la finalità sociale dell'opera d'arte, di cui era così sostanzialmente annullato il valore di scambio economico.²⁹ In aggiunta questo stratagemma se da un lato proteggeva la qualità della raccolta dal dilagante meccanismo delle donazioni, dall'altro rendeva possibile aprire un museo e incrementarne il patrimonio anche in assenza di ingenti somme economiche a propria disposizione, ma sfruttando invece, e ancora una volta, i rapporti di amicizia dei vari critici coinvolti e la comunanza di ideali con gli artisti invitati, che si rendevano così disponibili a cedere una loro opera per una causa culturale di alto livello.³⁰

Il Museo Progressivo di Livorno avviò dunque le sue attività, con grande energia ed entusiasmo, nel 1974 (figg. 4 e 5). Questa partenza promettente subì però presto una brusca frenata d'arresto. Anche se l'iniziativa godette infatti fin da subito, come anticipato, dell'appoggio dell'Amministrazione comunale, ben presto si capì però che questo sostegno era di fatto, ancora una volta, personale, poiché legato alla progettualità del solo assessore Marchi. Quest'ultimo non fu però confermato, nella sua carica, alle elezioni successive, che ebbero luogo già nel giugno del 1975. Come hanno ben ricostruito Irene Buonazia ed Elena Gremigni,³¹ mancata la fattiva presenza di Marchi e venuto meno il suo indispensabile appoggio, tutti i problemi e le lacune di fondazione di questa nascente istituzione emersero rapidamente. Tra questi va certamente menzionata, ad esempio, l'assenza di una gestione autonoma per statuto. Il Museo Progressivo di Livorno era infatti privo, nella sua struttura organizzativa, di un direttore amministrativo dedicato; non aveva poi una commissione addetta alla gestione e al controllo delle sue risorse economiche e viveva di finanziamenti discontinui, che impedivano una programmazione regolare delle sue attività. In aggiunta l'ente era di fatto sprovvisto anche di un direttore artistico e infatti le sue attività erano state

4. Allestimento della prima biennale del Museo Progressivo di Livorno, 1974, Archivio Lara-Vinca Masini. Su gentile concessione. Courtesy Archivio Lara-Vinca Masini, CID/Arti Visive, Centro per l'Arte Contemporanea "Luigi Pecci" Prato.

5. Allestimento dell'opera *Grande rettile* (1967) di Pino Pascali in occasione della prima biennale del Museo Progressivo di Livorno, 1974, Archivio Lara-Vinca Masini. Courtesy Archivio Lara-Vinca Masini, CID/Arti Visive, Centro per l'Arte Contemporanea "Luigi Pecci" Prato.





gestite fino a quel momento – anche amministrativamente parlando – come attività speciali del più consolidato Museo Fattori.³² Un’attenta analisi dei documenti d’archivio testimonia in realtà come l’iniziativa avesse già subito un iniziale rallentamento: nei piani originari dell’assessore Marchi la prima mostra organizzata nell’ambito del Museo Progressivo doveva infatti aprire ben un anno prima – «la prima biennale [...] si svolgerà nel periodo settembre-ottobre 1973»³³ –, e ciò avrebbe garantito dunque un tempo di lavoro più ampio sotto la protezione della stessa giunta promotrice dell’iniziativa.

Da più parti giungevano poi critiche al progetto così come era stato formulato e anche gli addetti ai lavori si erano spesso espressi negativamente sulla sua gestione. In tal senso, al Museo Progressivo si imputava ad esempio una sorta di colonialismo culturale, rintracciabile, secondo i suoi detrattori, nella proposta di iniziative completamente svincolate sia dal territorio di appartenenza che dal gusto della comunità locale.³⁴ Queste critiche – di per sé non particolarmente originali e tipicamente riferibili a stantie dinamiche provinciali – fecero però presa sulle amministrazioni comunali, inclini a proteggersi politicamente e a ingraziarsi l’elettorato. Ciò si tradusse in una riduzione progressiva ma sostanziale del *budget* destinato al Museo e nella tendenza degli assessori ad accettare proposte espositive più vicine ai gusti, piuttosto tradizionali, della cittadinanza livornese.³⁵

In tal modo il Museo Progressivo – che rimase ufficialmente aperto e attivo fino al 1989 – si trasformò gradualmente in una scatola vuota. La seconda biennale prevista, che doveva concentrarsi principalmente sui linguaggi contemporanei della scultura e dell’installazione nello spazio e necessitava quindi di un *budget* considerevole, non venne ad esempio mai organizzata, nonostante le forti sollecitazioni e insistenze di Masini e Fagone.³⁶ Ben presto pertanto l’attività del Museo si ridusse all’organizzazione di una serie di mostre, prive di continuità temporale e tematica, anche se spesso notevoli per qualità e contenuti.³⁷

Il colpo di grazia che affossò definitivamente il Museo giunse poi nel 1984, in occasione delle celebrazioni del centenario della nascita di Modigliani, concepite da Vera e Dario Durbè anche nell’ottica di un rilancio del Museo Progressivo e concluse, come noto, con lo scandalo delle false teste nel fosso, disavventura che pose fine per un po’ all’avventura comunale dell’arte contemporanea a Livorno. Le opere del Museo Progressivo vennero dunque disallestite a causa di problemi strutturali emersi nel frattempo a Villa Maria e furono depositate nel complesso settecentesco dei Bottini dell’Olio, dove rimasero chiuse per circa vent’anni.³⁸

Oggi questo patrimonio è confluito nel Museo della Città, inaugurato nel 2018 proprio negli spazi dei Bottini dell’Olio e in quelli dell’adiacente chiesa del Luogo Pio, ed è dunque questa l’istituzione che ha ereditato l’esperienza e la collezione del Museo Progressivo.³⁹

Tracciata questa breve storia dei due enti, si intende ora proporre qualche riflessione basata su una serie di elementi che accomunarono e differenziarono le due iniziative.

Come credo sia già emerso nelle pagine precedenti, le vicende di questi due progetti condivisero infatti più di qualche punto di sviluppo, anche di una certa importanza. Come si è visto, sia l’esperimento fiorentino che quello livornese muovevano ad esempio nelle loro premesse dalla volontà di sfruttare l’arte contemporanea come motore propulsore di un possibile rinnovamento culturale, da realizzare in particolare in città che si ritenevano intellettualmente fossilizzate su formule passate di rassicurante successo, anche se ovviamente su scale del tutto diverse di visibilità e canonizzazione del proprio patrimonio. Questi perimetri standardizzati sembravano infatti rappresentare, oltre a un solido contesto di sostegno, anche un elemento di zavorra per possibili sviluppi successivi di ambito contemporaneo. Questi

atteggiamenti conservativi, se non addirittura reazionari, in certi casi, parevano costituire un problema di un certo peso in particolare tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà del decennio successivo, quando si erano ormai configurate diverse mozioni di protesta, incarnate nella pretesa di un cambiamento sociale e culturale sostanziale, che doveva necessariamente coinvolgere anche le istituzioni dedicate all'arte e al sapere storico. In entrambi i casi, e anche nell'ottica di una tesorizzazione delle critiche rivolte a quell'altezza cronologica alla Biennale di Venezia, i progetti tentarono pertanto di collocarsi, con un certo tempismo e un notevole spirito di aggiornamento, proprio all'interno del dibattito *post*-sessantottino sulle sorti delle istituzioni museali. A questo proposito, infatti, Ragghianti da un lato, Masini e colleghi dall'altro tentarono di imprimere ai loro progetti uno spirito di apertura e di costruzione democratica dei processi espositivi e di patrimonializzazione. Ciò avvenne ad esempio attraverso il coinvolgimento diretto degli artisti viventi e del pubblico, anche se quest'ultimo aspetto era certamente più importante nelle vicende di Livorno rispetto a quelle fiorentine. Per questi medesimi motivi, in entrambi i contesti si cercò di lavorare alla costruzione di un museo agile, dedito all'aggiornamento e alla ricerca, e dotato quindi di centri di studio documentali e informativi, quali biblioteche, archivi e fototeche. In aggiunta, parte delle risorse economiche a disposizione vennero riservate all'organizzazione di eventi formativi per il pubblico, come laboratori e visite guidate per le scuole di ogni ordine e grado, ma anche dibattiti aperti alla cittadinanza. In questo modo, tutti i soggetti coinvolti agivano chiaramente nella direzione di voler attribuire all'arte contemporanea un valore comunitario e civico, esplicitamente dichiarato ad esempio nel ricorso alla solidarietà *post*-alluvione da parte di Ragghianti. Da ultimo, in entrambi i casi è osservabile la tendenza dei curatori coinvolti a sfruttare occasioni espositive temporanee al fine di avviare processi duraturi e permanenti. Ciò era avvenuto ad esempio – a Firenze prima, a Livorno poi – attraverso la comunicazione di mostre e rassegne come gesti di fondazione di strutture museali stabili. In aggiunta, in entrambi i contesti erano stati intelligentemente concepiti alcuni momenti espositivi periodici nei termini di occasioni di acquisizione permanente di patrimonio recente e aggiornato.

Le due avventure museali furono ovviamente caratterizzate anche da importanti differenze, di stampo sia concettuale che operativo.

Come si è infatti visto, a Firenze l'esperienza del MIAC si era configurata come un'iniziativa legata in maniera quasi esclusiva alla figura di Ragghianti e questa personalizzazione dell'impresa fu certamente uno degli aspetti più critici e problematici del progetto. A Livorno l'avventura del Museo Progressivo era stata invece inizialmente sostenuta in maniera determinante da una Giunta comunale, ma come si è visto ciò non garantì in alcun modo un successo duraturo al progetto, che perse infatti tutta la sua forza propulsiva al primo, e di fatto immediato, cambio di giunta.

Un altro cruciale aspetto che differenziò le due iniziative è da rintracciare poi nei diversi criteri di selezione delle opere patrimonializzate dai due immaginati musei. Se a Firenze Ragghianti decise infatti di procedere sulla via delle donazioni pressoché indiscriminate, costituendo una commissione selettiva solo in un momento successivo all'arrivo delle opere e ritrovandosi dunque nella difficile situazione di dover eventualmente rifiutare lavori già esposti nella mostra di Palazzo Vecchio – cosa che infatti poi nella pratica non avvenne –, il gruppo di lavoro livornese – magari forse anche sulla scorta dell'esperienza problematica di Firenze – decise di operare fin da subito in maniera più selettiva, attraverso la già citata formula dell'invito personale con gettone di presenza. Ciò permise alla collezione del Museo Progressivo di costituirsi in maniera più armonica e costruttiva. Allo stesso tempo però la circostanza della creazione di una raccolta più criticamente

orientata perché in sostanza aderente agli indirizzi operativi di Masini e colleghi provocò parimenti le già menzionate critiche territoriali, che influirono in modo negativo sul progetto, in particolare privandolo del necessario appoggio politico.

In conclusione, le storie di questi progetti mostrano pregi e criticità di due iniziative museali che tentarono di rivoluzionare coraggiosamente il contesto culturale in cui si svilupparono e che se anche non portarono, almeno nell'immediato, ai risultati immaginati e sperati dai loro promotori, furono però di certo fondamentali per l'avvio di prassi di patrimonializzazione del contemporaneo di cui le città di riferimento possono finalmente godere oggi a pieno.

Note

¹ Sul tema dell'evoluzione dell'istituzionale museale a fine anni Sessanta e sui riflessi delle proteste giovanili e femministe al vecchio mondo della cultura si vedano, tra gli altri, A. Del Puppo, *Didattica e controdidattica negli anni della contestazione*, in S. Salvagnini, a cura di, *L'Accademia di Belle Arti a Venezia. Il Novecento*, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV) 2016, pp. 419-434; P. Nicolini, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Quodlibet, Macerata 2011; C. Ribaldi, a cura di, *Il nuovo museo: origini e percorsi*, Il Saggiatore, Milano 2005.

² Ho già avuto modo di approfondire ampiamente l'avventura del MIAC di Firenze nella mia monografia G. Gastaldon, *Carlo Ludovico Ragghianti e il Museo Internazionale d'Arte Contemporanea di Firenze: storia di una visione per una città*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2019. L'analisi degli eventi relativi al Museo Progressivo di Livorno è invece legata alla mia partecipazione al *Convegno nazionale per il centenario di Lara-Vinca Masini*, Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, Centro Pecci di Prato, 22-23 gennaio 2024. Quest'articolo è il frutto delle mie attività di ricercatrice presso l'Università degli Studi dell'Insubria.

³ I riferimenti bibliografici principali sulle vicende del MIAC sono Gastaldon, *Carlo Ludovico Ragghianti e il Museo Internazionale d'Arte Contemporanea di Firenze* cit.; C. Toti, *Alberto Della Ragione collezionista e mecenate del Novecento*, Olschki, Firenze 2017; A. Gioli, *Ragghianti, i musei e la museologia*, in «Predella», 28, 2010, pp. 143-177; *Museo Arte Contemporanea di Firenze: seconda documentazione*, in «seleArte», 17, 1993, pp. 13-30; *Museo Arte Contemporanea di Firenze: prima documentazione*, in «seleArte», 16, 1992, pp. 3-16; R. Monti, *Cronaca di un'occasione persa*, in «seleArte», 16, 1992, pp. 4-5; *Gli artisti per Firenze. Museo Internazionale d'Arte Contemporanea. Primo catalogo delle opere inviate dagli Artisti per il Museo Internazionale d'Arte Contemporanea di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 5 febbraio 1967), Marchi & Bertolli, Firenze 1967.

⁴ Cfr. C. Toti, *Carlo Ludovico Ragghianti, collezionisti e collezioni alle origini del Museo Novecento di Firenze (1967-1970)*, in «LUK», 20,

2014, pp. 37-43. Sul Museo Novecento di Firenze si vedano inoltre V. Gensini, a cura di, *Il Novecento: dalle collezioni civiche fiorentine al Museo*, Skira, Milano 2021; ed E. Francioli, L. Masolini, a cura di, *Il Museo Novecento di Firenze*, EDIFIR, Firenze 2023.

⁵ Sul tema si veda, tra gli altri, B. Nozzoli, R. Rossi, a cura di, *Firenze e il suo fiume a 50 anni dall'alluvione*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2016.

⁶ Alla gestione delle attività del Fondo Internazionale per Firenze è dedicata un'intera serie dell'archivio di Ragghianti, cfr. FONDAZIONE RAGGHIANI, LUCCA, ARCHIVIO CARLO LUDOVICO RAGGHIANI [da ora in poi FR, ACLR], *Alluvione di Firenze 1966 - Comitato Fondo Internazionale per Firenze*.

⁷ C.L. Ragghianti, *Appello agli artisti per il MIAC*, 15 novembre 1966, in FR, ACLR, *Musei e donazioni*, b. 1, f. 1.

⁸ Cfr. L. Mannini, *La Strozziina per "la cultura artistica contemporanea in tutti i suoi aspetti", critica e divulgazione dell'arte italiana con le mostre del primo quinquennio (1949-1954)*, in «LUK», 26, 2020, pp. 55-66; e S. Massa, E. Pontelli, a cura di, *"Mostre permanenti". Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2018.

⁹ E. Pellegrini, *Contro l'avanguardia. Il presente eterno del contemporaneo*, in «Critica d'Arte», VIII serie, 57-58, 2014, pp. 133-148.

¹⁰ A questo proposito si vedano, in particolare, i seguenti scritti di Ragghianti: *Gallerie d'arte moderna*, in «Critica d'Arte», III serie, 3, 1949, pp. 241-245; *Lettera aperta per l'arte contemporanea*, in «seleArte», 4, 1953, pp. 42-43; *Arte moderna in una raccolta italiana*, catalogo della mostra (Firenze, aprile-maggio 1953), Edizioni del Milione, Milano 1953; *Arte italiana al 1960. Avviamento critico*, in «seleArte», 48, 1960, pp. 88-100; *Miseria per il patrimonio artistico*, in «seleArte», 53, 1961, pp. 50-55.

¹¹ C.L. Ragghianti, *Appello agli artisti per il MIAC* cit.

¹² *Gli artisti per Firenze* cit.

¹³ G. Gastaldon, *Carlo Ludovico Ragghianti: dall'effimero al permanente, dalla mostra al museo*, in P. Bolpagni, M. Patti, a cura di, *Carlo*

Ludovico Ragghianti e l'arte in Italia tra le due guerre. Nuove ricerche intorno e a partire dalla mostra del 1967 "Arte moderna in Italia 1915-1935", atti del convegno (Fondazione Ragghianti di Lucca, Università di Pisa, 14-15 dicembre 2017), Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2020, pp. 25-32.

¹⁴ Si veda in particolare Toti, *Alberto Della Ragione collezionista e mecenate del Novecento* cit. Sul rapporto di Ragghianti coi collezionisti nel quadro della fondazione del MIAC si legga invece il capitolo *Collezioni e collezionisti*, in Gastaldon, *Carlo Ludovico Ragghianti e il Museo Internazionale d'Arte Contemporanea di Firenze* cit., pp. 71-78.

¹⁵ È esempio di ciò il rapporto con Mattioli, della cui collezione Ragghianti aveva curato una mostra nel 1953 (cfr. *Arte moderna in una raccolta italiana* cit.). Tutti i collezionisti qui citati figuravano poi tra i prestatori della mostra del 1967 *Arte moderna in Italia 1915-1935* come si deduce dall'ampia corrispondenza legata all'iniziativa, oggi conservata nell'archivio dello storico dell'arte (FR, ACLR, *Arte moderna in Italia 1915-1935*).

¹⁶ Lettera di C.L. Ragghianti a Giulio C. Argan, 24 dicembre 1966, in FR, ACLR, *Carteggio generale*, Argan Giulio Carlo.

¹⁷ «Naturalmente ti sono molto grato per l'invito a far parte del Comitato tecnico del costituendo Museo Internazionale d'Arte Contemporanea a Firenze. Altre persone mi avevano tempo fa parlato di questa iniziativa; e dissi loro come, pure apprezzandone la generosità, non mi sentissi, per una ragione di principio, di collaborare. Considero un museo d'arte moderna come organismo culturale che deve avere una propria struttura e le cui collezioni devono formarsi attraverso una rigorosa scelta critica: scelta che, evidentemente, è fortemente limitata dal fatto che le opere vengano donate dagli artisti. Mi rendo conto che la mancanza di un attivo museo d'arte moderna è, per Firenze, una grave lacuna e perfino una colpa, se si pensa che una Galleria d'arte moderna era pur stata istituita ed esiste tuttora, ma non ha avuto uno sviluppo. Mi rendo anche conto dell'impossibilità di sviluppare ora quella galleria pressoché paralitica; cosicché, a voler dotare Firenze di un museo moderno, non c'è altra via che ricominciare da capo. Ma proprio per evitare che, passato il momento della commozione per i danni al patrimonio causati dall'alluvione, il nuovo museo non si immobilizzi come il primo, mi sarebbe parsa opportuna un'altra impostazione dell'iniziativa: impegnare Stato, Comune, privati a fornire mezzi copiosi per una ben ponderata campagna di acquisti. Ciò che, però, sarebbe, l'ammetto, difficile fare in un momento in cui Firenze ha bisogno di grandissimi fondi per restaurare le cose danneggiate e, quando possibile, sostituire le cose perdute (alludo specialmente ai libri). Trovo più che comprensibile l'iniziativa presa da te e da altre personalità fiorentine o toscane; ma, se aderissi al tuo invito, sarei in contraddizione con

il concetto che ho dei doveri e delle responsabilità dello Stato e dei Comuni nei confronti dell'arte contemporanea», lettera di G.C. Argan a Carlo L. Ragghianti, 27 dicembre 1966, in FR, ACLR, *Carteggio generale*, Argan Giulio Carlo. La galleria cui fa riferimento il critico è, ovviamente, la Galleria d'arte moderna di Palazzo Strozzi.

¹⁸ Lettera di R. Guttuso a Carlo L. Ragghianti, 24 gennaio 1967, in FR, ACLR, *Carteggio generale*, Guttuso Renato.

¹⁹ Nella sezione *Comunicazioni sul piano delle manifestazioni inviata agli artisti e agli operatori e rese pubbliche attraverso la stampa* inclusa nel primo catalogo del Museo Progressivo di Livorno, V. Fagone, L.-V. Masini, a cura di, *In progress. Prima Biennale. Informazioni e materiali del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea Città di Livorno*, catalogo della mostra (Livorno, 19 dicembre 1974 – 19 aprile 1975), si legge: «il Museo Progressivo d'Arte Contemporanea Città di Livorno costituisce il primo tentativo rigorosamente motivato e strutturato che si compie in Italia, da parte di una Amministrazione Comunale, di stabilire un rapporto fra comunità e ricerca estetica al di fuori dei canali convenzionali», p.n.n. Per un approfondimento sulle vicende del Museo Progressivo si vedano i seguenti titoli: R. Peccolo, a cura di, *Il Grande rettile e gli altri. Opere dalle collezioni civiche d'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Livorno, 30 luglio – 19 settembre 1999), Museo Civico G. Fattori, Livorno, 1988; L.-V. Masini, *Ma la storia non insegna proprio nulla?*, in «Paese Sera», 19 ottobre 1988; Fagone, Masini, *In progress* cit.

²⁰ Sulle vicende del Premio Modigliani si veda, tra gli altri, M. Patti, A. Capitanio, a cura di, *Eredità del Novecento. Arte e Design nelle collezioni civiche di Livorno*, catalogo della mostra (Livorno, 5 settembre – 31 ottobre 2015), Pacini, Ospedaletto (PI) 2015.

²¹ «L'Amministrazione Comunale della città di Livorno ha deciso di adibire lo stabile di Villa Lazzara con il parco circostante a sede permanente della costituenda Galleria Civica d'Arte Contemporanea», comunicato firmato da Vittorio Marchi, [s.d.], in CENTRO PECCI, Prato (CP) CID/Arti visive (CAV), ARCHIVIO LARA-VINCA MASINI (ALVM), *Museo Progressivo 1973-1976*, SP-MUP-f4, Lettere, Carteggio. Sulla Biblioteca Labronica di Villa Maria - centro di documentazione sulle arti dello spettacolo <<https://www.comune.livorno.it/biblioteca-labronica-fdguerrazzi/biblioteca-labronica-sezioni/villa-maria>> (consultato il 27 maggio 2024).

²² I. Buonazia, *Il Museo Progressivo di Arte contemporanea di Livorno: un tentativo di moderna museologia negli anni Settanta*, in Peccolo, *Il Grande rettile e gli altri* cit., p. 15.

²³ Intensificate dal Sessantotto in avanti, le iniziative indirizzate alla creazione di situazioni espositive alternative alle biennali veneziane arrivavano da più lontano. In questo senso si pensi in particolare al lavoro svolto dal critico Enrico Crispolti nell'ambito della pluriennale rassegna dell'Aquila *Alternative*

Attuali. Su questo tema si veda, tra gli altri, il recente volume collettivo G. Di Natale, a cura di, *Alternative Attuali. L'esperienza di Enrico Crispolti all'Aquila. 1962-1968*, Quodlibet, Roma-Macerata 2024.

²⁴ C. Gamba, a cura di, *Giulio Carlo Argan, intellettuale e storico dell'arte*, Mondadori Electa, Milano 2012 e in particolare C. Subrizi, *Giulio Carlo Argan negli anni settanta. Prospettive critiche, chiusure della storia*, pp. 367-386.

²⁵ A tal proposito, in un documento di programmazione delle attività del museo si leggevano le seguenti proposte: «SERA-TE-SPETTACOLO Per allargare lo spazio di influenza del museo progressivo [...] da affidare a singoli artisti per la presentazione di loro opere o testi, per concerti o spettacoli teatrali legati alle arti visive. [...] CON-VEGNI DI STUDIO [...] su temi particolarmente interessanti del dibattito artistico [...]». Una pubblicazione periodica trimestrale del museo. [...] Si sottolinea l'importanza di creare un centro audio-visivo capace di fornire una strumentazione didattica per le singole mostre, un campo di lavoro per artisti e operatori impegnati in questo settore, una archiviazione delle iniziative del museo e [...] una immediata diffusione nel pubblico scolastico come naturale recettore di iniziative di promozione culturale», in Promemoria per l'attività del Museo Progressivo di Livorno, gennaio 1977, in CP, CAV, ALVM, *Museo Progressivo 1977*, SP-MUP-f23, Testi vari.

²⁶ D. Micacchi, *La costruzione di un museo. L'inaugurazione del "progressivo d'arte moderna" di Livorno*, in «L'Unità», 28 dicembre 1974.

²⁷ V. Fagone, L.-V. Masini, IN *PROGRESS. Una dichiarazione di poetica*, in id., *In progress. Prima Biennale* cit., p.n.n.

²⁸ Comunicato firmato da Vittorio Marchi, [s.d.], in CP, CAV, ALVM, *Museo Progressivo 1973-1976*, SP-MUP-f4, Lettere, Carteggio.

²⁹ «L'Amministrazione Comunale di Livorno e la Commissione Organizzativa contano sul fatto che gli artisti invitati vorranno partecipare a questa iniziativa che vuole proporre un diverso modello di azione culturale in un chiaro, diretto e più aperto rapporto tra Amministrazioni pubbliche, comunità e artisti», comunicato firmato da Vittorio Marchi, [s.d.], in CP, CAV, ALVM, *Museo Progressivo 1973-1976*, SP-MUP-f4, Lettere, Carteggio.

³⁰ Buonazia, *Il Museo Progressivo di Arte contemporanea di Livorno* cit., p. 16.

³¹ *Ibi* (pp. 11-38), e E. Gremigli, *Per una storia del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea di Livorno* (pp. 39-59), entrambi in Peccolo, *Il Grande rettile e gli altri* cit.

³² Buonazia, *Il Museo Progressivo di Arte contemporanea di Livorno* cit., p. 20.

³³ Comunicato firmato da Vittorio Marchi cit. La medesima circostanza è confermata anche nel catalogo della prima biennale: «non va infatti dimenticato che l'attuazione del progetto (in cantiere da oltre due anni) avrebbe preceduto la stessa nuova biennale veneziana se ostacoli di ordine economico non l'avessero ritardato», in Fagone, Masini, *In progress. Prima Biennale* cit., p.n.n.

³⁴ «Tale museo, privo di agganci col territorio sia al livello delle frange potenzialmente più attive della scuola, sia nei confronti della cultura visiva media locale, ha rischiato e rischia l'isolamento. [...] Per il momento basti dire che, se per salvare le province dall'isolamento in cui rischiano di cadere, tagliate fuori come sono dai grossi circuiti informativi e distributivi, l'idea risolutiva deve essere quella di creare non uno, ma cento, mille Beaubourg, la cosa sarebbe in sé doppiamente contraddittoria. In un primo luogo perché vincolata a un'ottica culturale centrale data assiomaticamente come esclusiva (col corollario della necessaria colonizzazione delle zone di "periferia"!)). In secondo luogo perché la scarsità dei mezzi finanziari a disposizione degli enti locali parerebbe in operazioni povere e condotte a metà, senza nemmeno quella spettacolarità che, nel bene e nel male, fa parte della forza attrattiva dei grossi musei», L. Bernardi, *Dove l'arte non ha guida*, in «Pagina dell'arte», 30 dicembre 1980.

³⁵ Gremigli, *Per una storia del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea di Livorno* cit., p. 47.

³⁶ «È importante stabilire al più presto una decisione per la seconda Biennale. Bisognerebbe infatti convocare la commissione allargata, già a questo scopo creata, fare avere in tempo gli inviti agli artisti soprattutto se si pensa di dare spazio alla nuova scultura che non era sufficientemente rappresentata nella scorsa edizione», Vittorio Fagone e Lara-Vinca Masini, promemoria per il Museo Progressivo per l'assessore alla cultura del Comune di Livorno Edda Fagni, 30 aprile 1976, in CP, CAV, ALVM, *Museo Progressivo 1975-?*, SP-MUP-f5.5, Documenti preventivi.

³⁷ Si vedano, a titolo esemplificativo, le seguenti mostre: *Enrico Baj. I funerali dell'anarchico Pinelli* (14 giugno – 13 luglio 1975), «Il Museo» di Ugo Nespolo (dal 4 dicembre 1976), *Marinetti e i futuristi* (dicembre 1976), *Con Alberti per la Spagna* (Villa Maria, 1977).

³⁸ Buonazia, *Il Museo Progressivo di Arte contemporanea di Livorno* cit., p. 23.

³⁹ Cfr. <<https://www.museodellacittalivorno.it/>> (consultato il 3 giugno 2024) e A. Castagnoli, a cura di, *Museo della Città di Livorno, sezione d'arte contemporanea: la guida*, Sillabe, Livorno 2021.

Sinossi

Questo contributo è incentrato sul confronto tra due modelli operativi attuati, nella seconda metà del Novecento, al fine di dotare le città di Firenze e Livorno di un museo d'arte contemporanea. I due casi studio analizzati sono quelli del Museo Internazionale d'Arte Contem-

poranea – detto MIAC –, fortemente voluto e immaginato da Carlo Ludovico Ragghianti a partire dalla fine degli anni Sessanta per la città di Firenze alluvionata, e il Museo Progressivo d'Arte Contemporanea, pensato e avviato da Lara-Vinca Masini con Vera Durbè, Aldo Passoni e Vittorio Fagone a Livorno nel 1974. Attraverso una necessariamente sintetica ricostruzione delle vicende legate a queste iniziative, si confrontano qui i due modelli operativi e i relativi contesti di riferimento, analizzandone aspetti condivisi e divergenti.

Summary

The article proposes a comparison between two operational models implemented in the second half of the twentieth century to provide the cities of Florence and Livorno with contemporary art museums. The two case studies are those of the Museo Internazionale d'Arte Contemporanea and the Museo Progressivo d'Arte Contemporanea. While the former – known as MIAC –, was strongly desired and imagined by Carlo Ludovico Ragghianti for the flooded city of Florence in the late 1960s, the latter was conceived and launched by Lara-Vinca Masini with Vera Durbè, Aldo Passoni and Vittorio Fagone in Livorno in 1974. Through a necessarily synthetic reconstruction of the events linked with these initiatives, the two operational models and their relative contexts of reference are here compared by analyzing shared and divergent aspects.

Breve nota sulla vetrata absidale della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno

Andrea Feniello

La chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa presenta un'abside semicircolare al cui centro si apre una grande finestra archiacuta.¹ Questa importante fonte di luce è divisa al suo interno da uno slanciato pilastrino che individua ai suoi lati due distinte lancette e culmina in alto in un traforo gotico in cui spicca un piccolo rosone centrale. Tutti i vuoti di questa articolata struttura sono riempiti da vetri colorati in funzione sia decorativa sia figurativa (fig. 1). Scendendo dall'alto verso il basso l'occhio incontra prima il mezzo busto del Redentore benedicente nel rosone, poi le protomi di un cherubino e di un serafino negli archi trilobati dei vani laterali, e infine una serie di pannelli quadrati che occupano lo spazio sottostante con immagini di santi, da leggersi in coppia al di qua e al di là del pilastrino centrale. Si tratta dei busti inseriti entro clipei dei santi Pietro e Paolo, Giovanni e Andrea, Filippo e Bartolomeo, Giacomo maggiore accompagnato da Giacomo minore e infine Tommaso, cui corrisponde un pannello, evidentemente spurio, con due mezze figure di sante.² I nove apostoli sono stati identificati attraverso le iscrizioni che ne accompagnano i ritratti.

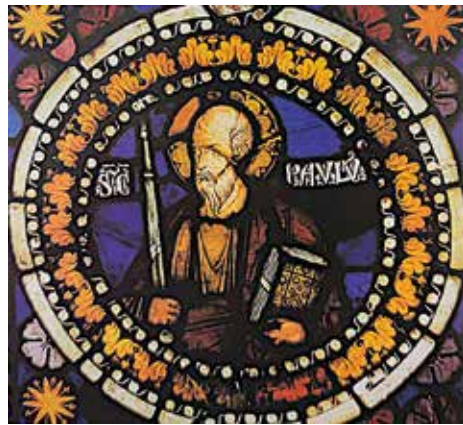
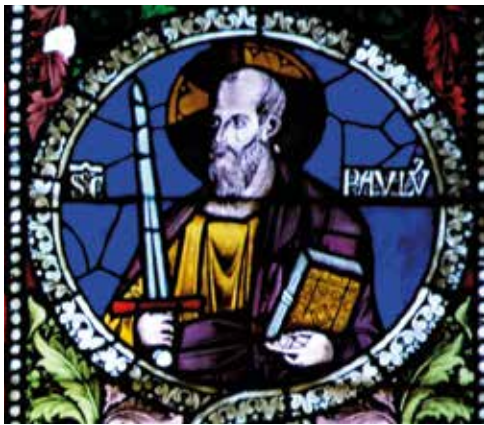
Se si confronta questa breve descrizione con quello che ci dicono la prima menzione a stampa della vetrata a opera di Augusto Bellini Pietri³ e la fotografia in bianco e nero data da Giuseppe Marchini⁴ in uno dei pochi lavori che si occupano espressamente dell'opera, non si fatica a rilevare che i pannelli con i tre busti di santi e le due mezze figure di sante citati da ultimo appaiono oggi invertiti destra/sinistra rispetto alla situazione precedentemente documentata. Questa circostanza si deve ai gravi danni⁵ che la chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno ha subito nel corso del secondo conflitto mondiale e ai conseguenti lavori di restauro. Anche dopo aver provveduto a restituire almeno mentalmente la situazione più antica, è difficile affermare che quest'ultima possa delineare un quadro iconografico soddisfacente. Non soltanto il pannello con le mezze figure femminili rimpiazza a evidenza un perduto clipeo con busto di apostolo analogo ai nove che lo precedono, ma pure con questa integrazione l'insieme degli apostoli non raggiunge il numero che fa dei primi seguaci di Cristo i Dodici per antonomasia.

L'ipotesi che una simile stranezza sia dovuta a una riduzione in altezza della finestra è esclusa da una verifica circostanziata dell'impianto architettonico, che né all'interno, né all'esterno della chiesa mostra in corrispondenza segni di rimaneggiamento. Per converso, l'ipotesi che la vetrata comprendesse in origine tutti e dodici i membri del collegio apostolico acquista probabilità non appena l'attenzione si sposta dal livello delle immagini a quello dell'ornato. Il bordo continuo che marca i confini esterni del manufatto vitreo in entrambe le lancette è caratterizzato da una precisa sequenza di fiori di colore giallo, cui si alternano, in maniera ritmica, fiori di colore verde e azzurro. In tutti e quattro i settori verticali del bordo questa sequenza s'interrompe al confine tra i pannelli con i busti entro clipeo dei santi Filippo e Bartolomeo in basso e Giovanni e Andrea in alto. Poiché essa può essere reintegrata contando sette fiori che corrispondono esattamente all'altezza di un pannello, la presenza, nel progetto almeno della vetrata, dei due busti di apostoli che non trovano spazio nella vetrata attuale s'impone come più che probabile. La contraddizione è evidente e si può sperare di venirne a capo soltanto con-

1. Artista sconosciuto, Vetrata absidale databile ai primi decenni del XIV secolo, conservata all'interno della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa. Su gentile concessione dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali della Curia Arcivescovile di Pisa.



centrando la nostra attenzione sullo stile. Già Giuseppe Marchini ha notato la stretta somiglianza compositiva tra la nostra vetrata e quella di San Pietro di Alcantara nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi.⁶ Confrontando più attentamente i due manufatti non è difficile rilevare la somiglianza tra i due busti del Redentore benedicente e più la quasi perfetta sovrapponibilità tra i due busti di san Paolo (figg. 2-3). Frank Martin e Gerhard Ruf riportano un disegno di Johann Anton Ramboux dalla vetrata assisiata e datano quest'ultima ai primi decenni del XIII secolo,⁷ quando erano attive intorno alla chiesa madre dell'ordine francescano maestranze germaniche, il cui tipico repertorio ornamentale è da loro riconosciuto nell'opera in questione. Di opinione diversa il già citato Giuseppe Marchini, che pensava a una bottega veneziana di cultura fortemente bizantineggiante attiva intorno alla fine del secondo decennio del secolo XIV.⁸ Siamo convinti che lo studioso italiano avesse ragione; è importante segnalare a tal riguardo l'affinità che i motivi ornamentali delle scritte e dei nimbi della vetrata pisana presenta-



no con quelli di una vetrata con l'Annunciazione, che da Torcello è passata al Victoria and Albert Museum di Londra con un condivisibile riferimento all'arte veneziana del secolo XIV (fig. 4).

Come osservato da uno dei revisori della presente nota, i rapporti con la Venezia di primo Trecento cedono nella serie apostolica da Giovanni a Tommaso ad altri e più tardi modelli stilistici. Ciò complica senz'altro i problemi della vetrata pisana, ma non in una misura tale da impedire una prima, ragionevole ipotesi circa le vicende esecutive e conservative di quell'opera.



2. Pannello raffigurante san Paolo proveniente dalla vetrata absidale conservata all'interno della chiesa di San Paolo a Ripa D'Arno a Pisa. Su gentile concessione dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali della Curia Arcivescovile di Pisa.

3. Artista sconosciuto, pannello raffigurante san Paolo, frammento originale della vetrata databile ai primi decenni del XIV secolo proveniente dalla cappella di San Pietro di Alcantara nella chiesa inferiore di San Francesco ad Assisi e oggi conservato all'interno del magazzino del Sacro Convento. Su gentile concessione del Sacro Convento di San Francesco in Assisi.

4. Maestranza veneziana, pannello raffigurante l'Annunciazione databile ai primi decenni del XIV secolo, proveniente da Torcello e oggi facente parte della collezione del Victoria and Albert Museum di Londra. © Victoria and Albert Museum, London.

Commissionata a Venezia o ad Assisi verosimilmente negli anni 1313-1321,⁹ quando la documentazione archivistica relativa a San Paolo a Ripa d'Arno registra un vuoto vistoso,¹⁰ essa all'inizio comprendeva, con ogni probabilità, soltanto le mezze figure del Cristo pantocratore e dei santi Pietro e Paolo, abbinati già in uno dei capitelli dell'edificio romanico.¹¹ Successivamente si dovette pensare di integrarla con le mezze figure dei rimanenti dieci apostoli, prevedendo forse di allungare la finestra verso il basso, in modo che potesse ospitarli tutti. Costretti per ignote ragioni a rinunciare a questo intervento di natura architettonica, ci si limitò a eliminare due delle mezze figure, riducendo così i componenti della serie apostolica da dodici a dieci, ma non intervenendo sui relativi bordi per ristabilire il ritmo originario del disegno e dei colori. Con il tempo una delle mezze figure però per una sassa o simile motivo, e fu sostituita dal pannello con le due sante, tratto con ogni evidenza da altro e più tardo manufatto vitreo. La pertinenza di queste due mezze figure all'arte pisana tra Tre e Quattrocento è suggerita dalla schietta 'aria di famiglia' che le stesse presentano con la pittura di Turino Vanni. A questa altezza cronologica Pisa era in effetti un centro artistico capace di produrre vetrate in proprio e il celebre Antonio da Pisa attendeva alla stesura della sua importante *Memoria del magistero de fare fenestre de vetro*.

Note

¹ M. Collareta, *La vetrata absidale*, in *La Chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa*, Pacini, Ospedaletto (PI) 2016, p. 78.

² P. Tronci, *Descrizione delle chiese, monasteri, et oratori della città di Pisa*, a cura di S. Bruni, ETS, Pisa 2018, p. 355, ci informa della presenza all'interno della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno di reliquie appartenenti alle martiri sant'Anastasia e sant'Agata, suggerendo così una possibile identità per le mezze figure.

³ A. Bellini Pietri, *Guida di Pisa*, Bemporad, Pisa 1913, p. 40, confermando già a suo tempo la presenza di nove apostoli accompagnati da due figure femminili di poco posteriori rispetto all'intera composizione, collocate nella parte inferiore della luce sinistra.

⁴ *Atti del I. convegno sulle arti minori in Toscana*, (Arezzo, 11-15 maggio 1971), EDAM, Firenze 1973, tav. XXXVIII.

⁵ A. Spinosa, *La ricerca applicata al restauro: l'esperienza di Piero Sanpaulesi*, tesi di dottora-

to in Conservazione dei Beni architettonici, Università degli Studi di Napoli Federico II, a. 2007, p. 115, n. 12.

⁶ G. Marchini, *Le vetrate dell'Umbria*, De Luca, Roma 1973, p. 160, n. 303.

⁷ F. Martin, G. Ruf, *Le vetrate di San Francesco in Assisi*, Cassa di Risparmio di Perugia; Sacro convento di Assisi; Casa editrice francescana, Assisi 1998, p. 213, fig. 132.

⁸ Marchini, *Le vetrate dell'Umbria* cit., p. 160.

⁹ P. Toesca, *Il Trecento*, «Storia dell'arte italiana», 2, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1951, p. 872, n. 85 ipotizza la data di realizzazione dell'opera ai primi decenni del XIV secolo.

¹⁰ Mancanza di documentazione emersa grazie all'importante contributo dato dalle ricerche condotte dalla dottoressa Daniela Stiafini.

¹¹ L. Carletti, M. Collareta, *Le arti nel medioevo*, in *La Chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa* cit., p. 60.

Sinossi

L'articolo propone una prima indagine sulla vetrata absidale della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa. Dopo aver descritto l'opera nel suo stato attuale, esso ne evidenzia le palesi incongruenze, dovute non soltanto alla sostituzione di parti perdute e all'errore nel rimontaggio seguito al restauro post-bellico, ma anche alla necessità di adattare una vetrata pensata in origine per contenere tutti e dodici gli apostoli entro un vano che ne poteva accogliere solamente dieci. Concentrandosi in particolare sulle mezze figure del Pantocratore e dei santi Pietro e Paolo in alto, è evidenziata la loro affinità di stile con una vetrata della cappella di San Pietro di Alcantara nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi. Di qui il riferimento di questa parte della vetrata pisana a una bottega vetraria veneziana di primo Trecento, in analogia con quanto autorevolmente affermato a proposito della citata vetrata assisiata.

Summary

This article proposes the first investigation on the apse window of the church of San Paolo a Ripa d'Arno in Pisa. After describing the work in its current state, it highlights inconsistencies due not only to the replacement of lost parts and the error in the reassembly following the post-war restoration, but also to the need to adapt a stained-glass window, originally designed to contain all twelve Apostles within a space that could only accommodate ten. Focusing in particular on the half-figures of the Pantocrator and Saints Peter and Paul in the upper part of the work, the author identifies a stylistic affinity with a stained-glass window in the Chapel of San Pietro of Alcantara in the lower Basilica of San Francesco in Assisi. Hence, it has been possible to connect this part of the Pisan window to a Venetian glass workshop of the early fourteenth century, in analogy with what has been authoritatively stated regarding the aforementioned Assisi window.

Il primo *Jacopo Foscari* di Francesco Hayez

Sergio Marinelli

Ogni artista ha la sua storia. Nel caso di Francesco Hayez è difficile trovarne un altro con più esposizioni moderne in Italia organizzate dal 1990 in avanti, e cioè dalla fatidica mostra de *Il Veneto e l'Austria*, che aprì un'epoca, e sempre dallo stesso curatore. In Italia Hayez è diventato un genio nazionale, con opere generalmente conosciute a livello popolare, l'unico forse del nostro Ottocento. La fortuna e il riconoscimento, come si è dimostrato, cominciarono in vita, a livello critico, e subito dopo la morte, tramite il diligente e sostanzialmente attendibile lavoro di Giulio Carotti, si possedeva già un catalogo pressoché completo della sua opera.

Le esposizioni di Hayez in Francia e in Germania, quando era già al vertice della sua fortuna italiana, non sortirono invece apprezzabili risposte, e neppure negli anni recenti si è riusciti a esportare il pittore all'estero. I musei stranieri non hanno acquistato sue opere.

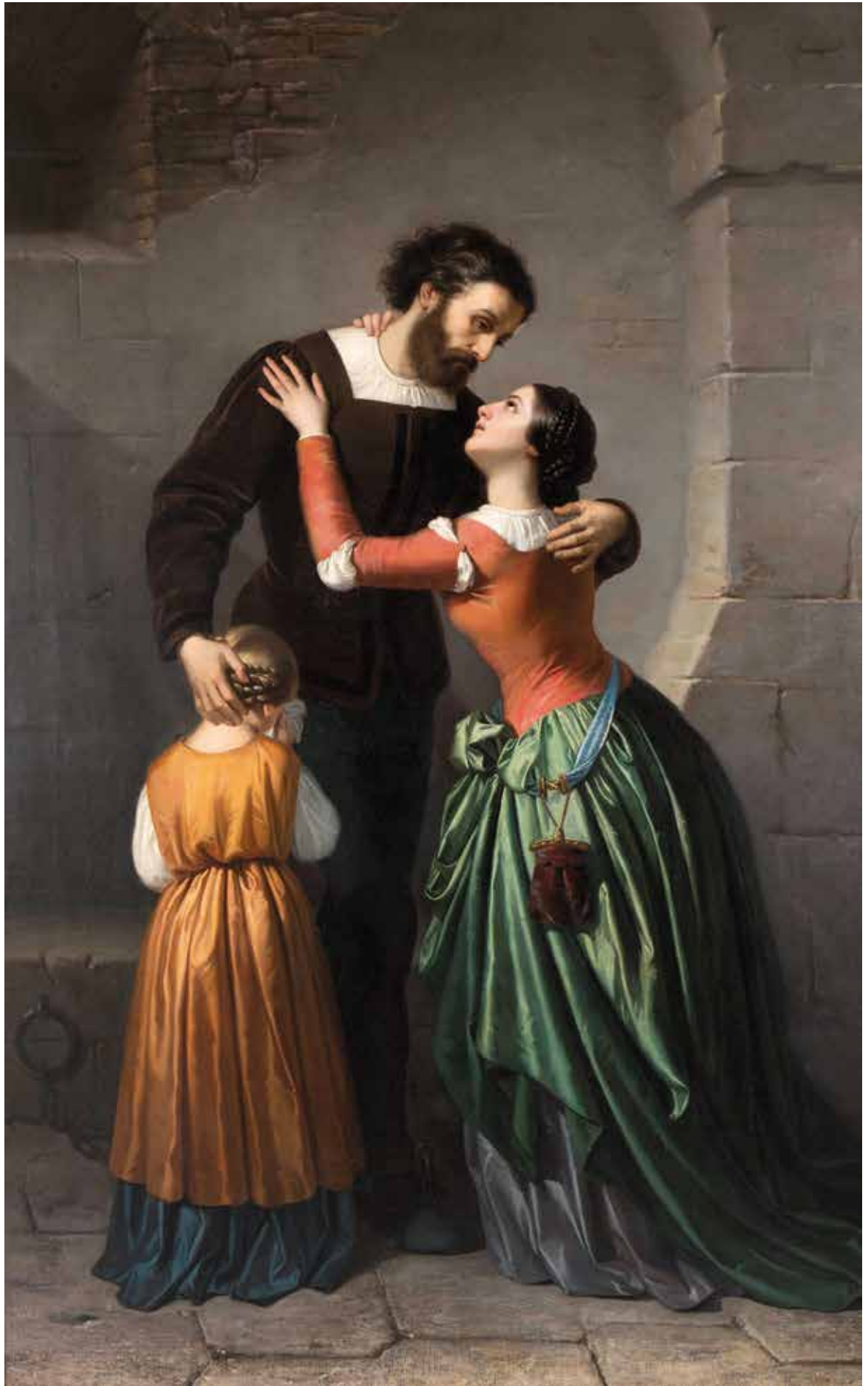
L'occasione perduta fu quella di Stendhal, che era folgorato dall'opera di Hayez. Ma anche Stendhal era di anima forse più italiana che francese, vicinissimo alla nuova cultura di Milano, e si limitò a due brevi commenti. Così come Théophile Gautier davanti alle sette opere di Hayez presenti all'Exposition Universelle di Parigi del 1855, con molta perplessità e distacco: per lui Hayez era austriaco e ancora *troubadour*. E si meraviglia degli entusiasmi di Stendhal, che conosce ma non capisce. La pittura francese stava prendendo una strada del tutto diversa.

L'opera di Hayez, pittore esuberante, appassionato e longevo, fu continua e copiosa e, malgrado tutta la documentazione delle esposizioni e delle carte, compaiono ancora inediti e mancano all'appello molti quadri, già segnalati in antico. Uno di questi è la prima versione dello *Jacopo Foscari*, appartenuta a Defendente Sacchi (fig. 1).

Si propone di identificarlo qui, anche come semplice segnalazione, con il dipinto (olio su tela di 225 per 143 centimetri),¹ in ottime condizioni di conservazione e recentemente ripulito, raffigurante una scena di storia veneziana del Quattrocento: Jacopo Foscari, figlio del doge Francesco Foscari, che riceve in carcere la visita della moglie e di una figlia prima della condanna all'esilio.

L'unico riferimento documentario possibile è nell'elenco delle opere di Hayez posto da Giulio Carotti in appendice a *Le mie memorie dettate da Francesco Hayez* nel 1890, dove, a pagina 275, alla data 1827, è annotato: «L'ultimo addio del figlio del Doge Foscari alla sua famiglia, del Sig. Sacchi di Milano», secondo una descrizione sintetica ma perfettamente pertinente all'immagine, diversamente da quelle delle versioni successive.²

Il dipinto non è firmato.³ Il tema è stato ripreso dall'artista in epoca successiva, nel 1832, non si sa come, per non esser ancor rintracciata l'opera, e nel 1854, in una celebre versione conservata alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze, ma in formato orizzontale, con il campo allargato a una più vasta famiglia e incentrato piuttosto sulla figura del padre doge. Una quarta versione del tema, di piccolo formato, sempre con la presenza del doge, fu esposta nel 1859 a Brera, ma pure di essa non si è rintracciata l'immagine. Le quattro riprese, scalate lungo l'arco dell'attività del pittore, dimostrano il suo persistente e coinvolgente interesse, emotivo e formale, per il tema. Una



composizione simile raccoglie anche la vicenda di *Alberico da Romano*, del 1845-1850, con il particolare, che ritorna dal primo *Jacopo Foscari*, della bambina voltata di schiena e accarezzata sulla testa dal padre. Tuttavia quello dell'abbraccio e quello dell'implorazione al padre doge, malgrado l'uniformità dei titoli, sembrano due filoni compositivi alternativi e formalmente del tutto diversi.

Il particolare della bambina, pur non essendo ricalcato, è talmente simile, psicologicamente e formalmente, da bastare per proporre l'attribuzione del dipinto al pittore.

Il carcere, sfondo ricorrente nell'opera di Hayez, si qualifica anche con la grande scrostatura dell'intonaco presso la grata della finestra di fondo, che si ritrova simile nel *Pietro Rossi* del 1820, con una matericità che ricorda, ma forse è solo la nostra suggestione, Bellotto. Anche la catena ai piedi del prigioniero è un motivo ricorrente nell'iconografia di Hayez, che lo ripropone ancora in episodi storici sia antichi sia moderni.

Il tema sembra documentato soprattutto nell'attività di Hayez che, a partire dal 1820, tratta sempre più frequentemente episodi di storia veneziana antica, particolarmente consoni alla nuova cultura romantica. La vicinanza del dipinto al momento di distacco del pittore da Venezia, avvenuto nel 1822, introduce la nota malinconica implicita del rimpianto per la patria e la storia antica e perduta della città.

L'abbraccio dei coniugi Foscari è la versione casta e familiare che anticipa il *Bacio* successivo del 1859-1861 e ne prefigura la costruzione formale del gruppo. Già qui la veste attillata della donna e la torsione dei fianchi sono oggetto di un'esplicita e voluta attenzione da parte dell'artista. Hayez è sempre istintivamente sensuale anche quando tratta la storia antica, pur nei suoi momenti dolorosi. I colori intensi del raso degli abiti femminili risaltano contro il vestito scuro dell'uomo e il grigio spento dell'intonaco della cella carceraria. Anche il nodo del pannello alla cintura della moglie sembra un motivo-firma che si trova soltanto nel pittore veneziano. Il borsellino della donna pare molto simile, se non identico, a quello che si vede nell'*Ultimo addio di Giulietta e Romeo*, del 1830. Il vestito di Jacopo Foscari, squadrato nero, sopra la camicia bianca, è ricorrente nel pittore e viene dalle immagini, che lui credeva probabilmente di Giulio Romano e invece sono di Raffaello, dell'*Autoritratto* di Raffaello al Louvre e di un sediaro delle Stanze Vaticane, identificato anche come Marcantonio Raimondi. Qualche cosa di questa icona raffaellesca/giuliesca è passata anche nel volto di Jacopo Foscari, che non aveva naturalmente nessuna tradizione e storia. Particolarmente accurato e sensibile è il disegno delle mani delle figure. L'impegno del pittore appare tuttavia soprattutto nella costruzione compositiva del gruppo, secondo l'educazione accademica tradizionale, dissolta solamente molto più tardi, con l'impiego basilare della fotografia. Qui l'impostazione formale del gruppo deve aver richiesto non pochi disegni. Nel fondo dei disegni di Hayez conservato all'Accademia di Brera non si ritrovano fogli specificamente preparatori del dipinto, ma figure vicinissime, come per la moglie di Jacopo Foscari.

Nella sua buona conservazione la tela ostenta i caratteri della tecnica di pittura di tradizione veneta, e di Hayez in particolare, all'altezza della data indicata, per cui l'attribuzione dovrebbe confermarsi anche per la sola via stilistica. Il riferimento cromatico, pur sempre lontano, è all'ultimo Giovanni Bellini, a Giorgione, al giovane Tiziano, non a Tintoretto, come nel ritratto della Juva Branca (fig. 2), o a Tiepolo, come nelle opere più tarde. La testa di Jacopo Foscari particolarmente allude ai dipinti di Giorgione. La sua fisionomia, che può sembrare a prima vista non ricorrente nel repertorio del pittore, si ritrova tuttavia con differenti inclinazioni e approssimazioni, come in un astante barbuto in fondo a sinistra alla scena de *Il doge Marin Faliero che rimprovera il giovane Steno*, del 1844.

1. Francesco Hayez, *Jacopo Foscari riceve la famiglia in carcere*, collezione privata.

2. Francesco Hayez, *Ritratto di Matilde Juva Branca*, ante 1851, olio su tela, cm 95×121, Milano, Galleria d'Arte Moderna.



La posa di Matilde Juva Branca, come già più volte invano anticipato, è quella dei grandi personaggi e funzionari veneti ritratti da Jacopo Tintoretto, come gli studiosi attuali di Ottocento, che non vanno al di là di Tiziano, come già quelli dell'Ottocento, si ostinano a non vedere. Basta confrontare il celebre ritratto della cantante con il primo ritratto tintorettesco di Jacopo Sansovino (fig. 3) per osservare che la posa, nel rigoroso abito nero, è identica, soprattutto nei particolari delle mani. E il confronto si può ripetere con molti altri ritratti di magistrati veneti. Come farà poi sistematicamente Casorati nel secolo successivo, Hayez, notoriamente appassionato del bel sesso, trasporta su personaggi femminili i tratti degli archetipi pittorici formali maschili più carismatici e consacrati dal passato. Una bella signora, per di più compositrice e cantante, che era forse il massimo dei valori sociali del suo tempo, poteva esprimere con più intensità il suo aspetto ieratico e sublime nell'identica posa dei grandi uomini del passato, politici e artisti, anche se questo avveniva probabilmente soltanto nell'inconscio subliminale di chi guardava ed era un pregio ulteriore che si aggiungeva al mistero perdurante della pittura. Di questo doveva esser ben conscio Hayez, che aveva ben praticato tutta la storia della pittura veneta e conosceva, naturalmente, anche Tiziano.

La tavolozza del dipinto con Jacopo Foscari è comunque assolutamente



3. Jacopo Tintoretto, *Jacopo Sansovino*, collezione privata.

identica a quella delle altre opere di Hayez intorno al 1827. La qualità del colore e del disegno, particolarmente nella gonna della moglie, sembrano non avere confronti, se non in più scialbe imitazioni, in altri pittori degli stessi anni.

Ma il problema attribuzionistico e storico dello *Jacopo Foscari* non è tanto nella smagliante materia pittorica, quanto nel silenzio incomprensibile calato sulla sua documentazione. Nelle sue *Memorie*, dopo l'esposizione milanese del 1822, Hayez annota:

Durante questa esposizione si cominciò a criticare i miei lavori. La critica stava in ciò, che in fine io non dipingevo che figure piccole, che forse in grande io non sarei più stato il pittore tanto lodato. Io mi misi al puntiglio di rispondere a questa critica [...] Così rimediai alla critica. Questa era stata scritta da un certo Defendente Sacchi, molto amico del Diotti di Bergamo.

Poi ancora sotto la data 1824, ma forse più tardi, Hayez scrive:

un certo Defendente Sacchi si mostrava molto propenso a me e che [*sic*] cercava di divenirmi amico, scriveva grandi elogi delle mie produzioni, forse al di là dei miei

meriti, ma io lontano dal vedere in ciò altro scopo, non feci molto caso dei suoi scritti; allora egli voltò la faccia e trovò un competitore [...] l'eccellente pittore Diotti [...] uomo che conosceva l'arte assai bene, ma era ancora dell'antica scuola [...] che non aveva né il talento né cognizioni [del Palagi] [...] Il Sacchi prese a lodare questo artista per poter battere gli altri e specialmente me che avevo fatto bersaglio alle sue critiche.⁴

Non è facile ricostruire oggi attendibilmente i fatti da queste sole allusioni, rimaste probabilmente più sul piano verbale e psicologico. Sacchi non si era esposto scopertamente più di tanto. Sembra che Hayez, colpito dalle critiche sulle figure piccole, sia passato a rispondere con opere di figure monumentali, come è l'*Aiace Oileo* e anche lo *Jacopo Foscari* qui ritrovato. E che poi abbia considerato i giudizi di Sacchi come permeati di insincerità e doppiezza, con la sgradevole preferenza espressa per il più limitato, e superato, Diotti. Non si capisce però come questi nel frattempo gli abbia commissionato un quadro, o l'abbia ottenuto in dono. Un quadro che non è mai esposto e di cui poi più non si parla. I giudizi pubblici di Defendente Sacchi su Hayez sono apparentemente senza riserve, molto favorevoli, e continuano fino al 1833.⁵ Quelli di Hayez sull'ambiguità del rapporto tra l'artista e il critico sembrano rivelati soltanto dalla pubblicazione delle *Memorie*, nel 1890, quando il critico era già da molti anni defunto (1840) e neppure l'artista era più in vita. Hayez sembra ironizzare anche sulla scomparsa della notorietà di un 'certo' Sacchi, ormai dimenticata nel passato. Il raffreddamento dei rapporti tra i due intorno al 1830 e la morte tempestiva di Sacchi nel 1840 potrebbero dar conto del silenzio calato in seguito sul dipinto.

Il primo proprietario della tela dovrebbe essere stato comunque lo scrittore e critico Defendente (1796-1840), più che i cugini Giuseppe (1804-1891) e Luigi Sacchi (1805-1861), troppo giovani al momento dell'esecuzione del dipinto, anche se Luigi era allievo di Hayez già intono al 1825. Luigi fu comunque precoce nei suoi interessi artistici:

si iscrisse nel 1822 alla scuola superiore di Pittura dell'Accademia di Belle Arti di Milano [...]. Riprendendo alcuni soggetti storici, già trattati da Hayez e da Palagi, Sacchi si presentò all'Esposizione Annuale dell'Imperial Regia Accademia del 1827 e del 1829 con sette dipinti ad olio di varia dimensione, tra cui, vale a dire [...] L'ultimo addio di Foscari alla sua famiglia.⁶

Si trattava però di un'opera di piccolo formato. Luigi copiò o imitò, probabilmente, il dipinto di Hayez con il modello del primo *Jacopo Foscari* del 1827, nel momento in cui, sotto i suoi occhi, era eseguito dal maestro, costituendo forse un'eccezione a quanto è stato prima scritto sulla rarità del tema trattato. Nulla si conosce tuttavia che avvalori l'ipotesi di lui come autore del dipinto ora presentato, e che contiene elementi sviluppati da Hayez negli anni futuri, impensabili in un imitatore a quella prima data.

Le due versioni pittoriche di Hayez, del 1832 e del 1859, sono comunque anch'esse ancora da ritrovare, segno forse che la popolarità del soggetto resta ancora oscurata nella variazione del tempo, considerando che anche la versione del 1827 era subito scomparsa dalla scena pubblica e aveva perso il nome dell'autore.

L'amico Fernando Mazzocca smentisce categoricamente l'attribuzione della tela a Francesco Hayez. Se così è, la pubblicazione sarà illuminante per comprendere quanto era molto vicino ad Hayez, in un contesto che sarebbe, se non tutto, ancora molto da ricostruire. Con un sosia particolarmente inquietante da identificare.

Se così non è, sarà illuminante per comprendere la varietà dei percorsi, allora più sorprendente e ancora per nulla scontata, dell'artista.

Note

¹ Olio su tela, cm 225 × 143. L'opera proviene anonima, a Bologna, forse da Reggio Emilia, da un proprietario che non si è riusciti a collegare in alcun modo con la storia del pittore. È passata alla Galleria Arcadia della stessa città.

² Cfr. F. Hayez, *Le mie memorie*, N. Pozza, Vicenza 1995, p. 275, ripreso da F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, F. Motta, Milano 1994, n. 107, p. 182.

³ Carotti annota che «sono rarissime le opere di F. Hayez che portino la sua firma e la data; egli firmava invece assai più frequentemente i suoi disegni» (Hayez, *Le mie memorie* cit., p. 273).

⁴ *Ibi*, p. 143.

⁵ Su Defendente Sacchi si veda R. Bossaglia, *Defendente Sacchi: il pensiero sull'arte* e S. Zatti, *Cronache di Belle Arti a Brera nelle recensioni di Defendente Sacchi*, in *Defendente Sacchi filosofo, critico, narratore*, Cisalpino, Milano 1992.

⁶ M. Miraglia, *Luigi Sacchi artista e fotografo, interprete della cultura del suo tempo*, in M. Miraglia, a cura di, *Luigi Sacchi lucigrafo a Milano 1805-1861*, catalogo della mostra (Roma, Calcoграфия nazionale, 18 settembre - 27 ottobre 1996), F. Motta, Milano 1996.

Sinossi

Si segnala una tela, con l'episodio storico di Jacopo Foscari, figlio del doge veneziano Francesco Foscari, che è attribuita a Francesco Hayez, documentato per aver dipinto quattro versioni di questo tema storico, due sole superstiti, compresa questa, con uno sviluppo formale completamente diverso tra loro. La prima versione, che s'intende identificare con questa, è ricordata dal Carotti, nel 1890, come risalente al 1827. Essa non è mai stata presentata ad alcuna esposizione ed è rimasta sempre nel più assoluto silenzio critico. La motivazione sarebbe in un disprezzo critico tra Hayez e il proprietario del dipinto, Defendente Sacchi, che tuttavia non traspare nelle pubblicazioni contemporanee, ma che il pittore rese noto nelle sue *Memorie*, pubblicate nel 1890, quando lo scrittore e collezionista era già morto nel 1840. Defendente Sacchi avrebbe sostenuto, ma forse solo oralmente, che Hayez non era un artista davvero grande, perché sapeva fare soltanto figure piccole, e che artista di lui maggiore era il Diotti di Bergamo, considerato invece da Hayez come sorpassato dai tempi. Il monumentale dipinto ritrovato sarebbe la risposta di Hayez alle critiche di Sacchi. Questi ebbe anche due cugini allievi di Hayez, uno dei quali, Luigi, espose negli stessi anni una copia in piccolo formato dello Jacopo Foscari, anch'essa perduta.

Nel saggio si accenna anche alla fortuna critica e storica di Hayez, tutta italiana, esplosa negli ultimi trent'anni, senza mai tuttavia divenire europea. Si analizzano anche più precisamente le influenze dell'antica pittura veneziana sulla sua arte, riscontrando che, più puntualmente nella ritrattistica, la fonte è costituita da esempi di Jacopo Tintoretto. Il confronto tra il celebre ritratto della cantante Matilde Juva Branca, di Hayez, e quello del giovane Jacopo Sansovino, di Tintoretto, conferma che il pittore trasporta il modello del ritratto maschile antico, con il carisma inconscio che rimane al livello subliminale, su quello femminile moderno.

Summary

This article traces the history of a painting attributed to Francesco Hayez, depicting an historical episode regarding Jacopo Foscari, son of the Venetian doge Francesco Foscari. Hayez painted four versions of this historical theme, only two of which survive – including this one – and that differ completely from one another.

The first version (this canvas) was recorded in 1890 by Giulio Carotti as dating back to 1827. The painting has never been exhibited or attributed to Hayez, and was neglected by art critics. This omission could be due to a quarrel between Hayez himself and the painting's owner, Defendente Sacchi, which was not mentioned in contemporary publications. However, Hayez reported in his *Memorie*, published in 1890 long after the writer and collector's death in 1840, that Sacchi had previously despised him, saying he was not a truly great artist because he could only paint small figures, meanwhile greatly praising Diotti of Bergamo, who Hayez considered to be outdated. The monumental painting therefore could have been Hayez's response to Sacchi's criticism. Two cousins of Sacchi were also Hayez's pupils; one of whom, Luigi, in the same years exhibited a small-scale copy of the painting depicting Jacopo Foscari, an artwork that has also been lost.

This examination also touches on Hayez's critical and historical reception, which was entirely Italian and has exploded in the last thirty years without ever appealing to European criticism. The influences of ancient Venetian painting on Hayez's art are also analyzed in detail, finding that, especially for portraiture, the source is sometimes Jacopo Tintoretto. The comparison between Hayez's famous portrait of the singer Matilde Juva Branca and Tintoretto's portrait of the young Jacopo Sansovino confirms that the painter transposed the model of an ancient male portrait, with its unconscious charisma remaining at the subliminal level, onto the modern female portrait.

Meret Oppenheim, *Die Waldfrau*, 1939: una lettura iconografica

Martina Coccia

Era il 1939 quando Meret Oppenheim dipinse *Die Waldfrau* (fig. 1). Si trattava di un periodo difficile per la carriera dell'artista poiché erano passati tre anni da *Déjeuner en Fourrure*,¹ e il mito dell'*objet* perturbante stava oscurando la sua carriera dietro l'ombra surrealista.² Inoltre, dal 1937 al 1954 l'artista visse un lungo periodo di depressione.³ Come spesso accade, alcune opere di questi anni sono state da lei stessa distrutte, ma *Die Waldfrau* è sopravvissuta a questa autocensura. L'opera fu dipinta a olio su un pannello in fibra di legno (Pavatex) delle dimensioni di 28×37,5 cm e attualmente si trova in una collezione privata.⁴ I documenti relativi all'opera⁵ rivelano che la cornice fu pensata dall'artista come parte integrante del dipinto. La scena si espande oltre la tavoletta attraverso il ripetersi degli alberi dipinti con colori affini alla cornice, come un racconto privo di limiti spazio-temporali. In una fitta foresta una bambina con i capelli raccolti e un cestino in mano incontra

1. Meret Oppenheim, *Die Waldfrau*, 1939, olio su fibra di legno, cm 28×37,5, collezione privata. © Meret Oppenheim, by SIAE, 2024.



una strana ed enorme creatura. La piccola non sembra spaventata, anzi è colta nell'atto di donarle un fiore. La creatura, di cui si può riconoscere solo il volto umano e una lunga coda da rettile, ha un pesante mantello formato da una fitta vegetazione, che impedisce allo spettatore di capire se si tratti di un ibrido o di altro. Si può presupporre che si tratti di una donna solo dal titolo dell'opera poiché, di fatto, non c'è nessun altro elemento che dà certezze su quello che possa essere.

Sviluppo del tema dell'infanzia nelle opere di Meret Oppenheim

La famiglia è stata un punto di riferimento importante lungo tutto l'arco della vita dell'artista.⁶ Meret Oppenheim era la maggiore dei suoi fratelli. Kristin nacque nel 1915 e Burkhard⁷ nel 1919. La nonna, Lisa Wenger (Berna,



2. Meret Oppenheim, *Rotkäppchen und Wolf*, 1960, inchiostro di china su carta, cm 30×21, collezione privata. © Meret Oppenheim, by SIAE, 2024.

23/01/1858 – Carona, 17/10/1941), brillante scrittrice di storie per bambini ben inserita nei circoli intellettuali svizzeri, fu una figura essenziale per l'educazione letteraria dei fanciulli: a lei, infatti, si deve l'insegnamento delle pratiche di disegno e della scrittura di fiabe. Ne è un esempio *Das Zwerglein und das Schnecklein*,⁸ scritto e illustrato da Meret Oppenheim all'età di dieci anni insieme alla sorella. La prima età dell'uomo assume nell'artista significati particolari e mutevoli. Viene rappresentata dapprima nell'acquerello e matita *Kinderfressender Teufel*.⁹ Nel 1931 Oppenheim sembra comprendere come i bambini assorbano le informazioni insegnategli: nel disegno a inchiostro *Selbstmörder-Institut*¹⁰ si può notare il particolare in cui un uomo in procinto di suicidarsi illustra a un bambino come fare, indicandogli la corda di chi già ha compiuto l'atto. Nel 1933, nel disegno *Ein Knabe mit Flügeln saugt an der euterförmigen Brust einer Frau*,¹¹ tornano le forme demoniache nella figura del bambino, che non ha le ali di un angelo ma quelle spigolose e sinistre di un pipistrello. Più che succhiare il latte dal seno, in un gesto di affettuosità materna, sembra estrarre l'anima della madre dal suo corpo. A differenza delle opere del 1923 e del 1931, il bambino riveste un ruolo negativo: non è vittima ma artefice. In *Die Waldfrau*, invece, l'artista presenta una bambina molto simile all'Emerenziana tratta dal racconto di Gottfried Keller che va a giocare nel bosco raccogliendo fiori. Queste connotazioni fiabesche sono confermate se si giustappone l'opera al disegno *Rotkäppchen und Wolf* (fig. 2) del 1960. Cappuccetto Rosso indossa infatti un vestitino dalle maniche lunghe e una cuffia che le copre le orecchie. Porta con sé il cestino che, per la storia dei fratelli Grimm, doveva contenere i dolci per la nonna, ma nella realizzazione formale condivide i modi di quello della bambina raffigurata nel dipinto del 1939. Ancora una volta, la mitologia, le leggende e le fiabe si intersecano sovrapponendosi nel lavoro dell'artista:¹² l'una con un commento esplicito nel catalogo ragionato «*After a fairytale*»;¹³ l'altra nel titolo dell'opera *Rotkäppchen und Wolf*. Nelle opere di Oppenheim nessun'altra bambina verrà così rappresentata, al di fuori di quelle dal contenuto fiabesco.

*Uno sguardo per la foresta: il verwunschenen Dickicht*¹⁴

Nel corso della sua attività, Oppenheim sembra riflettere anche sul tema della foresta, che non compare solo nelle opere, siano esse dipinti o disegni, ma anche nei suoi sogni e nelle poesie: la foresta è un luogo che la donna attraversa correndo spaventata, in cui avvengono strani incontri, o un posto dove «ciascuno può esprimersi liberamente».¹⁵ In *Die Waldfrau*, quindi, la foresta non rappresenta un *unicum*. È composta da molti tronchi e anche il sottobosco è descritto con minuzia.¹⁶ C'è un altro aspetto da tenere presente: in questo periodo di crisi interiore, l'artista segue le lezioni della scuola professionale di Basilea che probabilmente la spingono nella direzione di un ritorno al reale in pittura. Infatti, dal 1937 fino al 1943, e poi in *Hornisse und Hummel*¹⁷ del 1945, l'artista sembra aderire maggiormente al dato naturale.¹⁸ Un'ultima riflessione riguarda il contatto con il lavoro di Max Ernst. Dal 1933, infatti, i due si frequentarono, come dimostra la fitta corrispondenza.¹⁹ Nel 1934 Ernst pubblicò il saggio *Les Mystères de la forêt*,²⁰ dove approfondì il tema della foresta, che aveva cominciato ad analizzare già con il ciclo *La Forêt*, a fine anni Venti.²¹ In queste opere le selve sono misteriose, selvagge e nere, molto diverse da un punto di vista formale rispetto a quella dipinta in *Die Waldfrau*,²² ma a livello semantico dimostrano delle affinità. Infatti, in Ernst le foreste, se si considerano le esperienze traumatiche vissute da bambino,²³ possono essere considerate un luogo di libertà, ma anche una prigione pronta a punire chiunque, con troppa superbia, sia pronto a sfidarla. In *Die Waldfrau*, invece, il sentiero lascia la speranza di poterne uscire vivi.

La *Waldfrau* è un essere ibrido, metamorfico, confinato tra due mondi: l'umano e il rettile.²⁴

Le storiche dell'arte Martina Corgnati e Whitney Chadwick²⁵ hanno riconosciuto in questa creatura la fata Melusina della leggenda medievale di Jean d'Arras, poiché si tratta di un'iconografia ampiamente utilizzata dai Surrealisti e pertanto ascrivibile a tale area d'influenza. Melusina è legata all'incanto, alla rigenerazione e al meraviglioso.²⁶ Viene ripresa dapprima da Breton nel romanzo autobiografico *Nadja* del 1928. Oppenheim sicuramente ne aveva sentito parlare durante uno dei tanti incontri di Surrealisti cui era solita partecipare. Se nella sua produzione artistica, prima di approdare a Parigi, non ci fosse stato nessun richiamo a donne metà umane e metà rettili (o sirene) allora non ci sarebbero stati dubbi circa l'attribuzione iconografica della *Waldfrau* a Melusina. Tuttavia, queste forme compaiono anche prima, in un acquerello e inchiostro realizzato a Steinen nel 1931, contenuto in *Das Album: von Der Kindheit Bis 1943*²⁷ nel quale l'artista dipinge un pomeriggio alle giostre. La sirena prende posto nella parte alta della scena. Le scritte sono enigmatiche, «Miss Iolanda», «Natur» e «Das Seeweib»,²⁸ e circondano la creatura come fosse parte di un cartellone pubblicitario. Va tenuto anche presente che la figura mitica di Melusina viene ripresa dallo stesso Wolfgang von Goethe nel romanzo *Wilhelm Meisters Wanderjahre* del 1821. Qui, infatti, nel capitolo sei del terzo libro, Goethe racconta di un barbiere che riferisce di una storia leggendaria che prende il nome di *Die Neue Melusine*. Qui, però, Melusina cambia di abito e veste i panni di una bellissima nana che non muta forma come punizione, ma grazie a un anello magico. Quello che risulta interessante è che all'interno della letteratura tedesca romantica Melusina ha un ruolo, e molto probabilmente, durante la sua educazione, Oppenheim l'avrebbe potuta incontrare nelle sue letture. Analizzando il titolo, si può porre l'attenzione sul significato della parola *Waldfrau*. Per il *Deutsches Wörterbuch*, la *Waldfrau* è «un essere mitico che abita nel bosco» e ancora «una donna che vive nella foresta, selvicolttrice».²⁹ Scavando ulteriormente tra le fonti, grazie al libro *Deutsche Mythologie* di Jakob Grimm pubblicato nel 1835, si nota come il termine *Waldfrau* compaia sotto la sezione della *Holda*. Si fa riferimento alle leggende danesi e norvegesi che narrano di una donna della montagna o della foresta, *Ilulla*, *Huldra* o *Jluldre*, sfigurata dalla presenza di una coda che cerca di nascondere. Per alcuni è bella di fronte ma inquietante se vista da dietro.³⁰ In Norvegia questa figura è dotata della coda di mucca, mentre in Svezia possiede la coda di volpe. Questo, però, non deve rappresentare un termine di esclusione nell'analisi della *Waldfrau*, in quanto è bene ricordare come generalmente ci siano schemi comuni di storie con figure archetipiche che assumono i tratti in base ai significati che si vogliono trasmettere, e sono legate ai luoghi specifici in cui le storie sono raccontate.³¹ Per quanto riguarda le storie e le leggende svizzere, Aldo Petralli racconta come la gente «semplice, onesta e laboriosa»³² di Curtina (circa 20 km a nord da Carona) tramandi alcune storie di streghe che «la fantasia popolare ha fiorito di fatti di cronaca».³³ Queste streghe giravano di notte e mutavano forma, divenendo vipere, serpenti, cani o gatti. In una nota, si apprende come le storie di 'streghe mutaforma' siano un tema ricorrente in quei luoghi.³⁴ Questo non sorprende affatto: infatti, in una zona di montagna in cui è facile entrare a contatto con vipere e bisce, la forma cui le persone associano le streghe è proprio quella di questi rettili. Se è vero che le tradizioni popolari rappresentano il bagaglio culturale di ogni persona, lo stesso varrebbe allora per Oppenheim. A dimostrazione di ciò, si può notare come storie di maghi, fantasmi, driadi rappresentino spesso il tema delle sue opere. La *Waldfrau* si inserisce perfettamente in tale contesto. Secondo gli studiosi, l'opera *Die Waldfrau* condivide il tema con il disegno del 1933: *Entführung* (fig. 3).



Attenendoci a questo, però, sorgono due quesiti, uno di ordine iconografico e l'altro di ordine narrativo. Il primo riguarda la natura di Melusina. Nel disegno, infatti, sarebbe rappresentata con la coda di pesce, mentre nel dipinto, a distanza di soli sei anni, assume la forma di rettile. È naturale chiedersi a cosa sia dovuto questo cambiamento. A livello narrativo, si può collegare il disegno sia con il momento in cui Melusina rapisce il padre Elinio, sia con la maledizione della madre scagliata contro la figlia. Nel caso di *Die Waldfrau* quale momento ci mostra l'artista? Jean d'Arras racconta che Melusina e Raimondino ebbero dei figli. Generalmente questi, dopo la trasgressione del patto, restano col padre. Melusina fugge, ma si manifesta loro in determinati momenti e luoghi per rivederli. Tuttavia, Harf-Lancner³⁵ espone il caso della fata del Rizzanese, che lascia scegliere al marito se prendersi cura delle figlie o dei figli. Lui sceglie i figli maschi per far proseguire la dinastia. Se fosse preso in considerazione quest'ultimo caso, allora, potremmo trovarci di fronte a Melusina e a una delle figlie che stanno abbandonando il castello per rifugiarsi in un mondo tutt'altro che umano. Ma anche così, non si spiegherebbe però il motivo per il quale la bambina le stia regalando un fiore. Per risolvere l'enigma si sono consultati i documenti ufficiali dell'opera ritrovati nell'Archivio Federale Svizzero. Una lettera della zia Ruth Wenger, non datata ma verosimilmente ascrivibile all'inizio degli anni Quaranta, così parla dell'opera: «Mamma mi ha raccontato del tuo dipinto, *Die Waldfrau*;

3. Meret Oppenheim, *Entführung*, 1933, inchiostro di china su carta, cm 21 × 27, Berna, Kunstmuseum. © Meret Oppenheim, by SIAE, 2024.

avrei voluto acquistarlo da te, io adoro tenere per me questi piccoli dipinti pieni di mistero. Purtroppo, però, a causa della frontiera non è stato possibile. E in più, l'opera appartiene già a qualcun altro della famiglia».³⁶ Questa lettera risulta interessante perché segnala come l'opera fosse rimasta inizialmente all'interno della famiglia Wenger/Oppenheim.³⁷

L'ultimo documento analizzato è costituito dalle tabelle delle voci del catalogo ragionato. Qui, accanto alla riproduzione del quadro, in un commento manoscritto dalla stessa Oppenheim, si legge: «D'après un conte de fées. [...] D'après un conte allemand que ma Mère m'avait raconté quand j'étais enfant».³⁸

Tenendo presente il processo creativo³⁹ ed educativo della famiglia Wenger nella sua totalità, è possibile avanzare l'ipotesi che la *Waldfrau* sia un'immagine archetipica che ricorre in più storie, in diversi luoghi dell'Europa, ma con il tratto comune di una donna magica che vive nei boschi e dalla doppia natura, malvagia e non. Ludolf Silvanus racconta come una Signora dei boschi sia presente sia nella foresta bavarese che in quella boema, e persino nella foresta dell'Alto Palatinato. Tuttavia, attribuisce l'origine della storia al popolo slavo, considerando come in ogni luogo ella sia vestita in maniera sempre differente.⁴⁰ Leggendo le fiabe, emerge che la *Waldfrau* è una fata buona con le bambine educate, che fanno qualcosa per lei e vengono ricompensate molto spesso con del filato. Le bambine cattive o i bambini vengono invece puniti o addirittura portati via per sempre. L'intento educativo è chiaro: un fanciullo non può che volersi comportare bene per non essere allontanato da casa per sempre. In questo modo, la *Waldfrau* merettiana si può pensare all'interno della figura mitica della *Holda*, declinata dai fratelli Grimm con la storia di *Frau Holle*, *Madama Holle*.⁴¹

Questo breve saggio intende dunque evidenziare come, scavando nella cultura germanica, creature di questo genere non siano inusuali. È inevitabile che questo si possa riflettere su un'artista come Meret Oppenheim e quindi, per quanto misteriose ed enigmatiche risultino le sue opere, è bene tenere sempre presente questo aspetto quando ci si avvicina a un'analisi iconografica, sia essa più o meno legata a diversi aspetti del Surrealismo.

Note

¹ Meret Oppenheim, *Colazione in pelliccia*, 1936, tazzina in porcellana, piattino e cucchiaino ricoperti con pelliccia, New York, MoMA.

² M. Corgnati, *Meret Oppenheim: afferrare la vita per la coda*, Johan & Levi, Monza 2014, p. 105.

³ M.G. Di Monte, *Meret Oppenheim: idee, sperimentazioni, visioni*, Carocci Editore, Roma 2011, p. 98.

A questo proposito è bene ricordare come l'artista, oltre a stimare il lavoro di Carl Gustav Jung, ne fu paziente. Fu infatti da lui visitata il 16 settembre 1935. Jung era stato interpellato da suo padre, il medico Erich Alfons Oppenheim, preoccupato che la figlia dai comportamenti 'non convenzionali' potesse essere afflitta da una nevrosi, cfr. la relativa corrispondenza tra Erich Alfons Oppenheim e Carl Gustav Jung conservata presso l'ARCHIVIO SVIZZERO DI LETTERATURA, d'ora in avanti ASL. In questa sede non si tratterà del rapporto di Meret Oppenheim con Carl Gustav Jung; tuttavia è bene tenere presente che studiosi come Di Monte o Corgnati confrontano ragionevolmente opere del periodo

con le teorie dello psicanalista. In particolare, con la dualità *animus/anima*, cfr. S. Baur, *Meret Oppenheim Enigmas: A Journey Through Her Life and Work*, Scheidegger & Spiess, Zurigo 2022, pp. 109-128; Corgnati, *Meret Oppenheim: afferrare la vita per la coda* cit. e M.G. Di Monte, *Gli autoritratti e il tema di Genoveffa*, in id., *Meret Oppenheim: idee, sperimentazioni, visioni* cit. Le loro letture possono essere estese a *Die Waldfrau*, ma più in generale alle opere comprese tra il 1937 e il 1954. Altra suggestione interessante è quella di Allmer che nel suo libro *The Traumatic Surreal: Germanophone Women Artists and Surrealism After the Second World War* (Manchester University Press, Manchester 2022), traccia un confronto tra Genoveffa e la condizione di Kaspar Hauser, figura con cui Meret sente di condividere la condizione. Il parallelismo emerge dal fatto che tra il 1942 e il 1943 l'artista stava scrivendo la sceneggiatura *Kaspar Hauser oder Die Goldene Freiheit*. Nonostante queste proposte siano di notevole interesse non sono qui sviluppate perché il mio articolo è incentrato principalmente sull'analisi dei documenti d'archivio.

⁴ Stando alle fonti dell'ASL relative a *Die Waldfrau*, la storia collezionistica del dipinto segue lo schema di seguito proposto. Sotto la voce proprietario, figurano in successione: M.O., «Burkhard Wenger, Carona» aggiunto a matita ma sbarrato con una linea obliqua a favore della dicitura, sempre a matita, di «Mai 97» alla Galerie Krinzinger di Vienna e, infine, di una nuova collezione privata a Stäfa. I documenti non riportano le mostre in cui l'opera è stata esposta; tuttavia, si può dire con certezza che era presente alla mostra *Meret Oppenheim: Opere in dialogo da Max Ernst a Mona Hatoum* a cura di Guido Comis, dal 12 febbraio 2017 al 28 maggio 2017 presso il MASI di Lugano in Svizzera. Nella mostra più recente *Meret Oppenheim: My Exhibition* presso il Kunstmuseum Bern (22 ottobre 2021 – 13 febbraio 2022), alla Menil Collection, Houston (25 marzo – 18 settembre 2022) e al Museum of Modern Art di New York (tenutasi dal 30 ottobre 2022 – 4 marzo 2023), l'opera non è stata esposta e non è citata nei relativi cataloghi. Questo non stupisce perché l'intento della mostra *Meret Oppenheim: My Exhibition* era per prima cosa mostrare una serie di disegni A3 che lei stessa aveva realizzato immaginando una sua mostra ideale, dove *Die Waldfrau* non c'è, e il racconto dietro tale iniziativa.

⁵ ASL, *Dauerleihgabe Erbgemeinschaft Bühler/Wenger, Tabelle Der Werkverzeichnis-Einträge* (nota 207), commenti per Catalogo ragionato.

⁶ Come dimostrato dalla fitta rete di corrispondenza presente nell'ASL.

⁷ A causa delle reminiscenze ebraiche del cognome, successivamente Burkhard Wenger viene adottato da una zia.

⁸ M. e K. Oppenheim, *Il nano e la lumaca*, 1922, pastelli a cera e matita, cm 5 × 13,5.

⁹ M. Oppenheim, *Diavolo mangiabambini*, 1923, matita e acquerelli, cm 16 × 10,5.

¹⁰ M. Oppenheim, *Istituto per suicidi*, 1931, inchiostro su carta, cm 19 × 19,5, collezione privata.

¹¹ M. Oppenheim, *Un ragazzo con le ali succhia dal seno di una donna*, 1933, inchiostro su carta, cm 21 × 27, Berna, Kunstmuseum.

¹² È ovvio come l'immagine della bambina delle fiabe dell'area germanofona si riverberi in queste forme. Il cerchio non è da considerarsi esaurito con i fratelli Grimm. Si pensi infatti ad esempio all'influenza di Heinrich Hoffmann e del suo *Der Struwwelpeter*, dove Baulinchen indossa un vestito e presenta i capelli raccolti.

¹³ M. Oppenheim, D. Bürgi, *Catalogue Raisonné*, in B. Curiger, a cura di, *Meret Oppenheim: Defiance in the Face of Freedom*, Parkett Publishers Inc., Zurigo 1989, p. 149, trad. it. a cura dell'autrice «Dopo una favola».

¹⁴ Trad. it. «Boschetto Incantato», da un'espressione del libro B.G. Gardner, *Transitorisch: Strategien gegen die Vergänglichkeit: Gestaltgebungen des Ephemereren in der Gegenwartskunst von Meret Oppenheim bis Christian Boltanski*, Transcript, Bielefeld 2017, p. 49.

¹⁵ Poesia *Wohin führt der Wagen?* del 1933.

M.G. Di Monte, *Meret Oppenheim: Poesie e disegni*, Empiria, Roma 1997, p. 31.

¹⁶ L'idea di associare gli alberi al dato naturale reale nasce dall'osservazione di *Bäume Von Bergen*, realizzato tra il 1937 e il 1938, in cui sono rappresentati quattro alberi, due più folti e due più radi, accennati solo nel contorno, come fossero il seguito dei soli tronchi di *Die Waldfrau*.

¹⁷ Meret Oppenheim, *Calabrone e bombo*, 1945, olio su cartoncino, cm 14 × 23,5, collezione privata.

¹⁸ Nelle opere successive l'artista si allontana dalla *mimesis*. *Rotes Mädchen, blauer Baum* del 1961, *Baum in der Augustnacht mit Glühwürmchen* del 1962, *Insekt vor seinem Tempel* del 1973, per citare qualche opera.

¹⁹ Si veda L. Wenger, M. Corgnati, *Meret Oppenheim: Worte nicht in giftige Buchstaben einwickeln*, Scheidegger & Spiess, Zurigo 2015.

²⁰ M. Ernst, *Les Mystères de la forêt*, in «Mino-taure», 5, 1934.

²¹ D. Waldman, *Max Ernst: a retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1975, pp. 15-61.

²² Di fatto, molto più vicine alle opere *post* crisi (*post* 1954).

²³ Waldman, *Max Ernst: a retrospective* cit.

²⁴ Il serpente ha una lunghissima fortuna nelle opere dell'artista e nel suo immaginario. In questa sede però non si intende sviluppare ulteriormente il tema e si rimanda piuttosto alla seguente bibliografia: Dall'uroboro alla sfera dello spirito, in Di Monte, *Meret Oppenheim: idee, sperimentazioni, visioni* cit., pp. 37-43; M.G. Di Monte, a cura di, *Meret Oppenheim: Sogni. Appunti 1928-1985*, Empiria, Roma 2001; id., *Meret Oppenheim: Poesie e disegni* cit.

²⁵ Cfr. Corgnati, *Meret Oppenheim: afferrare la vita per la coda* cit.; W. Chadwick, *Woman Artists and the Surrealist Movement*, Thames & Hudson, Londra 2021.

²⁶ In *The International Encyclopedia of Surrealism*, 3 voll., Bloomsbury, Londra 2019, vol. I, pp. 256-258.

²⁷ Libro messo insieme da Meret Oppenheim nel 1958.

²⁸ La parola così composta non ha significato nel dizionario tedesco. Tuttavia, consultando il *Deutsches Wörterbuch* si legge: «da una specie di creatura mitica del mare, sirena». Si potrebbe pertanto fare allusione al tema del bizzarro, presente nelle giostre o nei circhi.

²⁹ <<https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#0>>, (consultato il 10 febbraio 2023). Trad. it. a cura dell'autrice.

³⁰ J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, Göttingen 1844, p. 249.

³¹ Per esempio nella tradizione cristiana, il serpente assume una connotazione negativa legata al demonio.

³² A. Petralli, *Storie di streghe*, in *Il meraviglioso: Leggende fiabe e favole ticinesi*, vol. II (Valli del Luganese), Armando Dadò Editore, Locarno 1991, p. 41.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibi*, p. 43.

³⁵ L. Harf-Lancner, *Morgana e Melusina: la rinascita delle fate nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1989.

³⁶ Trad. it. a cura della dottoressa Virginia Aloisi. ASL, *Teilbestand Lisa Wenger, Haussmann-Wenger, Ruth (Korresp.)*, lettera di R. Haussmann-Wenger a M. Oppenheim.

³⁷ N.d.a. 4. Dati questi due documenti, si può ragionevolmente ipotizzare che l'opera fosse pensata per essere regalata a un membro della famiglia, presumibilmente il fratello dell'artista.

³⁸ ASL, *Tabelle der Werkverzeichnis-Einträge* (nota 207), trad. it. a cura dell'autrice: «Da una favola. [...] Da una fiaba tedesca che mia madre mi aveva raccontato quando ero bambina». Per quanto detto nella nota precedente, si può ipotizzare che se fossero stati i fratelli a riceverla come dono, l'idea per cui

il dipinto abbia un'iconografia legata al bagaglio culturale dell'artista si rafforzerebbe.

³⁹ Sempre sulla stessa lettera in ASL, *Teilbestand Lisa Wenger, Haussmann-Wenger, Ruth (Korresp.)*.

⁴⁰ L. Silvanus, *Sagenkranz des Bayerisch-Böhmischen Waldes*, Verlag von Max Kellers Hofbuchhandlung, Monaco di Baviera 1910, pp. 11-12.

⁴¹ L'artista in un commento dichiarerà: «In questo periodo [1960-1961], ero in ospedale (peritonite), lessi una dopo l'altra le favole di Grimm» (Di Monte, a cura di, *Meret Oppenheim: Sogni. Appunti 1928-1985 cit.*, p. 49.) pertanto, è bene notare che nel 1939 probabilmente non conosceva *Frau Holle*, ma l'archetipo della fata si perché forse, in altre vesti, la fiaba raccontata dalla madre nella sua infanzia seguiva lo stesso schema.

Sinossi

L'articolo è il risultato di una ricerca condotta presso l'Archivio Federale Svizzero di Berna incentrata sui documenti donati dagli eredi di Meret Oppenheim e dall'amica Dominique Bürgi, riguardanti l'opera *Die Waldfrau*, dipinta dall'artista nel 1939. L'articolo si apre con una breve introduzione all'opera, sottolineando le difficoltà biografiche dell'artista nell'anno 1939, seguita da una descrizione formale dell'opera d'arte. Successivamente, tre paragrafi approfondiscono l'analisi iconografica cercando di chiarire la rappresentazione dei tre soggetti presenti nell'opera *Die Waldfrau*: l'infanzia, il bosco e la *Waldfrau* (traduzione italiana «la Signora della foresta»). Con un approccio comparativo, la ricerca si è svolta giustapponendo le diverse opere di Meret Oppenheim e, grazie allo spoglio dei documenti, l'articolo propone l'ipotesi che, per questo particolare dipinto, la formazione culturale legata all'infanzia dell'artista abbia maggiore rilievo rispetto agli influssi surrealisti evidenti in altre opere di Meret Oppenheim.

Summary

This article is the consequence of research conducted at the Swiss Federal Archives in Bern, focusing on the documents donated by the heirs of Meret Oppenheim and her friend Dominique Bürgi regarding the artwork *Die Waldfrau*, painted in 1939. The article begins with a brief introduction to this composition, emphasizing the significance of the year 1939 for the biography of the artist, followed by a description of the individual components of the artwork. Subsequently, three paragraphs delve into the iconographic analysis of the painting, seeking to elucidate the representation of childhood, the wood, and the *Waldfrau* ('the lady of the wood') in *Die Waldfrau*. With a comparative approach, the article juxtaposes Oppenheim's works, aiming to provide insights for further research. Based on the assistance of the documents, the article endeavors to hypothesize, for this particular painting, that the artist's cultural background held greater prominence compared to the Surrealist influences evident in other works of Meret Oppenheim.

biblioteca

Collaboratori:

Adriano Amendola [a.a.]

Giorgio Bacci [g.b.]

Silvia Bottinelli [s.b.]

Francesco De Carolis [f.d.c.]

Giorgia Gastaldon [g.g.]

Susanna Ragionieri [s.g.]

Stella Rudolph, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti (1625-1713) tra la magnificenza del Barocco e il sogno dell'Arcadia. Dipinti e disegni*, 2 voll (tomo I, pp. 293; tomo II, pp. 1255), Ugo Bozzi Editore, Roma 2024, € 480,00.

L'imponente monografia su Carlo Maratti – opera postuma di Stella Rudolph, ampliata e completata da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò – dal luglio del 2024, a quasi quattrocento anni dalla nascita dell'artista, ha finalmente colmato un vuoto storiografico che perdurava fin dagli anni Novanta del Novecento, quando la prima autrice l'aveva annunciata. Uno strano caso del destino lega Maratti a Stella Rudolph: come l'artista marchigiano non terminò mai la sua opera più ambiziosa, ovvero la *Sala della Clemenza* di Palazzo Altieri, oggi sede dell'Associazione Bancaria Italiana (ABI), così la studiosa americana non è riuscita a compiere la stesura complessiva della sua ricerca. Oggi, grazie alla seconda autrice, legata da un'antica e profonda amicizia a Stella e determinata a non rassegnarsi al destino, la monografia ha visto la stampa, e la *Sala della Clemenza*, in occasione della presentazione dell'opera editoriale, è stata per un giorno virtualmente portata a compimento con le immagini dei disegni preparatori per le vele proiettati sui campi vuoti dell'architettura. I due tomi, in un elegante cofanetto, appaiono con la più classica delle copertine della Ugo Bozzi Editore, quella di colore bianco latte, che li rende facilmente riconoscibili anche in un mare di libri. Come ogni pubblicazione che si rispetti, la monografia ha suscitato pareri discordanti tra i recensori, sui quali si tornerà, non prima di aver chiarito al lettore la lunga genesi e il ruolo dell'editore Ulrico Bozzi, che ritengo fondamentale esporre per comprendere la stratificazione delle due voci autoriali che compongono l'opera. È Simonetta Prosperi Valenti Rodinò nell'*Introduzione*, a sua sola firma, a delineare sia il carattere combattivo di Stella Rudolph, che a partire dagli anni Settanta del Novecento rivolse la propria intelligenza a Carlo Maratti, sia il suo continuo procrastinare la pubblicazione di una monografia, che fu iniziata, per lungo tempo abbandonata e poi ripresa tardivamente. In verità Ugo Bozzi, padre di Ulrico, con il quale Stella collaborava come mediatrice linguistica, per primo mise sotto contratto l'autrice americana, intuendo come sotto quell'aspetto di donna atletica e non sempre dal carattere amabile si celasse la stoffa di un'intellettuale fuori dai ranghi e di una sapiente conoscitrice della lingua italiana, che, in virtù della sua penna, si trasformava in una prosa impeccabile e sempre originale. Il passare del tempo, troppo, ha inciso molto nella vicenda editoriale della monografia, che fu parzialmente risolta dalla prima autrice nel 1995 con la pubblicazione del volume *Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al Tem-*

pio della Virtù attraverso il mecenatismo, per la Ugo Bozzi Editore, all'epoca diretta da Patrizio Busiri Vici, cognato del prematuramente scomparso Ugo. La casa editrice, che nel frattempo si era affermata nel settore dell'editoria di cultura, e in particolare nell'ambito della storia dell'arte – in cui dialogavano, in un complesso quanto affascinante rapporto, le istanze intellettuali e scientifiche e le necessità divulgative, di documentazione e quelle del mercato dell'arte –, continuava a intercettare e aprire temi trascurati, come per esempio il paesaggio e la natura morta, con i volumi di Ferdinando Arisi su *Gian Paolo Panini* e di Luigi Salerno su *I pittori di vedute in Italia 1580-1830*, e su *La natura morta italiana 1560/1805* (in edizione bilingue italiana e inglese), pubblicando importanti volumi (Giuliano Briganti, Ludovica Trezzani, Laura Laureati, *I Bamboccianti*; Andrea Busiri Vici d'Arcevia, *Scritti d'Arte*), ancor oggi attuali, garantendo a Stella Rudolph la sede più prestigiosa ove rendere nota la sua ricerca. Un lavoro che anno dopo anno la casa editrice vide lentamente naufragare. La studiosa, in verità, pur intervenendo in sedi critiche su Maratti e conducendo una doverosa campagna di schedatura ed *expertise* per case d'asta, collezionisti e mercanti d'arte, non riuscì a concretizzare la monografia, che le avrebbe quasi certamente sottratto parte di quell'interesse verso il suo autorevole parere attribuzionistico, da lei reso attendibile attraverso un estenuante studio e, dunque, difeso con determinazione; nel frattempo gli storici dell'arte, che sentivano l'esigenza di colmare il vuoto storiografico – che non riguardava solamente Maratti, ma un periodo complesso come quello del secondo Seicento –, nonostante l'iniziale irritazione della studiosa hanno varcato il confine dell'argomento da lei per buon tempo reso esclusivo, pubblicando studi e documenti che hanno inevitabilmente ampliato un panorama della conoscenza quanto mai variegato. Ulrico Bozzi, subentrato nel 2013 nella direzione della Ugo Bozzi Editore, ha avuto il ruolo



determinante nel portare a termine il sogno del padre, poi ereditato dallo zio, e quello di Stella. Nel maggio del 2020, quando il mondo stava vivendo l'orrore della pandemia, la scomparsa della studiosa americana avrebbe potuto segnare la fine dell'impresa editoriale, che nel frattempo era stata in parallelo affiancata da un altrettanto ambizioso progetto: una monografia dedicata all'opera grafica di Carlo Maratti a firma di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, considerata tra i massimi esperti del disegno in Italia. Ulrico si era attivato nel recuperare le carte di Stella Rudolph dagli eredi Mellini, e nel novembre dello stesso anno l'archivio tornò così a essere fruibile a Roma. Ed è qui e in quel momento che entra in scena con maggiore decisione la studiosa italiana, che con determinazione si è addentrata nelle carte di Stella, scoprendo che, delle trecento schede previste dal piano editoriale, le prime centotrentacinque erano state definite completamente, mentre dalla 136 alla 313 i testi erano composti da una prima stesura in inglese, con la bibliografia datata agli anni Ottanta del Novecento. Anche dei saggi, che secondo l'idea della prima studiosa dovevano seguire l'andamento cronologico dei pontificati in cui era stato attivo Maratti, ne erano stati compiuti soltanto un paio, in modo rapsodico. Terminata era solamente la disamina della giovinezza del pittore e della sua attività fino al 1659. Mancavano più di cinquant'anni di carriera, da ritessere completamente alla luce di una bibliografia molto ampia, che dalle fonti antiche spazia fino ai più recenti tentativi interpretativi e di ricostruzione biografica. Un'impresa titanica, affrontata con dedizione da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò in tempi da *record*, in quanto il suo impegno ha concluso un lavoro – annunciato già nel 1991 – in soli tre anni e nove mesi di duro scandaglio bibliografico e di *connoisseurship*. Come ricorda la stessa autrice, il catalogo dei disegni, già terminato e interamente a lei spettante, ha puntellato la ricerca compiuta da Stella, portando un importante contributo alla conoscenza del Maratti disegnatore, la cui attività appare preponderante, a riprova della sua naturale capacità nel condurre studi e fogli, compiuti in grande numero. Ed è qui che emergono forse più chiaramente i meriti della monografia: restituirci in modo analitico la poetica del pittore marchigiano, dedito a indagare soluzioni compositive complesse, a trovare un equilibrio formale nei sembianti ispirandosi a Raffaello, senza però abbandonare la somiglianza alla natura. Le fonti concordano tutte nel considerare Maratti il più eccellente tra i disegnatori. Ancor oggi colpiscono i ritratti con le matite colorate, di un'intensità e vividezza che lasciano senza fiato per la loro aderenza epidermica, per l'accuratezza e per l'indagine psicologica del carattere (tomo II, cat. C 18-24). Quel modo di osservare le fisionomie si addolcisce ancor più quando rivolto verso i

familiari, in particolare verso la figlia Faustina, ritratta in uno dei fogli forse più intimi dell'autore, che ben restituiscono il suo amore paterno (tomo II, cat. C 10). La giovane appare con indosso il raffinatissimo costume tradizionale genzanese con il mantile in testa, reso rigido con le amidature, la camicia (di solito di color rosso) e il corpetto (spesso verde), forse troppo semplicemente etichettato nel catalogo come un abito da ciociara, che in verità è la più vivida testimonianza dei lunghi periodi vissuti dall'artista e dalla sua famiglia nella piccola cittadina dei Castelli Romani. Quell'acquisire i costumi del luogo, oltre a un casino posto sulla salita che conduce alla chiesa di Santa Maria della Cima, riflette la volontà di distaccarsi dalle pressioni dei mecenati che sceglievano Maratti per realizzare opere, spesso compiute con lentezza e con l'aiuto di una pletora di allievi, che avranno poi il ruolo di diffondere il lessico pittorico del maestro e di traghettarlo con determinazione nel Settecento. Nel 1790 il casino di Maratti fu eletto a dimora dalla viaggiatrice d'eccezione Madame Elisabeth Vigée Le Brun, che scrive nei suoi *Ricordi dall'Italia*: «La casa era appartenuta precedentemente a Carlo Maratta; sulle pareti della gran sala si vedevano ancora delle scene dipinte da lui, cosa che mi rese quell'alloggio molto caro» (ed. Palermo 1980, p. 79). Maratti e quel vivere in uno dei luoghi più incantevoli dell'epoca, con lo specchio lacustre di Nemi ai suoi piedi, lo splendore di una natura rigogliosa e piena di profumi, ancor oggi esercitano il loro fascino e consentono di comprendere quanto la ricerca del bello fosse compiuta nelle opere tanto quanto nella quotidianità. In questo gusto raffinato e cercato spasmodicamente si riflette l'educazione avuta da giovane quando era allievo di Andrea Sacchi, artista anch'egli studiato da una storica dell'arte britannico-americana come Ann Sutherland Harris, e successivamente oggetto di importanti affondi critici, tra i quali il più recente è stato quello sul casino del cardinale Del Monte a Ripetta di Giovan Battista Fidanza (Londra 2022). Rudolph, Sutherland Harris, Richard Cocke (per Pier Francesco Mola), Helen Langdon (per Salvator Rosa), Denis Mahon (per il Guercino), Jennifer Montagu (per Alessandro Algardi) e molti altri che per brevità qui non è possibile citare rappresentano quella generazione di studiosi anglofoni capaci di far muovere gli interessi accademici, museali e collezionistici (e di conseguenza anche quelli mercantili) verso l'arte italiana barocca, che in questi ultimi anni sta soffrendo un calo di attenzione nel grande pubblico, che si spera si possa presto invertire. Opere editoriali coraggiose come questa della Ugo Bozzi Editore contribuiscono a riattivare l'interesse scientifico grazie agli storici dell'arte, e a rinnovare le conoscenze sugli artisti, sulle loro microstorie, che di riflesso offrono una visione più ampia della macrostoria.

Maratti muove i suoi passi dall'accademia di Andrea Sacchi, pittore prediletto dai Barberini, fino all'Arcadia dei primi decenni del Settecento, dominando la scena artistica romana ed europea per molti decenni. Il primo tomo offre in tal senso un quadro piuttosto ben congegnato, dicotomico, in quanto pittura (pp. 1-148) e disegno (pp. 172-285) appaiono opportunamente separati. Nella prima parte i saggi sono a firma di Stella Rudolph (*La giovinezza*, pp. 1-32), di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò con brani di Stella Rudolph (*Le grandi pale e i grandi affreschi*, pp. 59-87; *Madonne e Sacre Famiglie*, pp. 88-103), di Stella Rudolph con aggiornamenti di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (*Maratti figurista per pittori di nature morte e paesaggi*, pp. 104-124; *Carlo Maratti «primo dipintore d'Arcadia»*, pp. 125-148), di Stella Rudolph e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (*Carlo Maratti ritrattista*, pp. 32-58; *Fortuna critica*, pp. 149-171). Il rapporto di Maratti con il disegno, come detto, spetta integralmente all'autrice italiana, che accompagna il lettore tra le suggestioni che l'artista ha tratto studiando l'antico, da statue note come l'*Ercole Farnese* (Napoli, MANN) a teste meno comuni come l'*Afrodite Caetani* (Roma, Fondazione Caetani), nonché predecessori illustri come Michelangelo e Raffaello, Annibale Carracci, Guido Reni, Giovanni Lanfranco e soprattutto Domenichino. Interessante appare il modo in cui Maratti guarda con curiosità verso la scultura, come per esempio lo studio conservato a Madrid tratto dal *Monumento del cardinale Garzia Mellini* di Alessandro Algardi in Santa Maria del Popolo, illustrato nel saggio (tomo I, p. 180). Eccellente disegnatore quando usa la sanguigna con i rialzi in gesso, così come quando adopera la penna a inchiostro, o la matita nera, Maratti è capace di mutare stile e di raggiungere esiti «di grande forza emotiva», come sottolinea la studiosa prendendo in esame la produzione grafica riconducibile alla seconda metà del sesto decennio del Seicento. Le carte tinte in pasta lo aiutano nel conferire contrasto alle tracce dei suoi strumenti per disegnare, e dai fogli chiari si passa a quelli di colore blu, riprodotti con grande attenzione profusa dall'editore Bozzi in fase di stampa, dato che a queste opere sono spesso offerti anche i campi delle piene pagine, assai apprezzabili, e che rendono il volume uno strumento di lavoro e di confronto impareggiabile per studiosi, collezionisti e appassionati. L'autrice, in questa sua nuova prova critica, nella seconda parte del primo tomo mette a frutto la *connoisseurship* sull'opera grafica marattesca, della quale ha già offerto prova concentrandosi sul fondo della Kunstakademie di Düsseldorf, analizzato in una monografia pubblicata anch'essa nel 2024 (Michael Imhof Verlag). I fogli si svelano prima a lei, e poi di conseguenza al lettore, attraverso una lettura delle solu-

zioni tecniche e compositive maturata con l'osservazione diretta, che dalla singola carta si estende a una lettura più ampia, mai scontata, dell'attività e della carriera del pittore marchigiano. Pur non dimenticando gli apporti critici di quanti hanno studiato Maratti, e sono molti, la lettura appare piacevole e ricca di spunti per coloro i quali si troveranno inevitabilmente a dover incappare nei fogli dell'artista, in cui confluiscono numerose sollecitazioni, capaci di sintetizzare forse più che nella pittura quelle istanze naturaliste e classiciste che li rendono senza tempo.

Il secondo tomo è un volume forse oggettivamente troppo corposo, benché la perfetta rilegatura consenta di sfogliarne le pagine senza difficoltà. Oggigiorno nell'editoria le imponenti dimensioni sono percepite come un neo, benché in questo caso specifico sostituiscano la complessità e la vastità del catalogo di Carlo Maratti. A mio avviso qui si esprime al meglio la sapienza della Ugo Bozzi Editore, in quanto, con l'espandersi del progetto, non ha ridotto lo spazio dei campi fotografici, mantenendo con chiarezza il susseguirsi dei numeri del catalogo e la sua complessa struttura, che vede ai capi d'opera affiancarsi le repliche autografe e gli studi grafici preparatori. Tutto questo ripaga della fatica iniziale nell'addentrarsi nella produzione marattesca, e, prendendo dimestichezza con le schede, si apprezza la scelta compiuta dall'editore e da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò di fondere il mondo pittorico dell'artista con l'universo di quello grafico. Perché in fondo sono compenetranti. L'autrice ha compiuto un lavoro molto complesso, che, come annunciato all'inizio, ha provocato recensioni discordanti. Da un lato per Francesca Baldassarri («Storia dell'Arte», vol. I, 161, 2024, pp. 184-186) l'opera si configura come un omaggio al pittore marchigiano, evidenziando il felice dialogo tra le due autrici e portando il volume a costituire uno strumento di riferimento per gli studiosi. Per Alessandro Agresti (*Finalmente una monografia per Maratti...*, in «Il Giornale dell'Arte», novembre 2024; *Alcuni nodi non sciolti...*, in «About Art online», 1 dicembre 2024) i due tomi sono da considerare «un traguardo ambizioso e imprescindibile per la storiografia dell'arte barocca», ma al contempo lo studioso, anche lui conoscitore di Maratti e della schiatta dei suoi allievi attivi nel Settecento, rileva fraintendimenti o incongruenze attribuite in alcuni numeri del catalogo, prontamente rettificati. Questo non inficia la validità della ricerca, che in questo caso ha avuto una gestazione non comune e si è confrontata con una produzione nella quale l'intervento di più mani costituisce un nodo critico che porta inevitabilmente a dover riconsiderare il problema dell'autografia. A questo punto è essenziale ricordare come già Carlo Ludovico Ragghianti nel 1958, in *Arte greca e romana. Problemi di estetica di poetica e di forma*

(«Critica d'Arte», 29) affermava, introducendo il lettore alla sua ricerca: «Se lo scopo del critico è quello di penetrare più a fondo possibile nella realtà totale dell'opera d'arte, e l'opera d'arte si impone col suo carattere di un fare della personalità, il problema che sorge [...] è quello di conoscere anche la vita, il pensiero, la mente, il comportamento, la cultura dell'artista, oltre alla sua 'tecnica', e più in particolare le sue convinzioni estetiche e critiche, la sua 'poetica'». Ed è forse questo il *vulnus* con il quale bisogna convivere quando sono presi in esame artisti che hanno avuto un rapporto così intimamente radicato con gli allievi, nutriti giorno dopo giorno con l'esempio del maestro attraverso l'esercizio accademico e il lavoro nello studio, che ha livellato l'autonomia della personalità, attenuando il confine tra l'opera autografa, la replica con intervento del maestro e la copia eseguita dal seguace per volontà del maestro. Per queste ragioni propongo una riflessione *a latere* su alcuni numeri del catalogo che, a mio avviso, fanno emergere tale problema. Rudolph ha ritenuto autografa l'*Orazione nell'orto* di Augsburg (tomo II, cat. 37), dopo la sua morte opportunamente ricondotta a Luigi Garzi da Agresti (*Carlo Maratti (1625-1713): eredità ed evoluzioni del classicismo romano*, Roma 2022); il mantenere attendibili gli ottocenteschi riferimenti autoriali al maestro non sembra sufficiente a contrastare le incongruenze nelle anatomie dei putti, dalle gambette dissodate e molli, e nelle mani in preghiera del Cristo malamente e rozza-mente intrecciate. La studiosa americana appare ancora convinta nel ritenere autografo il *Ritratto della miniaturista Giovanna Garzoni* di Ascoli Piceno (tomo II, cat. 94), attribuzione anch'essa non sufficientemente provata dalla lettura stilistica, in quanto diverso appare il *ductus* nel condurre la materia pittorica sulla tela, secondo Francesco Petrucci riferibile piuttosto a Mattia da Farnese. In assenza di documenti comprovanti, la prudenza sarebbe stata la via critica migliore da percorrere. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, nel difficile compito di revisionare le schede sinteticamente abbozzate dalla Rudolph, include il *Ritratto del cardinal Giacomo Rospigliosi* di Palazzo Pallavicini Rospigliosi (tomo II, cat. 141), di cui non si trova menzione negli inventari della casata, e che a una buona stesura nella veste oppone un volto dalle espressioni irrigidite, poco compatibili con la capacità di Maratti nell'indagare fisionomie e caratteri; ne sono prova il *Ritratto di Giovan Pietro Bellori* di Alessandra Di Castro (tomo II, cat. 111), uno dei vertici massimi della ritrattistica barocca, e il *Ritratto di Gaspare Marcaccioni* di collezione privata (cui si aggiunge una replica autografa nelle collezioni dei principi del Liechtenstein, rispettivamente tomo II, catt. 112 a-b), eletto dall'autrice a immagine di copertina dei volumi. Forse un cauto riferimento alla bottega poteva essere pre-

cisato, così come per il *Ritratto del cardinale Alderano Cybo* della collezione Koelliker di Milano (tomo II, cat. 156b), che Rudolph riteneva un'ottima replica di bottega, e che Simonetta Prosperi Valenti Rodinò inserisce tra gli autografi alla luce di un recente intervento di pulitura che ne avrebbe migliorato la percezione, benché evidenti rimangano le rigidità delle forme. Forse non è d'aiuto la riproduzione in bianco e nero del *Ritratto del marchese Filippo Corsini* conservato a Firenze. La scheda non fa emergere chiaramente l'interpretazione dell'incongruenza tra l'iscrizione che riporta l'anno 1688 e la datazione al 1695 circa della tela, così come i motivi a sostegno dell'autografia, che era stata argomentata da Francesco Petrucci in favore di Passeri. Da queste segnalazioni emergono la duttilità dell'argomento affrontato e la difficile operazione da compiere nel delineare l'organicità del *corpus* marattesco, che hanno costituito inevitabilmente un freno per lo svolgersi del lavoro di Stella Rudolph, e un rebus da sciogliere per Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, la quale, forte della conoscenza dei disegni, ha potuto portare a compimento i due tomi, che ogni studioso, collezionista e biblioteca che si rispetti dovrebbero avere, in quanto costituiscono la più importante testimonianza lasciata dalle due autrici ai lettori in questa corsa alla conoscenza dell'arte barocca in tutte le sue varianti e interpretazioni, con la consapevolezza che da esso nasceranno altre ricerche e opportunità di dialogo.

[a.a.]

Cristina Galassi, *L'occhio del conoscitore. Le ricognizioni di Cavalcaselle e le opere della Galleria Nazionale dell'Umbria nel Taccuino XI della Biblioteca Marciana*, Aguaplano, Perugia 2023, pp. 488, € 50,00.

Un dettaglio della *Madonna col Bambino della Pala di san Girolamo* di Giovan Battista Caporali e il disegno a inchiostro della medesima opera fitto di appunti accolgono il lettore rispettivamente in prima e quarta di copertina, comunicando immediatamente l'essenza del volume di Cristina Galassi: documentare le opere della Galleria Nazionale dell'Umbria attraverso lo sguardo profondo del conoscitore ottocentesco Giovanni Battista Cavalcaselle. Sfolgiando il testo emerge anche un altro elemento, ossia un apparato fotografico riprodotto ad altissima risoluzione, che consente di apprezzare sia le opere pittoriche, sia i fogli del taccuino dello studioso. A partire dalla fondamentale monografia di Donata Levi (1988), Cavalcaselle è al centro delle attenzioni degli studiosi, che, dalle pagine dei suoi taccuini conservati alla Biblioteca Marciana di Venezia, hanno attinto informazioni importanti, in quanto il conoscitore nativo di Legnago in provincia di Verona non lesinava in attente osservazioni della superficie pittorica, e nel segnalare

impressioni stilistiche. Sui suoi appunti dedicati all'Umbria erano già intervenute Bianca Maria Fratellini per Spoleto e Foligno (*Gli studi preparatori del Cavalcaselle e del Crowe sulla pittura spoletina*, in «Spoletium», 32, 1987, pp. 50-74; *Osservazioni su disegni ed appunti di viaggio di G.B. Cavalcaselle durante le sue visite a Foligno*, in «Bollettino storico della città di Foligno», 13, 1989, pp. 29-54), la stessa Galassi su Gubbio e i suoi dintorni e per la sua visita al Collegio del Cambio di Perugia (*G.B. Cavalcaselle e Gubbio: note in margine a un taccuino di appunti*, in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 92, 1995, pp. 195-216; *Le perlustrazioni umbre di Giovanni Battista Cavalcaselle e la scuola regionale di pittura: in visita al Collegio del Cambio*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-2019: una visione europea della storia dell'arte*, a cura di Valerio Terraroli, Treviso 2019, pp. 168-197), e Chiara Cruciani per Spello, Trevi e Montefalco (*Il punto di vista di Cavalcaselle affacciato alla ringhiera dell'Umbria. Osservazioni su disegni e appunti di viaggio montefalchesi*, in «Studi di storia dell'arte», 31, 2020, pp. 231-252; *Giovanni Battista Cavalcaselle in visita al santuario della Madonna delle Lacrime di Trevi. Osservazioni su disegni e appunti di viaggio*, in *Storie dell'arte. Studi in onore di Francesco Federico Mancini*, a cura di Fabio Marcelli, Perugia 2020, vol. II, pp. 323-333). In questo panorama di studi sollecitato dai contributi di altre voci incentrate su Cavalcaselle, tra i quali voglio ricordare gli interventi di Giovanni Mazzaferro (*Lo sguardo condiviso. Il viaggio di Giovan Battista Cavalcaselle e Charles Eastlake nel Centro Italia (settembre 1858)*, in «Studi di Memofonte», 29, 2022, pp. 25-69; *Il giovane Cavalcaselle: "il più curioso, il più intrepido, il più appassionato di tutti gli affamati di pittura"*, Firenze 2023), mancava una lettura sistematica di quelle opere conservate a Perugia, città che celava nelle maglie della sua storia episodi particolarmente significativi per la salvaguardia del patrimonio artistico.

Cristina Galassi, nella premessa intitolata *La formazione delle pinacoteche comunali dell'Umbria postunitaria tra dispersione e connoisseurship* (pp. 7-19), immerge subito il lettore nella grave emergenza conservativa scaturita dalle prime emanazioni legislative del Regno d'Italia appena costituito. La soppressione degli enti religiosi, che riguardarono l'Umbria, le Marche e le province napoletane tra il 1860 e il 1861, per poi estendersi al resto della nazione nel 1866, portò a innescare immediate (e durature) dinamiche di vendita dei beni da tempo in stato di abbandono, seppur desiderati da mercanti locali e internazionali, mentre già Giovanni Morelli, all'epoca deputato alla Camera, aveva sollevato il problema del ruolo delle opere d'arte per costruire l'identità dell'Italia. È merito dell'autrice aver ricostruito le premesse legislative di quanto avvenne in quegli anni e aver fornito una lettura

approfondita dei provvedimenti, che nel loro susseguirsi determinarono la necessità della salvaguardia del patrimonio «vanto e gloria della Nazione», come affermava all'epoca lo stesso Morelli. Al contempo, a questo argomento-pilastro se ne affiancano altri, tra i quali la centralità che hanno avuto l'Umbria e le Marche nel costruire un terreno di prova per Giovanni Battista Cavalcaselle, che nel 1863 inviò una memoria a Carlo Matteucci, ministro della Pubblica Istruzione, nella quale, con accenni di patriottismo, definì l'arte come emanazione del sentimento nazionale, da cui il titolo del paragrafo (pp. 19-22). Come emerge dal paragrafo successivo, intitolato *Una Galleria veramente Nazionale a Perugia* (pp. 22-31), il pioniere della conservazione aveva già intuito la centralità di Perugia rispetto a Urbino per creare una Galleria che raccogliesse le opere del territorio, che stentavano a trovare una collocazione adeguata. La sede della Galleria comunale, dopo la legge della Consulta degli Stati Romani del 28 maggio 1810, era l'Accademia di Belle Arti nel primo piano dell'ex monastero olivetano di Montemorcino Nuovo, sede dell'Università dal 1813, dove i dipinti furono collocati nel 1862, all'interno della chiesa settecentesca. Le opere furono viste da Cavalcaselle, durante un suo viaggio in regione nel 1858-1859, stipate in magazzini, mentre più approfondite indagini e sopralluoghi furono compiuti a Perugia e nei dintorni tra il 1861 e il 1862; i soggiorni lo misero a contatto con un territorio ricco di emergenze artistiche, che consentiva di ricostruire una narrazione fluida ed evolutiva dell'arte umbra, con lo scopo di comprendere anche, e non soltanto, Raffaello e il progredire della scuola di Gubbio e di quella di Fabriano, nonché l'avvicinarsi della scuola senese e della *lectio* fiorentina.

Cavalcaselle all'epoca era impegnato nella stesura della *New History of Painting in Italy* insieme con Joseph Archer Crowe (la pubblicazione uscì nel 1864), e il suo soggiorno in Umbria tra il 1860 e il 1861 è annotato con cura nel taccuino, strumento insostituibile per tramandare la memoria e la conoscenza della pittura attentamente studiata in quel frangente, e per informare Crowe, che si trovava a Londra. Emerge chiaramente, per quegli anni, la necessità sempre più cogente dell'inventariazione e della catalogazione, in quella che Cristina Galassi definisce felicemente «anagrafe dei beni culturali», che fu affidata a Morelli e a Cavalcaselle, facendo sempre più sorgere e definire l'idea di creare un luogo espositivo accentratore e al contempo legato al territorio. La studiosa, nel paragrafo intitolato *Giovanni Battista Cavalcaselle in Umbria* (pp. 31-37), richiama all'attenzione del lettore il coinvolgimento del conoscitore nell'edizione critica delle *Vite* di Vasari, impegno in quegli anni coincidente con la *New History of Painting in Italy*, e come i suoi taccuini di viaggio



riflettano questi interessi editoriali. Dando conto della storiografia precedente su Cavalcaselle, oltre ai fondamentali studi di Donata Levi, Cristina Galassi non manca di ricordare l'opinione critica di Carlo Ludovico Ragghianti, che, definendolo «grande genio analfabeta», gli riconosceva la capacità di rendere coerente l'attività creatrice con criteri storiografici ed estetici «di più comune accettazione, fondandosi sul progresso o perfezionamento graduale dell'arte, il rinascimento, l'imitazione naturale, la teoria degli affetti o sentimenti espressi nelle figure, i canoni essenziali come composizione, bellezza oggettiva, verosimiglianza» (*Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze 1948, pp. 24-25).

Progressivamente il lettore è accompagnato nel contenuto del *Taccuino XI* conservato nella Biblioteca Marciana di Venezia (pp. 37-55), analizzato nella seconda parte del volume (pp. 57-190), dove Cristina Galassi offre un commento carta per carta, appunto per appunto, delle opere oggi conservate nella Galleria Nazionale dell'Umbria, che trovarono sede a partire dal 1878 nel Palazzo dei Priori. Cavalcaselle vide le opere spesso nei luoghi di origine, e il suo sguardo e le sue intuizioni sono indagate con acribia critica, che denota la profonda conoscenza che la studiosa possiede dell'arte umbra, e più in generale del centro Italia. Si tratta di un lavoro di revisione storico-critica davvero imponente, in quanto sono passati in rassegna più di settanta tra polittici, pale e singole tavole, sulle quali Cavalcaselle offre annotazioni interessanti, che riguardano la lettura tecnico-formale come anche lo stile, che Galassi rilegge e contestualizza con una metodologia salda, frutto di una lunga e sensibile attività scientifica e accademica, che le consente di penetrare a fondo le questioni. Si segnalano, per la loro complessità, le analisi compiute sulla *Pala di san Girolamo* di Giovanni Battista Caporali (pp. 57-62), alla quale Cavalcaselle dedica due disegni, uno d'insieme e uno della Madonna con il

Bambino, sull'*Adorazione dei Magi* e la *Trasfigurazione* del Perugino (pp. 82-87), sulla *Pala della Sapienza Nuova* di Benozzo Gozzoli e sul *Polittico di sant'Antonio* di Piero della Francesca (pp. 140-145).

Il conoscitore veneto si muove su un terreno critico già puntellato da intellettuali come Carl Friedrich von Rumohr, che aveva studiato tra i primi la scuola umbra, ispirando gli scritti di Alexis-François Rio, il quale teorizzò la nascita della scuola mistica portatrice di esemplari valori religiosi, che raggiunse il suo apice nell'opera dal carattere devozionale di Pietro Perugino. Costoro, assieme a eruditi umbri come Luigi Bonfatti, Serafino Tordelli, Adamo Rossi e Mariano Guardabassi, costituiscono una base di nozioni importante per Cavalcaselle, il quale è determinato a offrire letture autoriali così analitiche da consentirgli anche di riconoscere l'apparentamento di tavole conservate in sedi diverse.

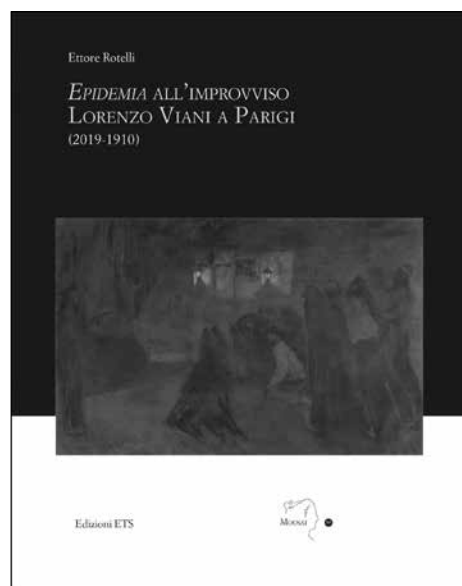
Va dato infine merito all'editore Raffaele Marciano di aver elaborato un'intelligente quanto innovativa resa grafica, con l'inserimento di numeri nelle pagine riprodotte del taccuino, che trovano il loro corrispettivo negli appunti personali di Cavalcaselle trascritti da Chiara Cruciani, posti a fronte (pp. 193-421), offrendo una straordinaria galleria fotografica con dettagli riprodotti ad altissima risoluzione grazie a una campagna di acquisizione digitale delle immagini condotta dalla Galleria Nazionale dell'Umbria. Questo nuovo modo di affrontare lo studio dei taccuini costituisce una sfida editoriale raccolta e vinta, che ha reso leggibile in maniera inequivocabile il pensiero di Cavalcaselle, che si esprime in due lingue: il disegno e la parola. Cavalcaselle abbozza gli schizzi delle opere che osserva, e, quando serve, ritorna sui dettagli per annotare le prime impressioni, per l'elaborazione delle quali le conoscenze pregresse su altri artisti sono per lui di grande aiuto per esprimere idee nate sul momento. I suoi disegni, ricorda l'autrice, «denotano capacità grafiche e di sintesi non comuni e un approccio all'opera che avviene su tre livelli di lettura: una visione d'insieme o parziale, particolarmente funzionale allo studio degli affreschi ma anche delle tavole, a cui unisce sia uno studio dettagliato dell'opera e del sistema decorativo, sia la capacità di riassumere schematicamente le composizioni, rivelando una penetrazione delle forme e una sensibilità comparativa» senza precedenti. Le opere dell'Umbria suscitano in lui molteplici impressioni, che Cristina Galassi coglie e riordina, riportando l'attenzione per la prima volta sul taccuino, spesso rimasto di difficile interpretazione, per mettere in rilievo l'importanza delle raccolte della Galleria Nazionale dell'Umbria, creando un modello editoriale imprescindibile per quanti vorranno affrontare lo studio degli appunti di Cavalcaselle.

[a.a.]

Ettore Rotelli, *Epidemia all'improvviso. Lorenzo Viani a Parigi (2019-1910)*, ETS, Pisa 2023, pp. 74, € 18,00.

Nel giugno del 2019, all'asta Finarte di Milano è presentato un quadro di Lorenzo Viani dal titolo *Epidemia (Studio)*, datato 1907-1909 e accompagnato da una nota di sala che lo indica esposto al Salon d'Automne del 1909. È questo «l'evento» dal quale ha origine il saggio di Ettore Rotelli, uscito nel 2023. E siccome nessuno può dimenticare che l'arco di tempo compreso fra le due date è stato drammaticamente attraversato dalla pandemia di COVID-19 che ha reso tutti più sensibili a flagelli che si credevano relegati per sempre in epoche passate, ecco il motivo di un titolo come *Epidemia all'improvviso*. Che nella sua ambiguità, accentuata dall'inversione cronologica 2019-1910, se contiene da un lato la sorpresa per l'irruzione feconda e imprevedibile del passato nel presente attraverso il ritrovamento di un'opera, dall'altro sembra adombrare un moderno memento circa il tragico persistere della fragilità nella condizione umana.

Lo scritto rielabora e porta a compimento un percorso d'interesse per l'artista che in Rotelli, già professore di Storia delle istituzioni sociali e politiche a Trento e a Bologna, con una brillante carriera universitaria e politica, viene da lontano: inizia con un agile volumetto dedicato al carteggio fra Viani e Mussolini (E. Rotelli, *La forma della giovinezza: Lorenzo Viani e il Duce; lettere*, Archinto, Milano 1996), e va precisandosi in seguito in direzione di una ricostruzione sempre più attenta dei soggiorni parigini dell'artista, la cui cronologia, nonostante il primo importantissimo lavoro di sistemazione critico-documentaria compiuto da Ida Cardellini Signorini con la monografia del 1978, è rimasta affidata a documenti sparsi non sempre letti in modo filologicamente rigoroso.



Anche in questa occasione, che ha per protagonista un'opera presentata a Parigi, lo studioso ritiene dunque necessario fare il punto sulla contabilità delle date e sulla durata effettiva dei soggiorni attraverso una puntuale disamina della fortuna critica del tema.

Rotelli riprende con forza la messa in discussione, già da lui espressa in scritti precedenti, di due elementi solitamente adottati in favore di un arrivo di Viani nella capitale francese agli inizi del 1908. Il primo riguarda la retrospettiva *Cent tableaux de Vincent Van Gogh*, apertasi proprio in gennaio alla Galleria Bernheim-Jeune: che l'artista ne possedesse il catalogo e l'avesse annotato non è per lo studioso prova sufficiente a garantirne la presenza fisica sul suolo francese. Il secondo fa riferimento al biglietto postale di Moses Levy del 10 febbraio indirizzato a La Ruche, nel quale egli informa l'amico sulla decisione presa di non recarsi a Parigi. Levy però si trova a Tunisi e potrebbe non essere informato sugli effettivi spostamenti di Viani, che, pur avendo pianificato in anticipo di prendere alloggio a La Ruche, non vi avrebbe messo effettivamente piede prima del novembre del 1908. Vi sono poi altri indizi, conosciuti ma non giustamente valutati, vuoi nelle conseguenze vuoi nel significato, che vengono inesorabilmente a opporsi all'ipotesi di arrivo in gennaio. Se proviamo a elencarli per chiarezza in ordine cronologico, il primo a offrirsi allo scrutinio è la dedica autografa fatta su un disegno pubblicato nel 2001 dal titolo *Il cavaliere del lavoro*, donato da Viani al pittore Antonio Discovolo e che porta la «scomoda» data del 6 marzo 1908. Anche la questione dello sciopero agrario del parmense scoppiato nell'aprile-maggio dello stesso anno, che vede la presenza di Viani accanto al sindacalista Alceste De Ambris e a Leo Cervasio (*alias* Filippo Corridoni) durante i disordini non può essere ignorata. «La sera di quel memorabile maggio che congiunse a me, per sempre, Filippo Corridoni, cenammo nell'Oltretorrente», avrebbe ricordato l'artista nel 1935, che sempre in quel fatidico 1908 si sarebbe impegnato insieme con Plinio Nomellini nell'accoglienza e nell'ospitalità fatte a Viareggio ai figli degli scioperanti. Una vicenda e una figura, quella di Alceste De Ambris, segretario della Camera del Lavoro e direttore de «L'Internazionale», sindacalista rivoluzionario di complessa natura dannunziana e non anarchico, come superficialmente e troppo spesso considerato, che Rotelli delinea e approfondisce anche in vista del fondamentale ruolo svolto nella pubblicazione dell'album antimilitarista *Alla gloria della guerra!*, illustrato da Viani e fulcro del successivo soggiorno parigino dell'artista, fra il dicembre del 1911 e i primi di gennaio del 1912.

Nel ricco mosaico di elementi ostativi pazientemente composti dall'autore, acquista

importanza nuova anche la rilettura della lettera scritta a Viani dalla pittrice russa Jeanne Gromeka. Non vi è data, ma l'accento che la donna fa a una mostra a Faenza, qui identificata con la I Mostra biennale romagnola d'Arte per il terzo centenario della nascita di Evangelista Torricelli, inaugurata il 15 agosto e in cui Viani espone due opere, rende improvvisamente plausibile non soltanto una datazione all'estate del 1908, ma chiarisce meglio anche il testo nel quale ella si ripromette di vendere qualche disegno dell'artista non appena sarà rientrata a Mosca il 20 settembre, e intanto gli raccomanda di approfittare dell'esposizione (di Faenza) per mettere da parte senza spenderli i soldi per Parigi. Se a ciò si aggiunge l'annuncio, comparso sul foglio «Versilia nuova» del 13 settembre 1908, della prossima partenza di Viani per la capitale francese, «ove si tratterà per molto tempo», già segnalato da Marcello Ciccuto nel 1997, l'intera questione sembra assumere contorni più chiari.

L'attenzione posta alla ricostruzione del primo importante periodo parigino di Viani che dunque per Rotelli è da posticiparsi alla metà di ottobre del 1908, prolungandosi fino al 30 giugno 1909, non è che il prologo per preparare il terreno all'improvviso irrompere sulla scena del quadro finora mai visto, *Epidemia*, o – come vedremo – *L'épidémie*, le vicende della sua realizzazione e la conseguente esposizione al Salon d'Automne del 1910. Anche in questo caso si rendono necessarie, secondo la ricostruzione dell'autore, varie rettifiche. A partire dalla confutazione dell'ipotesi di Ida Cardellini Signorini, che, a conoscenza della partecipazione di Viani al Salon del 1909 con due opere dal titolo *Triptyque des hommes taciturnes* e *Les Misérables*, identificava la prima con il grande quadro *Epidemia*, esposto a Milano nella mostra del novembre del 1915 al Palazzo delle Aste e poi acquistato per la Galleria del Castello Sforzesco, mentre indicava come bozzetti preparatori due chine di identico soggetto, l'una in collezione privata a Ravenna, l'altra apparsa all'interno di un libretto pubblicato nel 1908. Le prove che Rotelli usa per costruire la sua tesi sono le cronache, finora ignorate, uscite sul quotidiano romano «La Tribuna», a firma dell'inviato a Parigi Carlo Sarti, che anche l'artista conobbe e con il quale fu in rapporto di amicizia. Ebbene, nel pezzo del 26 maggio 1909 si legge che «questo giovane di grandissimo talento», «consigliato un anno fa di venire a Parigi», dopo la scarsa attenzione suscitata «dai suoi studi luminosi, fatti sulla spiaggia di Viareggio», «rimase stordito e sgomentato»; si mise allora a eseguire «una serie interminabile di schizzi di mendicanti, di oziosi, di alcolizzati, di donne perdute, di degenerati»; infine «s'accinse a fare il quadro», «un trittico che intitolò *I Vagabondi*, che spedì a Venezia e che da Venezia gli fu subito rimbalzato a Parigi». Viani stesso su

«L'Ardita» del 15 settembre 1919 avrebbe ricordato la disparità di trattamento ricevuta in Italia e in Francia: il trittico da lui dipinto a Parigi e rifiutato alla Biennale, una volta esposto al Salon parigino, gli aveva addirittura fruttato la nomina a «sociétaire». Che cos'era accaduto? L'opera dipinta a Parigi, inviata alla Biennale tramite il fratello Mariano e la cognata Jole Passaglia, e qui rifiutata, era tornata a Parigi, dove Viani, lasciandola in custodia a Carlo Sarti al momento di partire per l'Italia, l'aveva inviata tramite quest'ultimo al Salon, dove aveva riscosso un successo tale da fruttargli la nomina. Come sottolinea Rotelli, la cronaca di Sarti del maggio 1909 «è anche un riassunto sostanzialmente fedele dei mesi di Viani a Parigi (con Bruxelles a Natale)». Andato «per trionfare», come pensavano in genere gli artisti italiani; in esposizione appena a dicembre nelle Galeries George Petit (3 dicembre 1908) con opere portate con sé da Viareggio e grazie ai buoni uffici del cartellonista ormai affermato Leonetto Cappiello, cui Plinio Nomellini lo aveva sollecitato a rivolgersi; senza successo di vendite, sicché gli confessa il «buco nell'acqua»; ancora fiducioso di essere ammesso alla VIII Biennale veneziana, sebbene avvertito per tempo dallo stesso Nomellini sulla nuova situazione sfavorevole; rivolto, intanto, «alla pratica d'arte che perfettamente conosce, il disegno dei personaggi ai margini della società, i tipi di Parigi», proprio su di loro incentra il quadro rifiutato alla Biennale. La disavventura veneziana era stata ampiamente ripagata dal successo parigino. Il 27 ottobre, in un nuovo articolo, accostandolo, fra gli altri, a Boccioni, Sarti menzionava Viani fra i giovani «che più si fanno discutere» per aver dipinto «coi suoi *Uomini taciturni* e coi suoi *Miserabili*», «ciò che più l'ha colpito durante i suoi vagabondaggi nei centri in cui regna la miseria».

Se queste precisazioni non bastassero per escludere l'identificazione fra *Epidemia* e il *Triptyque des hommes taciturnes*, la prova definitiva al riguardo può essere rintracciata nel *Dictionnaire du Salon d'Automne. Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées 1903-1945* (a cura di P. Sanchez, 3 voll., L'Echelle du Jacob, Dijon), utilissimo repertorio uscito nel 2006 e rimasto tuttavia sconosciuto agli studi vianeschi. In esso si trova citata non soltanto la partecipazione di Viani ai Salon dei quali la critica era già a conoscenza – 1909 e 1911 –, ma anche quella, passata sempre sotto silenzio, del Salon del 1910, dove Viani avrebbe esposto un quadro dal titolo *L'épidémie*. Scartando l'ipotesi che l'artista abbia presentato uno stesso soggetto in due differenti edizioni del Salon, cade così anche l'ultimo barlume di possibilità d'identificare l'*Epidemia* milanese con l'opera presentata al Salon del 1909. Nel frattempo, a un secolo esatto di distanza, nel 2009, appariva sul mercato *Triptyque des hommes taciturnes*, proveniente

da una collezione privata pistoiese e posto in vendita a Forte dei Marmi con il titolo indicativo di *Uomini sulla panchina* e la data 1907-1909. Nonostante la presenza sul retro di una serie di indizi, fra i quali la firma di Jole Passaglia, l'etichetta della Dogana italiana e il cartellino della Biennale, l'opera non è riconosciuta.

Arriviamo così all'apparizione dell'inedita *Epidemia*. La prima domanda da porsi è quale rapporto essa abbia da un lato con i bozzetti già pubblicati da Cardellini Signorini, ai quali Rotelli aggiunge l'olio su cartone *In trincea* (oggi nella Galleria civica d'arte moderna Paolo e Adele Giannoni di Novara), che reca incollato sul retro un biglietto autografo nel quale Viani lo indica come primo schizzo per l'*Epidemia* che si trova a Milano, dall'altro proprio con il grande quadro di identico soggetto ma di maggiori dimensioni presente nella personale aperta il 30 ottobre 1915 al Palazzo delle Aste e riprodotto in catalogo con l'esplicita didascalia: «Per questo quadro esposto al Salon d'Automne di Parigi, ed altri disegni il pittore fu nominato socio onorario del Salon stesso».

Ciò che tiene insieme tutti questi lavori è la medesima ambientazione, più o meno ravvicinata, nella viareggina piazza della Concezione, dove, fra il canale Burlamacca e la torre Matilde, si trovava l'edificio delle carceri (oggi distrutto), che aveva in facciata gli affreschi del Volto Santo e dell'Immacolata Concezione. Si tratta di un luogo all'artista estremamente caro, e del quale in prima persona si sarebbe preso cura segnalando su «Versilia» la sconnessione di alcuni manifesti pubblicitari affissi sotto le sacre immagini, plaudendo poi all'intervento del Comune a seguito della loro opportuna rimozione.

Nel catalogo della personale milanese compare anche una *Prima impressione del quadro «L'Epidemia»*; Rotelli ipotizza che si tratti proprio del quadro emerso nell'asta Finarte, piuttosto che il *Bozzetto Epidemia*, china e tempera su carta pubblicato da Cardellini Signorini, ma al tempo della mostra già probabilmente posseduto dalla Collezione Rasponi di Ravenna, territorio non a caso contiguo a quello di Faenza, dove l'artista aveva esposto nell'estate del 1908.

Viene a soccorrere l'ipotesi dello studioso il restauro nel frattempo eseguito sulla tela, dal quale emergono due tracce importanti, l'una documentaria, l'altra stilistica. Rimuovendo una vecchia rintelatura è emersa sul retro la scritta *L'épidémie*: non ci sarebbe stato motivo di usare la lingua francese se non per una mostra imminente nella quale esporre l'opera; allo stesso modo, in guisa di omaggio, i tre colori della bandiera francese affiorano sullo scafo di una delle barche ormeggiate: particolare, questo, non presente nel quadro milanese.

Rotelli non si nasconde la necessità di un confronto, da attuarsi attraverso una visio-

ne contestuale, fra le due 'epidemie'; cosa che finora non è stata possibile, lasciando di fatto il problema aperto. Oggi nei depositi del Museo del Novecento, *Epidemia*, il cui cattivo stato di conservazione era già stato segnalato da Ida Cardellini Signorini, non è stata quasi mai vista. Più di uno studioso si è tuttavia espresso, nel corso degli studi, circa una datazione non anteriore al 1913, il che avrebbe come conseguenza un'incompatibilità con la presenza al Salon d'Automne, pur dichiarata dalla didascalia. Si innesta a questo punto l'ulteriore questione della mostra milanese e del relativo catalogo, la cui impaginazione – dove *Epidemia* figura come ultima opera con il numero 624 – sembra frutto di un riassetto compiuto «nel corso del perfezionamento della cessione del lotto maggiore, fulcro della intera operazione», tesa, dopo la sala personale alla Secessione romana del 1914, a valorizzare definitivamente Viani su un piano nazionale, non soltanto da un punto di vista artistico, ma anche con un occhio al versante dell'opportunità politica. Sembra essere anche quest'ultima a contare, infatti, nonostante un sindaco socialista dunque non interventista come Emilio Caldara, ma con l'Italia da cinque mesi in guerra, nella decisione di effettuare la grande esposizione di un artista che oltre a non aver mai nascosto la propria viva simpatia «per quelli dell'Internazionale di Parma», fra i quali Alceste De Ambris e Filippo Corridoni, si proclamava ora convinto interventista. Non a caso fra gli organizzatori era Franco Ciarlantini.

Ultimo elemento a essere considerato da Rotelli è quello della composizione: la comparsa de *L'épidémie* vale a stabilire un legame sottile ma tenace non soltanto con la sorella milanese, già maggiore di misure fino a raggiungere l'identità di formato con *Peste a Lucca* e *Benedizione dei morti del mare*, ma chiama in causa in particolare *Il Volto Santo*, con il quale tutte le 'epidemie' condividono l'ambientazione.

La tela appena riscoperta viene a inserirsi così nella famiglia di lavori – «liturgie marine» le aveva chiamate Ragghianti, pur escludendo *L'Epidemia* milanese – che ruotano intorno all'amato tema dell'omaggio a un territorio e al suo popolo, permettendoci al tempo stesso di entrare nel laboratorio espressivo dell'artista. Accostando fra loro queste diverse opere è possibile rendersi conto infatti fino a che punto costruzione e composizione siano in grado di generare immagini collegate, ma anche distinte, i cui significati vanno cioè separandosi e nella separazione precisandosi. Così il tema del contagio, chiaramente presente ne *L'épidémie* appena riemessa, in *Epidemia* del Museo del Novecento e in *Peste a Lucca* sembra ritrarsi ne *Il Volto Santo*, la cui composizione, pur condividendo la medesima ambientazione delle prime due, si trasforma in assembramento tutto al femminile davanti al carcere, con al centro quel bambino mor-

to che, se per tutti a Viareggio era 'l'affogato', ricordo di una tragedia cittadina, diventa anche emblema, al pari dell'altro bambino morto in *Peste a Lucca*, «degli oppressi, dei diseredati, dei fuorusciti, degli esclusi», degli indifesi. L'improvviso emergere de *L'épidémie* rimette in moto questo insieme di immagini e di ragionamenti; come ogni vera scoperta suscita e apre ulteriori interrogativi.

[s.r.]

Luigi Cavadini, *Astrattismo storico comasco*, Nomos, Busto Arsizio (VA) 2024, pp. 164, € 19,90.

La recente monografia pubblicata da Luigi Cavadini si presenta come un agile ma curato volume che riassume e rilancia gli studi dedicati a uno dei fenomeni più interessanti dell'arte italiana tra le due guerre: la convergenza nella città di Como di figure professionali e idee tra le più moderne e aggiornate del tempo. Il libro, composto di circa 170 pagine, è organizzato in due parti: una prima, più consistente, dedicata alla discussione di questioni generali e teoriche; la seconda, più asciutta e schematica nell'impianto, riservata alle «note biografiche» dei sei artisti discussi in questa sede, e cioè, in ordine alfabetico, Carla Badiali, Aldo Galli, Alvaro Molteni, Carla Prina, Mario Radice e Manlio Rho. Come ben osserva Francesco Tedeschi nella sua introduzione al volume, «lo studio elaborato da Luigi Cavadini» rappresenta «un tentativo di leggere complessivamente una situazione che è stata oggetto di diverse fasi di approfondimento storico-critico», attraverso «una completezza di informazioni relative agli artisti, agli episodi di cui sono stati protagonisti, alla storia delle opere che ne hanno segnato la vicenda espositiva. Nello stesso tempo esso costituisce una valida sintesi delle vicende che ne hanno accompagnato e seguito l'affermazione» (p. 7).

L'autore – che in passato ha licenziato i cataloghi generali di due degli artisti discussi, e cioè Aldo Galli (Cesarenani, 2003) e Carla Badiali (Silvana Editoriale, 2006) – deposita effettivamente in questo volume una mole importante di dati e informazioni, che colpiscono per sintesi, chiarezza e completezza. Nell'agile organizzazione dei capitoli sono infatti abilmente ricostruite le diverse fasi di sviluppo della 'situazione comasca', ma anche il dettaglio dei temi peculiari a tale contesto e la loro lettura critica, sia storica che coeva. In questo modo il soggetto di questo studio, e cioè l'arte di matrice astratta sviluppata nel territorio comasco a partire dagli anni Trenta, viene trattato e definito principalmente per differenza rispetto al resto dell'arte coeva e al suo contesto di produzione, che per vicinanza tra gli artisti che parteciparono a quest'avventura. Il cosiddetto gruppo Como non può infatti essere definito nei termini canonici



di un'avanguardia, ma piuttosto, seguendo le parole di Cavadini, come un «gruppo di individui che si incontrano», «non [...] un insieme di persone che operano in sinergia», ma piuttosto «un circolo di persone affini che prendono l'abitudine di ritrovarsi nello studio-laboratorio di Manlio Rho e Mario Radice e qui scambiarsi idee e progetti, discutere assieme le novità che arrivano [...] dalla Francia e in particolare da Parigi» (p. 17).

Stabiliti e chiariti dunque i modi e i motivi di studio degli artisti scelti sulla base di un contesto principalmente operativo, il volume di Cavadini si concentra in particolare sull'analisi dell'originalità della scelta astratta in una cornice geografica provinciale e di indole tradizionalista come quella di Como. Decidere di lavorare nel contesto dell'astrazione rappresentava poi un atto singolare e coraggioso anche sotto il profilo grammaticale e operativo, considerato il frangente cronologico in questione, nel quale gli apparati culturali e di potere del regime fascista tendevano a spingere, lentamente ma inesorabilmente, verso operazioni figurative di ritorno all'ordine. Per queste ragioni, il punto di partenza di questo volume è proprio il racconto del linguaggio, ancora figurativo, in cui sono impegnati gli artisti trattati tra la fine degli anni Venti e l'inizio del nuovo decennio. Nelle prime pagine di questo libro sono dunque descritti e analizzati i paesaggi e i ritratti di Radice, le nuove prove plastiche di Rho e pure i suoi ritratti, la collaborazione di Galli, sotto la guida di Oreste Broggi, alle decorazioni della nuova Stazione Centrale di Milano, inaugurata nel 1931, ma anche la commissione a Badiali di un pannello decorativo per il Circolo della vela di Como (1932) e le prime prove pittoriche piuttosto tradizionali di Prina, imputabili principalmente alla

sua formazione accademica. Nei capitoli successivi sono quindi delineati i tempi e la storia del cammino svolto da questi artisti per giungere, in modi e momenti diversi, all'astrazione. Questo linguaggio completamente distaccato dalla restituzione della realtà, come spiega bene Cavadini nel corso di tutto il suo lavoro, rappresentò un punto di arrivo definitivo per alcuni di questi protagonisti, mentre per altri costituì una semplice, ulteriore possibilità di espressione, non percepita come scelta di campo netta o come alternativa assoluta ad altre sperimentazioni figurative.

In queste pagine è poi di particolare interesse l'ipotesi, ben argomentata, di un'autonomia della scelta astratta comasca rispetto al contesto milanese della Galleria del Milione maggiore di quanto si sia per lo più storicamente ammesso, un'indipendenza e precocità ricondotta, da Cavadini, soprattutto al lavoro svolto da Carla Badiali nell'ambito di quel pannello decorativo, infine mai realizzato, che le era stato commissionato per il Circolo nautico di Como. In questa sperimentazione, documentata da tanti studi e bozzetti, era infatti rintracciabile il precoce percorso svolto dalla pittrice nella direzione di un'astrazione delle forme, che partiva proprio da una sintesi delle medesime tratte dal mondo reale.

Il cuore del volume è poi dedicato alla parte più nota di queste vicende, con la restituzione del rapporto e degli scambi degli artisti astratti con i principali architetti razionalisti presenti a Como, l'alleanza con i secondi Futuristi e con Filippo Tommaso Marinetti, l'intensa storia espositiva dei singoli e del 'gruppo' tra le due guerre. Questo racconto non costituisce però, come accade per molte altre pubblicazioni dedicate ai medesimi fenomeni, la conclusione di questo volume, poiché grande spazio è dedicato da Cavadini anche alla ricostruzione della fortuna storiografica ed espositiva italiana degli astrattisti comaschi negli anni subito successivi alla Seconda Guerra mondiale, con tutte le differenze dei singoli casi trattati. In aggiunta, molte pagine del libro sono riservate alla presenza di alcuni comaschi all'estero e in particolare di Rho e Radice, che rappresentano le figure che sicuramente riscossero maggior successo di critica e mercato nel secolo scorso. Attraverso un grande lavoro di spoglio di riviste, monografie e cataloghi di mostre, l'autore propone infatti la ricostruzione dei principali passaggi di questi artisti in esposizioni e pubblicazioni europee, realizzate dalla metà degli anni Quaranta in avanti, e questo rappresenta, secondo me, uno degli aspetti più originali e innovativi di questo testo.

Il volume, come anticipato, si conclude con una sezione costituita di sei capitoletti che ripercorrono ciascuno le principali vicende biografiche ed espositive dei singoli artisti studiati. Questi testi si caratterizzano per l'ottima completezza informativa, ma an-

che per i riferimenti precisi e sintetici alle mostre fondamentali per la conoscenza della figura in questione e per le indicazioni sui luoghi in cui trovare eventuali materiali documentativi d'archivio. È anche per la condivisione di questi riferimenti, coadiuvati da una ricca e completa bibliografia conclusiva, che questo libro di Luigi Cavadini rappresenta a oggi, secondo la mia opinione, la pubblicazione più utile e agevole con cui un lettore completamente digiuno può approcciare il fenomeno dell'astrattismo storico comasco. Allo stesso tempo, tra le pagine di questo volume possono trovare interessanti spunti e precisazioni anche gli studiosi più esperti del periodo e di questo particolare fenomeno artistico.

[g.g.]

Female Cultural Production in Modern Italy: Literature, Art and Intellectual History, edited by Sharon Hecker, Catherine Ramsey-Portolano, Palgrave Macmillan, Cham 2023, pp. 468, € 140,98.

Co-curato da Sharon Hecker, storica dell'arte con una lunga esperienza nella coordinazione collaborativa di volumi a più mani, e Catherine Ramsey-Portolano, professoressa di letteratura e studi italiani alla American University di Roma, il volume in inglese intitolato *Female Cultural Production in Modern Italy: Literature, Art and Intellectual History* raccoglie ventisei contributi di autori esperti in discipline e aspetti variegati della cultura moderna in Italia. Come chiariscono le due curatrici nel testo introduttivo, il libro propone uno spettro di argomenti che spazia dalla cultura visiva e materiale alla letteratura e al cinema, includendo temi che connettono vari ambiti in modo interdisciplinare. Lo scopo è l'indagine dei contributi culturali delle donne, definite in modo sfaccettato, alla modernità italiana dall'Unità nazionale a oggi.

Il volume si unisce a un'importante serie di pubblicazioni che, soprattutto nell'ultimo decennio, hanno riflettuto sulla storia di genere in Italia. Se rimane impossibile compilare una lista esaustiva dei contributi a un discorso ancora in crescita, vanno comunque nominati alcune/i studiose/i sia italiane/i sia internazionali che hanno animato il dibattito sulla produzione culturale, e soprattutto artistica, femminile e femminista nel nostro paese, come Michela Bassanelli, Maria Bremer, Cristina Casero, Lara Conte, Leslie Cozzi, Jacopo Galimberti, Giorgia Gastaldon, Francesca Gallo, Imma Forino, Laura Iamurri, Teresa Kittler, Raffaella Perna, Carla Subrizi, Francesco Ventrella, Giovanna Zapperi, e la lista continua. In un tale quadro d'insieme dinamico e ricco di prospettive specifiche, il volume di Hecker e Ramsey-Portolano si distingue per via della vasta cronologia, che abbraccia la seconda metà dell'Ottocento, il Novecento e i primi decenni del ventunesimo seco-

lo, invece di concentrarsi solamente sugli anni Settanta, in cui il femminismo italiano emerse con maggior forza teorica e politica. Inoltre, il taglio interdisciplinare permette di confrontare la storia letteraria e quella artistica, e di apprezzare anche percorsi come la storia dell'editoria, degli archivi, del film e dell'attivismo, che partecipano alla creazione di un *milieu* culturale in dialogo o in parallelo con le pratiche artistiche. Il libro non si riduce alla cementificazione di un canone di figure-chiave o alla riscoperta di storie dimenticate, ma rimane aperto negli approcci metodologici, comunicando la complessità e varietà delle esperienze, delle posizioni teoriche e delle scelte artistiche prese dalle donne che lavorano in Italia nel contesto di riferimento. Per quanto possano sembrare dispersive, una struttura così porosa e una panoramica così estesa permettono di apprezzare sfaccettature, differenze e comunanze attraverso il tempo e i settori. Le curatrici sottolineano alcune di queste linee di continuità nella loro introduzione al volume e tramite i raggruppamenti dei saggi in sezioni tematiche, che includono argomenti come il lavoro femminile, la *performance* come strategia comunicativa, la questione dell'autorità femminile e quella della collaborazione tra donne, la presenza delle donne straniere in Italia e la trama di scambi internazionali, e la sfida ai confini sia dell'identità femminile sia dell'italianità. Mancano introduzioni alle sezioni tematiche, che avrebbero aiutato, dato l'imponente numero dei capitoli, a inquadrare i casi-studio, cucendo insieme osservazioni e punti-chiave sottolineati da ciascun autore all'interno dei raggruppamenti tematici. La struttura del sommario rende comunque visibili importanti nodi nel dibattito sulla storia delle donne che sono trattati nelle sezioni. I lettori troveranno ulteriori risonanze scandagliando il libro alla ricerca di informazioni e tagli specifici, cogliendo per esempio la centralità del discorso sul corpo e la sessualità, la domesticità e lo sconfinamento della sfera privata e pubblica, e il ruolo della lingua nella subordinazione e liberazione delle donne. Linee future di indagine che potrebbero emergere dallo studio attento del libro includono la scelta delle donne di rimanere o meno in secondo piano rispetto a eventuali mariti artisti; l'adozione di pseudonimi, spesso maschili, per aggirare il rischio di penalizzazione dovuta al genere; il vocabolario della critica nella codificazione dell'arte femminile come elegante e decorativa ma spesso debole; e più vaste riflessioni storico-teoriche sull'impiego di materiali, tecniche, dimensioni e temi dell'arte femminile. Da un punto di vista metodologico, rimane aperta la questione dell'utilità di un approccio biografico, spesso usato dagli autori, alla storia dell'arte e della letteratura delle donne. In vari casi, una più approfondita analisi visiva permetterebbe di apprezzare più

lucidamente i contributi e i messaggi delle artiste trattate; l'inclusione di un maggior numero di immagini potrebbe supportare questo fine. Va riconosciuto comunque che l'alto costo delle riproduzioni delle opere, coperte solitamente dagli autori, costituisce un limite comprensibile.

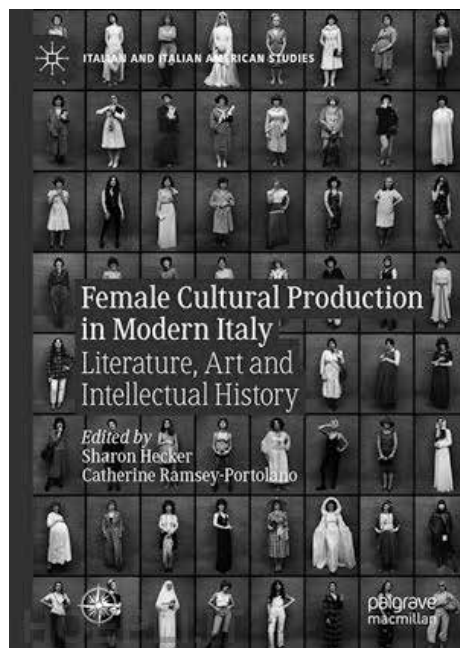
La prima sezione del volume è intitolata *Modeling Female Labor*: in inglese *labor* indica sia il travaglio materno, sia in generale la fatica e l'impegno necessari per produrre a livello manuale, intellettuale e artistico. Impernandosi su questi vari livelli di significato, la sezione complica l'idea del lavoro femminile per estenderlo a campi tradizionalmente presentati come di dominio maschile come l'arte: seguendo le premesse teoriche definite da Luce Irigaray, i saggi mettono in discussione l'idea della mutua esclusione di maternità e pensiero.

La mancanza di riconoscimento sociale verso la qualità del lavoro femminile è, secondo Marianna Orsi, il cui capitolo apre la sezione, la ragione della scarsa rappresentazione delle donne scrittrici nei manuali scolastici e universitari italiani. Supportata da dati statistici e fonti qualitative, l'analisi stabilisce un punto di partenza necessario per l'intero volume. Orsi sostiene che la disegualianza nella rappresentazione di scrittrici e scrittori inclusi nei manuali scolastici rifletta pregiudizi generali, e va a causare la mancanza di modelli di riferimento femminili tra gli studenti, finendo per perpetuare la marginalizzazione delle voci delle donne.

Il capitolo successivo, a firma di Jennifer Griffiths, guarda all'intersezione tra lavoro creativo e maternità per le artiste donne vicine al Futurismo, come Mina Loy, Marisa Mori e Benedetta. La concezione della maternità come una forza invece che una debolezza, secondo Griffiths, contesta la divisione del lavoro, produttivo per gli uomini e riproduttivo per le donne, che ha accompagnato la mentalità occidentale per secoli. Contestualizzando la posizione delle Futuriste, Griffiths sottolinea come le donne del primo Novecento non avessero facile accesso agli anticoncezionali e all'aborto, e perciò vedessero la maternità come una realtà della vita più che una scelta, decidendo comunque di evidenziarne la potenza.

Analizzando i romanzi di Elena Ferrante, il capitolo di Roberta Cauchi-Santoro riflette invece sulla separazione dalla madre. La studiosa utilizza la cornice filosofica di Irigaray e di Luisa Muraro, che vede lo sviluppo del linguaggio come distacco dal linguaggio materno. Secondo Cauchi-Santoro, l'espressione creativa e la scrittura letteraria diventano una forma di rivendicazione sociale e di distacco dalle radici familiari per i personaggi femminili della Ferrante.

Infine Maurizia Boscagli traccia un quadro politico e teorico del rapporto con il lavoro e con la famiglia all'interno dell'attivismo



femminista degli anni Settanta. L'autrice si concentra sulle posizioni autonomiste di chi lottava per il riconoscimento economico del lavoro domestico, affettivo e sessuale compiuto dalle donne. Tramite il rifiuto di compiere questo lavoro gratuitamente, le donne potevano lavorarne il valore sociale e persino creativo.

Nella seconda sezione, incentrata sulla *performance* come strategia, le curatrici includono anche la *performance* e l'azione del fare storia dell'arte. Nel capitolo ben argomentato di Cecilia Canziani e Francesco Ventrella, la scelta di Anna Banti di usare il romanzo storico come metodo di indagine storico-artistica è interpretata come una tattica per reclamare la voce personale dell'autrice come strumento di studio. Con *Artemisia* (1947), Banti riesce a esplorare argomenti allora considerati tabù e a incanalare l'attenzione verso artiste rimaste invisibili o considerate ingenua da critici e storici maschi. Il suo lavoro letterario, che Banti stessa non definiva come femminista, combatteva comunque battaglie simili a quelle portate avanti in decenni successivi dalle femministe, che ne furono infatti influenzate.

Intesa consapevolmente come *performance* è la pratica di Tomaso Binga, pseudonimo per Bianca Pucciarelli Menna, il cui lavoro degli anni Settanta è analizzato da Caterina Caputo. La storica dell'arte discute una varietà di opere anche meno note dell'artista, contestualizzandole in base alla storia politica e sociale italiana contemporanea. Caputo fa riferimento, per esempio, a una serie di sculture in polistirolo su cui Binga applicava ritagli di riviste, poesie, testi e disegni per mettere in questione ruoli tradizionali, soggettività e ideologia in una società dei consumi che riduceva la donna a oggetto.

L'indagine sugli stereotipi dei ruoli femminili era portata avanti nello stesso decennio da Marcella Campagnano, un'artista che

faceva parte del collettivo femminista di via Cherubini a Milano. Secondo l'indagine stringente e coerente di Daniela Hahn, Campagnano trasformava lo spazio domestico in uno studio fotografico in cui, prima da sola e poi con le compagne, impersonava vari ruoli femminili quotidiani. Usando la fotografia come mezzo per registrare questo creativo gioco di ruoli, Campagnano riconosceva, investigava e scuoteva le limitazioni dell'immagine femminile in base alle definizioni patriarcali. Il suo metodo la mette in relazione, non necessariamente voluta al momento, con il lavoro della fotografa americana Cindy Sherman.

Già negli anni Sessanta, la condizione difficile delle donne italiane era stata messa a fuoco dalla fotografa e regista Cecilia Mangini nel documentario *Essere donne*, analizzato dal capitolo di Lucia Re. Commissionato dal Partito comunista italiano, ma sviluppato in quasi totale indipendenza da Mangini, il documentario racconta con empatia e supporto le molteplici storie del lavoro femminile in Italia. Liberandosi dei toni castigatori che condannavano il lavoro extradomestico delle donne sia durante sia dopo il fascismo, sia dalla destra sia dalla sinistra, Mangini riprende temi disincantati di vita e sfruttamento femminile affrontati dal giornale «Noi Donne», anticipando questioni poi sviluppate dal movimento femminista. Re introduce la discussione del documentario posizionando la regista come *insider*, per poi riflettere sulla difficile gestione del tempo per le donne lavoratrici sia al Nord sia al Sud, nel settore industriale e in quello agricolo.

L'autonomia di pensiero, l'autorità e l'autorialità delle donne sono affrontate nella sezione successiva del libro. Ombretta Frau racconta dell'epistolario di Jolanda, ovvero Maria Majocchi Plattis, autrice per la rivista «Cordelia», per sviscerare i suoi rapporti di mentoraggio, osservando come il genere e a volte le implicazioni romantiche ne abbiano complicato le vicende professionali. Nel caso di Jolanda, l'autonomia e la dignità letteraria comunque rivendicano sempre la priorità. Caso complesso è quello di Alda Merini, il cui lavoro è discusso da Alessia Zinnari. Per Merini, fare poesia è un veicolo per esprimere un'identità frammentata e messa alla prova dalla salute mentale. Nonostante la sua produttività e profondità, Merini non ricevette attenzione critica e di pubblico; purtroppo non è neanche chiaro se fosse compensata propriamente quando scriveva dai margini degli ospedali psichiatrici, dove trascorse molto tempo negli anni Ottanta e Novanta. Zinnari ricostruisce il percorso interiore e biografico di Merini tramite l'analisi della sua produzione poetica e di documenti del suo archivio. La studiosa evidenzia le relazioni con amici ed editori, i rapporti economici e i pregiudizi sociali che connotarono l'esperienza della scrittrice fino ai primi anni Novanta.

Il problema dell'autorità femminile si interseca con quello dell'autorappresentazione nel capitolo firmato da Giorgia Gastaldon. La storica dell'arte esamina una serie di ritratti fotografici delle artiste Carla Accardi e Giosetta Fioroni, entrambe attive a Roma negli anni Sessanta e Settanta. Nonostante le marcate differenze sia nella ricerca sia nelle posizioni ideologiche, entrambe posano per fotografie che le identificano come artiste professioniste. Gastaldon osserva che la presenza della tela, di pennelli e colori, di opere in corso, e nel caso di Fioroni di una modella, echeggiano la tipologia del ritratto d'artista, specialmente uomo. Citazioni di ritratti fotografici specifici, come quelli di Jackson Pollock o Alberto Burri, posizionano le artiste in relazione ad altri maestri contemporanei, dando autorevolezza alla loro persona. Eppure Gastaldon nota come i gesti controllati delle artiste siano in contrasto con la veemenza del movimento dei pittori, rispondendo ai canoni comportamentali di genere dell'epoca. Nonostante il volersi affermare come professioniste, Accardi e Fioroni scelsero di ritrarsi aderendo a un'immagine femminile composta e pertanto socialmente accettabile.

L'autorappresentazione diventa invece una forma di investigazione della propria soggettività di donna per Ketty La Rocca, il cui lavoro è analizzato da Dalila Colucci. L'autrice inquadra la poetica e la pratica di La Rocca nel contesto dei dibattiti contemporanei sulla differenza femminile e la codificazione del linguaggio verbale, e sulla centralità del corpo per l'espressione individuale. L'analisi di molteplici opere di La Rocca create con mezzi sperimentali e intermediali supporta l'interpretazione di Colucci, che vede l'esplorazione di spazi creativi interstiziali come una strategia per reinventarsi e scoprirsi dinamicamente, senza conformarsi. Questa continua spinta di ricerca della propria essenza e identità tramite l'autorappresentazione distanzia le fotografie di La Rocca dai ritratti fotografici professionali di Accardi e Fioroni analizzati da Gastaldon. Se l'autonomia e l'identità soggettiva sono state al centro delle ricerche di alcune artiste e letterate, per altre il lavoro collettivo costituiva un'opportunità per contrastare modalità operative patriarcali incentrate sull'ego e sulla competitività. La pratica e il valore della collaborazione erano pertanto fondamentali per vari collettivi femministi, inclusi gruppi che si concentravano su tattiche di intervento creativo. La quarta sezione del volume presenta dunque riflessioni su collaborazioni, reti sociali e professionali, e sistemi di supporto.

Il quattordicesimo capitolo, scritto da Maria Teresa Ferrara, tratta dei gruppi artistici femminili nel Sud Italia e a Napoli in particolare. Nati dall'unione di donne non soltanto artiste, ma anche filosofe e storiche dell'arte, collettivi come il Gruppo XX e il Gruppo Donne/Immagine/Creatività si

rivolgevano principalmente a un pubblico non specializzato e spesso oppresso per motivi di genere, classe e disparità regionali. Le loro operazioni di arte pubblica e comunitaria coinvolgevano contadine, casalinghe, lavoratrici domestiche e donne di periferia. Gli interventi si svolgevano in quartieri lontani da gallerie e musei, usando comunque tecniche performative e creative per facilitare reinvenzioni simboliche, liberazione psicologica e coordinazione sociale tra donne. Nonostante il supporto della Modern Art Agency e la partecipazione alla Biennale di Venezia, questi gruppi rimasero isolati e poco discussi nella stampa specializzata, dimostrando la coerenza con gli scopi dei collettivi stessi, ma anche provocandone la scomparsa dalla storia dell'arte ufficiale.

Prendere distanza dalla storia dell'arte e dalla critica furono passi ritenuti necessari per una figura cardine come quella di Carla Lonzi, che se ne scostò per concentrarsi su una ricerca del sé come donna, segnando l'inizio della pratica femminista con il rifiuto dell'attività professionale precedente. Nel quindicesimo capitolo Carla Subrizi studia proprio il rapporto con il lavoro nell'esperienza di Lonzi, notando come l'attività editoriale degli *Scritti di Rivolta Femminile* fosse allo stesso tempo una ricerca di autonomia economica e di pensiero e un veicolo relazionale per condividere le riflessioni nate in seno a Rivolta Femminile. La limitata remunerazione per il contributo teorico delle donne era sentita comunque da Lonzi come un problema sia personale sia sistemico. Tramite frequenti citazioni degli scritti dell'autrice, Subrizi presenta le sfumature, talvolta contraddittorie, del suo pensiero.

Se l'editoria femminista poteva aiutare a comunicare le idee sviluppate in seno a gruppi e collettivi, la creazione di archivi femministi era, come sostiene Rosa De Lorenzo nel sedicesimo capitolo, un modo per tenere traccia del passato come punto di partenza per il futuro. Gli anni Ottanta sono spesso visti come un periodo di declino per il femminismo italiano, ma per De Lorenzo si trattò piuttosto di una fase di transizione da una politica di attivismo di protesta a una di trasmissione della conoscenza. Oggi le ricerche sulla storia di genere, come quelle presenti in questo libro, dipendono dalla disponibilità di archivi, biblioteche e strumenti di catalogazione come quelli discussi da De Lorenzo. In mancanza di una tradizione radicata di studi di genere nelle università italiane, in parte per via di scelte separatiste, la presenza di archivi specializzati è di importanza vitale per la rinascita dell'interesse sul femminismo che anima il panorama presente della ricerca.

La ricostruzione della storia femminile italiana ruota intorno a due definizioni: che cosa è chi rientra nel concetto di 'italiano' e nella categoria di 'donna'. Giustamente le

curatrici, Hecker e Ramsey-Portolano, arricchiscono il panorama del libro evitando definizioni di identità rigide, e dedicando le ultime tre sezioni alle donne internazionali che hanno sviluppato una carriera artistica in Italia, agli scambi culturali, all'esperienza di donne italiane di etnie diverse, e al contributo di donne trans alla cultura di genere.

In apertura della quarta parte, Gloria Bell traccia il percorso romano della scultrice indigena (Mississauga Ojibwe) e afroamericana Edmonia Lewis, che abitò a Roma dal 1865 al 1900. Nella città eterna Lewis trovò ispirazione sia nella statuaria classica sia nella pratica della fede cattolica. La sua presenza era legata a un circolo di scultrici americane che producevano opere per il pubblico del *Grand Tour*. Dunque Lewis rimaneva parte di una rete internazionale, ma a Roma era più libera di sviluppare la sua arte senza subire le pressioni razziali che aveva esperito negli Stati Uniti prima e durante la Guerra Civile, e che, se fosse rimasta, avrebbe continuato a sentire nel periodo Jim Crow, quando una serie di manovre legislative istituì la segregazione dei neri dopo la fine della schiavitù. Bell cerca di analizzare il lavoro di Lewis senza limitarsi a considerazioni biografiche, per discuterne invece le opere, come *Hiawatha's Marriage* (1874), in cui soggetti di storia nativa-americana sono rappresentati in stile neoclassico, o il *Busto di Cristo* (1872), che, secondo l'autrice, è influenzato dalla pittura nazarena e comunica un senso di serenità spirituale. Le dimensioni delle opere in marmo di Lewis rimangono piccole, perché l'artista teneva a scolpirle interamente da sola (diversamente da molti scultori neoclassici maschi), onde evitare l'accusa indirizzata regolarmente alle donne di non essere vere professioniste.

Nel capitolo diciottesimo, Rosalind McKeever mostra come ancora negli anni Venti e Trenta le donne artiste, internazionali e non, fossero criticate per il loro dilettantismo o per la minore padronanza tecnica rispetto ai colleghi. McKeever guarda in particolare ai casi di Jessie Boswell e Daphne Maugham, che, per quanto di generazioni diverse, fecero entrambe parte della scuola di Casorati. Molto interessanti le osservazioni sul vocabolario della critica contemporanea nella ricezione delle pitture di queste artiste, che, nonostante la partecipazione a mostre iconiche e la presenza in collezioni pubbliche e private, erano spesso definite amatoriali, derivate e diligenti, ma raramente eccezionali, al punto che le artiste stesse abbandonarono la pittura o interiorizzarono l'idea di una propria irrilevanza.

Simile terminologia fu adottata da critici che scrivevano del lavoro di artiste immigrate dalla Russia. Per esempio le pitture cubo-futuriste di Aleksandra Exter furono definite decorative, gioiose, ma anche pit-

toresche, forse a indicare una presunta esoticità. Secondo Anna Vyazemtseva, autrice del capitolo diciannovesimo, la presenza in Italia di comunità di intellettuali e artisti provenienti dalla Russia risale alla fine del Settecento. I motivi del trasferimento variano a seconda del momento storico, inizialmente legati a desideri di studio e al *Grand Tour*, e successivamente alla reazione alla Rivoluzione. Spesso le donne che emigravano erano ebrei e di alta classe. In alcuni casi sfuggivano alle condizioni politiche dei Soviet, altre volte invece erano portatrici di influenti idee socialiste o anarchiche in Italia. Vyazemtseva presenta un quadro intricato non tanto delle opere, quanto delle relazioni sociali e della percezione culturale delle donne russe, viste come colte ed emancipate, soprattutto in confronto alle cattoliche borghesi nei circoli romani durante il periodo fascista.

La possibilità di una maggiore emancipazione per le donne internazionali in Italia, sia nei confronti dell'esperienza vissuta nel Paese d'origine, sia rispetto alle donne italiane, si presenta come un elemento ricorrente per molte artiste discusse nel volume, inclusa la scultrice di origine statunitense Beverly Pepper. Ne parla Barbara Tiberi, sottolineando come, in confronto a molte italiane, Pepper affrontasse opere di scala monumentale da esporre in spazi pubblici, create con materiali pesanti e industriali, a volte in collaborazione con operai in fabbriche come la Italsider. Invece di rivisitare mezzi tradizionalmente associati alla creatività femminile o di esplorare strumenti come la fotografia, il video e la *performance*, che non si legavano ancora fortemente allo stereotipo storico del genio maschile, Pepper praticò una scultura modernista e site-specific, che la poneva accanto ad artisti uomini come Henry Moore e Lucio Fontana, con cui era in dialogo. Pepper partecipava in modo indipendente a un sistema dell'arte pubblica marcatamente maschile, rimanendo invece all'esterno delle reti e del discorso femministi italiani.

Facendo un passo indietro in termini di cronologia e temi, il ventunesimo capitolo torna a parlare della presenza in Italia di un'artista della Lettonia, allora provincia russa: Edita Walterowna Zur Muehlen, poi Broglio. Ne racconta la storia Emanuele Greco, che accompagna il lettore in una panoramica biografico-critica dell'artista, soffermandosi sulla relazione tra la pittrice e il marito Mario. Greco indaga sulla collaborazione tra i coniugi sia a progetti editoriali come la nota rivista «Valori Plastici», sia a lavori pittorici che per decenni furono attribuiti solamente a Mario. Osservazioni già emerse in altri capitoli, come la scelta delle artiste di dare priorità alla visibilità professionale del marito, o recensioni critiche che usano termini riduttivi per descrivere il lavoro delle donne, appaiono di nuovo nel caso di Edita Broglio.

L'esperienza come 'moglie di un artista' è condivisa da molte delle figure discusse nel volume, inclusa Gabriella Drudi, critica d'arte e traduttrice, sposata con il pittore e professore romano Toti Scialoja. Secondo quanto afferma Maria De Vivo nel capitolo ventiduesimo, la vicinanza a Scialoja offrì a Drudi una prossimità al processo creativo e alla materialità della pittura, che lei fu capace di evocare nella sua scrittura. Eppure Drudi rimase consapevolmente in secondo piano rispetto a Scialoja, una decisione che generò poi rimpianti per le rinunce fatte. Nonostante ciò, il contributo di Drudi alla conoscenza dell'Espressionismo astratto americano in Italia rimane inconfutabile, così come il suo interesse verso forme di traduzione linguistica e culturale, che lei vedeva come uno sforzo, mai perfettamente compiuto, per avvicinare sfere diverse.

Il lavoro della critica, della traduzione e della storia dell'arte implica un equilibrio delicato tra l'adesione all'opera e l'interpretazione, com'è sottolineato nella conversazione tra le due curatrici del volume e le storiche dell'arte tedesche Oona Lochner e Isabel Mehl nel ventitreesimo capitolo. Ragionando sulla produzione di una traduzione in tedesco di vari scritti di Carla Lonzi, curata da Giovanna Zapperi con postfazione di Lochner e Mehl, queste ultime hanno espresso l'importanza di mantenere vivo il pensiero di Lonzi tramite un continuo dialogo e una relazione fluida con le sue idee, in modo da prendersi cura e rispettare fino in fondo il suo approccio vitale, personale e generativo alla critica e alla teoria femminista.

Uno dei limiti più notevoli dei femminismi italiani degli anni Settanta è stato quello di rimanere spesso poco aperti alle necessità intersezionali delle persone LGBTQA+, così come di donne non bianche. Il volume di Hecker e Ramsey-Portolano cerca di reinserire alcune di queste voci nella storia delle donne italiane, un passo che sarebbe importante sviluppare ulteriormente in studi successivi. L'ultima sezione del libro, intitolata *Questioning Boundaries*, è dedicata a prospettive contemporanee che complicano il panorama delle esperienze femminili in Italia.

Nel capitolo dedicato all'attivista e scrittrice trans Porpora Marcasciano, Clorinda Donato valuta l'impatto e l'apprezzamento internazionale del suo impegno, il cui successo si basa, secondo l'autrice, sull'intreccio della sfera personale e politica, sulla codificazione di nuove terminologie per descrivere una varietà di identità e di vissuti non messi a fuoco dalla rigidità binaria di maschile/femminile, e sulle politiche della visibilità. Quest'ultimo punto è messo a fuoco anche dalla scrittrice e regista Laila Petrone in una conversazione con Hecker e Ramsey-Portolano nel capitolo venticinquesimo. Nata da madre dominicana, l'attrice Iris Peynardo, e padre italiano, Petrone è cre-

sciuta tra Italia, Santo Domingo e Stati Uniti. La sua identità interraziale e interculturale l'ha spinta a usare la telecamera come strumento di espressione creativa e di ricerca proprio per dare visibilità a donne con esperienze non lontane dalle sue. Per esempio, nella serie-documentario *Mothers and Daughters* Petrone accende i riflettori su donne latinoamericane in Italia e sulle loro figlie. Rappresentare sullo schermo la diversità aiuta non soltanto a creare modelli e a combattere la percezione di isolamento per la comunità latinoamericana, ma anche a espandere la definizione di 'italianità'.

Il volume si chiude con l'intervista di Ramsey-Portolano e Hecker ad Amal Bouchareb, scrittrice algerina e curatrice della rivista letteraria araba, pubblicata in Italia, «Arabeschi». Secondo Bouchareb, il femminismo contemporaneo in Italia è riduttivo nei confronti della cultura araba, che troppo facilmente associa con la guerra e l'oppressione femminile, da smantellare con la militanza e la protesta. «Arabeschi» propone invece testi su temi come l'armonia, l'amore e la bellezza, che Bouchareb ritiene centrali per l'Islam. Gli argomenti sono trattati da prospettive sia maschili sia femminili, sia da autori italiani esperti di letteratura araba sia da autori madrelingua. Con il suo progetto Bouchareb intende liberarsi dalle aspettative ideologiche, che percepisce come imposte dalle donne occidentali, per riappropriarsi di una linea narrativa che sente come più autentica e serena.

Nell'arco dell'intero volume, *Female Cultural Production in Modern Italy* offre un panorama estremamente ramificato delle identità e delle posizioni critiche, filosofiche ed estetiche delle donne in Italia dall'Unità a oggi. Questo progetto ambizioso fa spazio a una miriade di casi-studio, incapsulando non soltanto una varietà di esperienze, ma anche il sofisticato dibattito attuale sull'apporto femminile alla cultura italiana. Il libro costituisce una risorsa che, nel suo insieme e nei saggi individuali, offre spunti essenziali agli studiosi e agli amatori dell'arte, della letteratura e della cultura contemporanee.

[s.b.]

Editoria e storici dell'arte nell'Italia del secondo dopoguerra, a cura di Paolo Soddu e Franca Varallo, Viella, Roma 2023, pp. 481, € 38,00.

Il volume raccoglie i contributi del convegno che si è tenuto *online* il 14 e il 15 giugno 2021, grazie alla collaborazione tra il Dipartimento di Studi storici dell'Università di Torino e la Fondazione Luigi Einaudi. Si tratta di una corposa miscellanea che fa il punto della situazione riguardo a un argomento che negli ultimi anni ha convogliato molti interessi e raggiunto obiettivi importanti, tanto nel puntualizzare il ruolo avuto da alcuni tra i maggiori studiosi, quanto nel portare alla luce il lavoro delle case editrici

nella gestazione dei progetti. I pregi della raccolta si rilevano innanzitutto nella riflessione di apertura dei curatori, Paolo Soddu e Franca Varallo, che precisano quanto gli orientamenti del convegno fossero rivolti a inserire le ricerche presentate nel quadro dell'editoria di cultura, e in particolare nell'ambito della saggistica storico-culturale, tralasciando invece l'ambito del libro d'arte. La struttura dell'opera è pertanto divisa in quattro parti: la prima di carattere generale; la seconda dedicata al complesso e affascinante rapporto tra istanze intellettuali e necessità divulgative; la terza alla volontà di dare una dimensione che fosse il più possibile ricettiva degli stimoli provenienti dall'estero oltre che aprire a temi affatto trascurati attraverso casi-studio; la quarta interamente dedicata a significative vicende che hanno interessato la casa editrice Einaudi.

L'iniziativa tenta dunque di ricondurre l'azione portata avanti da storici dell'arte, intellettuali e imprenditori di estrazione diversa, nell'ampio alveo dell'industria libraria, intesa come luogo di sviluppo in senso democratico di un Paese, che a partire dal 1945 non soltanto era stato ridotto in macerie dalla guerra, ma si trovava limitato da un ventennio in cui il regime fascista aveva lasciato nell'arretratezza culturale l'intera società. Tale caratteristica dell'editoria culturale italiana è ben evidenziata dal contributo di Anna Ferrando, dove si profila un panorama variegato di personalità e case editrici che già a partire dal biennio 1943-1945 si dimostrano particolarmente intraprendenti, grazie a iniziative come quelle di Achille Rosa e Ferdinando Ballo a Milano, cui si possono aggiungere le Edizioni U di Dino Gentili, Aldo Garosci e Carlo Ludovico Ragghianti a Firenze. Le case editrici nei primi due decenni repubblicani sono il luogo dove gli intellettuali riescono ad avere maggiore spazio e possono incidere con maggiore efficacia sul rinnovamento della società italiana: molto opportunamente Ferrando ricorda la posizione di Ernesto Ferrero in merito al ruolo giocato dall'editoria nel dotare l'università di strumenti validi per il suo sviluppo (p. 42). Non è quindi un caso che fin dai primi saggi il volume abbia per oggetto la figura di Giulio Einaudi, di cui si deve anche ricordare come determinante per la formazione culturale del Paese la stampa dei *Quaderni dal carcere* di Gramsci: un vero punto di svolta rispetto all'egemonia culturale di Benedetto Croce. Il caso delle scelte fatte in Einaudi tra gli anni Quaranta e Cinquanta, delineato nel saggio di Grippa, conferma quanto gli studi finora hanno già messo in evidenza riguardo ai profondi attriti sorti tra esponenti del Partito comunista e quelli reduci dallo scioglimento del Partito d'Azione nel 1946 a proposito di scelte editoriali. La pubblicazione per la casa editrice torinese della *Storia della Francia moderna* di Garosci, ricordata da



Grippa come opera avversa dagli esponenti marxisti in seno a Einaudi (pp. 75-76), fa il paio con quanto gli studi hanno da tempo rilevato circa il trattamento che poco più tardi dovette subire il volume *Storia dei fuoriusciti*, pubblicato dopo una lunga controversia tra l'autore e la Laterza nel 1953, sempre per questioni relative allo schieramento politico di Garosci. Nella stessa sezione, il rapporto tra Licisco Magagnato e Neri Pozza tratteggiato da Giuliana Tomasella è dunque utile per definire meglio un periodo cruciale per i destini della cultura editoriale italiana, attraverso il tentativo di aprire una strada diversa rispetto a quella intrapresa dai maggiori protagonisti dell'editoria dell'epoca. Si capisce bene come alla delusione delle elezioni del 1948 e del 1953 i reduci dell'azionismo cercassero tuttavia di far sopravvivere il loro messaggio sotto l'egida del magistero di Croce e slegato da quello dei partiti di massa. Si trattò però di un tentativo perdente, dato che l'esperimento della *Biblioteca di cultura* ricordato da Tomasella e messo in piedi da Pozza e Ragghianti fu di breve durata e con frizioni tra le varie componenti, continuamente intente a mediare tra le istanze culturali sostenute dallo storico dell'arte e le necessità di gestione dell'impresa che preoccupavano l'editore vicentino. La fatica nella gestione dei progetti è tuttavia caratteristica comune di molti interventi presentati nel volume. A tal proposito, Maurizio Ghelardi mostra quanto sia stata difficoltosa e parziale la conoscenza in Italia dell'opera di Aby Warburg, pubblicata grazie all'interessamento di Delio Cantimori soltanto nel 1966 nella miscellanea edita da Sansoni.

Nella raccolta l'impegno gravoso del lavoro editoriale è quindi visto dal punto di vista di studiosi e intellettuali intenti a considerare la storia dell'arte da punti di vista rinnovati o a proporre metodi e modelli di ricerca

non ancora battuti in Italia. In particolare sono poste al vaglio le attività di Antonio Del Guercio, Filiberto Menna, Leonardo Sciascia ed Enrico Castelnuovo. Da questi nomi si comprende bene quanto i risultati cui il volume è giunto vogliano dare uno spaccato assai ampio e variegato della situazione editoriale tra gli anni Sessanta e Settanta. Se il contributo di Alexander Auf der Heyde sull'attività di Del Guercio riconosce nella tradizione del realismo rappresentata da Guttuso un elemento in cui è possibile trovare il punto d'incontro con gli allievi di Longhi d'orientamento marxista (in particolare con Giovanni Previtali), dall'altra parte Stefania Zuliani illustra l'impegno di Filiberto Menna, che nella creazione di riviste e collane tenne sempre ben presente l'interesse per il moderno sotto il segno del magistero di Argan. Interessante è anche l'apertura di Giuseppe Cipolla sulle riviste promosse da Leonardo Sciascia all'interno dei suoi interessi per la critica d'arte, che ormai da qualche tempo sono sondati dagli studi. Tra i nomi di rilievo che questo contributo richiama, affiora quello di Ragghianti. Come noto e ampiamente dimostrato nel volume, la sua azione in campo editoriale non si circoscrive alla citata esperienza con Neri Pozza: infatti anche l'indagine di Marco Testa sugli esordi di Enrico Castelnuovo quale collaboratore di Einaudi s'imbatte inevitabilmente nella personalità dello storico dell'arte lucchese, tanto diverso dall'allievo di Longhi nell'approccio alla divulgazione della storia dell'arte. La figura di Ragghianti emerge come quella di un intellettuale vulcanico nella progettazione di molte imprese, sia di carattere divulgativo sia di taglio più specialistico, il cui lavoro tuttavia in più di un'occasione ha subito interruzioni, lungaggini o non è riuscito ad arrivare alla stampa. La terza parte della raccolta si apre con il caso presentato da Annamaria Ducci riguardo alla gestazione de *L'arte in Italia*. È ben dimostrato quanto Ragghianti fosse interessato alla divulgazione della storia dell'arte alla luce della lezione di Riegl e soprattutto di Schlosser, figure da lui costantemente prese a riferimento; tuttavia riuscì soltanto tardivamente a farne pubblicare rispettivamente *L'arte tardoromana* e *L'arte del Medioevo* per i tipi di Einaudi. Il rapporto con l'editore torinese fu sempre assai tormentato, non soltanto per i lavori citati (celebre è il caso dell'opera di Riegl nella collana *Saggi*, che nel 1953 fu anticipata da quella a cura di Sergio Bettini per Sansoni), ma per il deciso rifiuto da parte di Ragghianti di avallare la traduzione degli studi di Hauser e Antal. Tale posizione è ben descritta tanto da Jennifer Cooke che da Emanuele Pellegrini, che rimarcano quanto in questa situazione a pesare fosse l'elemento politico delle scelte operate da Einaudi, cui si aggiungeva una distanza metodologica impossibile da colmare con quegli autori. L'importanza dell'editore torinese per la

diffusione dei principali studi nazionali e stranieri è al centro degli altri contributi: infatti anche nella disamina di Claudio Gamba sui rapporti tra Argan e Alberto Mondadori la presenza di Einaudi aleggia in varie circostanze, e in particolare a proposito della tardiva diffusione in Italia degli scritti di Panofsky. Tuttavia, se Argan non riuscì a rendere possibile la pubblicazione di lavori dello studioso tedesco, il saggio dimostra quanto la realizzazione della collana «La Cultura» per i tipi del Saggiatore sia stata occasione preziosa per conoscere testi come quelli di Bucarelli o Mumford (pp. 275-276), in seguito diventati classici della storiografia del secondo Novecento.

Quasi a comporre un dittico con questo contributo è l'intervento di Lucrezia Not, che nel confermare l'importanza di Argan per la conoscenza degli scritti di Panofsky, ha il merito di segnalare l'acutezza dell'azione di Enrico Castelnuovo, in particolare nel proporre invano a Einaudi *Gothic Architecture and Scholasticism* del 1951 (p. 333, nota 33), di certo uno dei saggi più significativi tra i lavori di storia della cultura dello studioso tedesco. Si capisce quindi che se da una parte è vero quanto opportunamente sottolineato dalla studiosa circa l'attualità del lavoro panofskyano nell'Italia degli anni Sessanta (p. 329), tuttavia è altrettanto certo che nell'ambito storico-artistico i lavori dello studioso tedesco, e più in generale della schiera di studiosi del Warburg Institute, con l'illustre eccezione di Gombrich, fecero fatica a essere apprezzati. È noto infatti che i lavori di Fritz Saxl e Frances Yates siano circolati in Italia grazie all'attivismo di Eugenio Garin. D'altra parte, anche il saggio di Previtali come introduzione agli *Studi di iconologia* mette in evidenza l'importanza dello studioso tedesco, soprattutto nel «ricercare la spiegazione unitaria delle varie manifestazioni di una data personalità calata in una specifica cultura». Il lavoro di Previtali è quindi indagato da Antonella Trotta per il libro sul Cinquecento in Meridione del 1978, mettendo in evidenza la visione complessa della storia dell'arte proposta dallo studioso, anche alla luce delle suggestioni provenienti dai migliori esempi di metodo antropologico (pp. 290-292), con cui egli venne a contatto nella prima metà degli anni Settanta. L'ultima parte della raccolta mostra Giulio Einaudi protagonista importante dei destini della storiografia artistica nazionale. A partire dai rapporti con Raghianti indagati da Pellegrini, non sempre idilliaci ma comunque caratterizzati dalla realizzazione dell'importante *Biblioteca d'arte*, l'editore si mostrò sempre assai coinvolto nelle vicende dei suoi autori. Sintomatico di questo atteggiamento è il rapporto con Francesco Arcangeli, studiato da Luca Pietro Nicoletti. Già negli anni Cinquanta l'editore chiese la collaborazione dello storico dell'arte bolognese per un'opera sulla pittura contemporanea (pp. 381-382), ma

la proposta fu accolta con lo stesso riserbo mostrato il decennio precedente di fronte alla richiesta di Emilio Cecchi di realizzare una monografia su Guido Reni per i tipi di Tumminelli. Certamente si conferma il carattere ritroso di Arcangeli, ma le sue riserve tradiscono tuttavia un metodo rigoroso, basato sulla visione e la conoscenza diretta delle opere da trattare (p. 382). Anche i saggi che chiudono gli atti presentano la vivacità con la quale la casa editrice Einaudi e i suoi collaboratori (*in primis* Paolo Fossati) progettavano e, in diversi casi, conducevano a termine opere che andavano dai rapporti tra arti visive e letteratura ai lavori di archeologia e storia dell'arte antica. Il volume si rivela quindi un testimone decisivo per gli studi sui rapporti tra editoria e storia dell'arte, facendo il punto della situazione e aprendo a molti aspetti del tema: una raccolta con cui confrontarsi e preziosa per il prosieguo delle ricerche.

[f.d.c.]

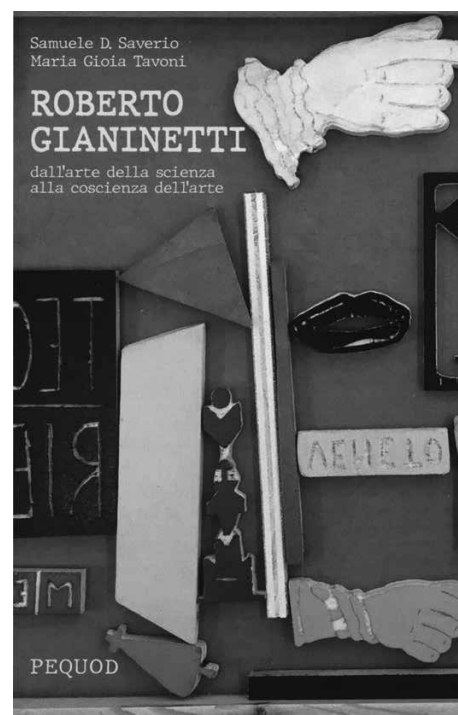
Samuele D. Saverio, Maria Gioia Tavoni, Roberto Gianinetti - *dall'arte della scienza alla coscienza dell'arte*, peQuod, Ancona 2023, pp. 139, € 25,00.

«Il Giallo della casa è opera mia, [...] ho voluto un Giallo con un pizzico di Blu, quanto basta per non avere un 'tuorlo d'uovo puro', ma non troppo (Blu) da fare pensare che sia Verde. Poi, per scaldare leggermente, ho aggiunto un pizzico di Bruno (Terra di Siena Bruciata). Sul lato strada, che è a Nord e più in ombra, il Giallo è un po' più chiaro, in modo da scaldare la stretta Via S. Vittore e i colori Bianchi delle case dirimpettaie» (pp. 11-12).

È con questa citazione che il lettore incontra per la prima volta nel volume la voce di Roberto Gianinetti, versatile artista-incisore contemporaneo che, pur non così noto al grande pubblico, ha al suo attivo una carriera di prestigio, che lo vede tra i protagonisti della scena artistica-incisoria attuale. A lui è dedicata l'interessante e appassionata monografia scritta a quattro mani da Saverio e Tavoni, recensita nella presente occasione. Interprete colto di musiche e lettere, Gianinetti è capace di intrecciare la musica jazz di Coltrane e testi disparati di Pasolini, Thoreau, Chatwin, Pessoa, Guimarães Rosa. Figura di 'multiforme ingegno', si direbbe, tanto da aver conseguito una prima laurea in medicina veterinaria (e aver anche esercitato la professione prima di dedicarsi completamente all'arte), Gianinetti si è diplomato nel 2004 all'Accademia di Belle Arti di Brera prima di seguire i corsi estivi internazionali Kauss di Urbino diretti da Giuliano Santini. È nella città marchigiana che avvengono alcuni incontri decisivi: con Andrzej Bartczak, direttore del Dipartimento di Incisione dell'Accademia di Łódź in Polonia, e con Kestutis Vasiliunas, professore presso l'Accademia di Vilnius

in Lituania. Negli anni Dieci del Duemila ottiene premi e riconoscimenti importanti, tra cui il primo premio nel 2013 alla II Kazan International Printmaking Biennale e la medaglia di bronzo alla medesima biennale, terza edizione, nel 2017. È proprio in occasione dei viaggi in Russia che rilegge, rimanendone affascinato, i testi di Dostoevskij, Puškin, Tolstoj, Čechov. Spunti e riflessioni giungono anche dalla Cina, dove si reca nel 2018 in occasione di un progetto che lo vede lavorare con la xilografia sulla seta, e, andando a ritroso, dal Giappone, quando, ancora nelle vesti di veterinario, ha un casuale incontro che lo convince a intraprendere il percorso artistico.

Giappone, Cina e Russia rappresentano punti lontani di una galassia che ruota in realtà attorno alla casa gialla ad Asigliano, vicino a Vercelli, luogo di studio e riflessione, ma anche degli affetti familiari e, soprattutto, di creazione delle opere. Una sorta di centro radiante, che Gianinetti nella citazione iniziale delinea con profonda sensibilità d'artista, adottando un registro linguistico tale che il lettore è portato a chiedersi se l'autore stia descrivendo l'abitazione o un'incisione. Non è un caso che proprio la casa sia il soggetto di un'armoniosa eppure graffiante xilografia dominata dalle vivaci cromie del giallo intenso, azzurro e rosa chiaro, che compongono un'immagine in cui la casa e la natura si fondono in un'intensa unità, pur rientrando in un quadro compositivo paratattico. Il colore e la struttura sintattica de *La casa gialla* caratterizzano molti dei lavori di Gianinetti, bravo a conciliare la linearità del segno grafico con gli studi di cromatologia. La paratassi dei blocchi che vanno a incastrarsi gli uni negli altri è stata ulteriormente sviluppa-



ta e sperimentata dall'artista in una sorta di riarticolazione del processo a stampa a caratteri mobili di Gutenberg, riuscendo a ottenere più matrici da una stessa tavoletta: «Come ho già accennato in precedenza, molto spesso anziché incidere il legno con la sgorbia, utilizzo il traforo che individua e sega il semplice perimetro della matrice. Da una singola tavoletta piena posso scavare ed estrarre, per esempio, la silhouette di una foglia. Con questo atto di separazione ottengo due matrici» (p. 46).

In questo procedere artigianale, in cui il gusto dello scavo artistico della superficie della tavoletta si unisce a una sensazione panica di immersione nella terra segnata dalla fatica del gesto, Gianinetti incontra e interpreta anche *Il pianto della scavatrice* di Pasolini, fonte d'ispirazione per il libro d'artista intitolato *Manuale di scavo agrario* (2012). Nell'o-

pera appena citata, come spiegano bene gli autori del volume, «queste pulsioni vengo- no espresse con solchi sul foglio e scelte cromatiche che rimandano inequivocabilmente alla terra e a quella polvere» (p. 76).

Nella ricerca condotta da Gianinetti, i blocchi e le matrici possono anche uscire dal perimetro della fruizione tradizionale di un'opera bidimensionale, per diventare non soltanto libro d'artista tridimensionale (*Delizie naturali, bon bon di betulla* del 2015), ma anche installazione che avvolge e interroga lo spettatore: è il caso della *Gianinetti Corale*, ospitata nel 2011 nella chiesa di San Bernardino a Vercelli, dove il coro ligneo è abitato dai volti incisi sui fogli stampati a mano.

Avviandosi a concludere, preme sottolineare un'altra caratteristica che emerge dalla lettura del passo iniziale, e cioè il particolare afflato personale che traspare dalle

pagine scritte con sincero trasporto da Tavoni e Saverio. Lo studio sconfina nell'amicizia, l'analisi stilistica nella genuina ammirazione, dando la cifra di un artista in cui i due piani, quello umano e quello artistico, oppure la scienza e l'arte, come recita il sottotitolo, sono strettamente connessi. Gianinetti appare insomma figura complessa e schietta al tempo stesso, in grado di cimentarsi nella rilettura di artisti novecenteschi (l'accento fiabesco delle creature di Chagall, per esempio) e, di pari passo, nella reinterpretazione di temi arcaici se non perfino preistorici (il labirinto, presente in più occasioni, oppure la caccia, o qualcosa di simile, in *Costellazioni*). L'interpretazione finale è lasciata allo spettatore, invitato a esplorare un mondo in continua evoluzione.

[g.b.]

Allegoria della Quaresima. Postilla

Gigetta Dalli Regoli

Ho pubblicato su questa stessa rivista un testo impegnativo, escludendo, per esigenze di sintesi, componenti che avrebbero richiesto supplementi di riflessione (*Ipotesi per un'Allegoria*, in «Critica d'Arte», 19-20, luglio-dicembre 2023). Al centro del saggio, un'incisione del secondo Quattrocento e l'immagine di una danza grottesca che si svolge attorno a un'attempata protagonista impegnata nell'atto di offrire o vendere cibo: raffigurazione irridente e giocosa delle processioni che si svolgevano al tempo della Quaresima, e nel corso delle quali si esponevano alla devozione dei fedeli i simboli della fede. Esprimo qui alcune precisazioni che potranno risultare utili a chi intenda avviare ulteriori approfondimenti, anche estendendo lo sguardo agli eventi tempestosi che, al di qua e al di là delle Alpi, si avvicendarono in sconvolgente sequenza: la fine dell'effimera Età d'oro laurenziana, la drammatica esperienza savonaroliana, l'esposizione delle tesi di Lutero, e, a largo spettro, le azioni e le reazioni conseguenti.

Innanzitutto propongo una considerazione di carattere generale, pertinente al passaggio fra la stampa fiorentina più antica (progettata nella cerchia di Andrea del Verrocchio, realizzata da Baccio Baldini) e quella tedesca di data successiva, siglata con grandi lettere dall'autore, Daniel Hopfer. Come ho già segnalato, la replica di Hopfer è fedele allo schema compositivo del modello, salvo il rovesciamento sinistra-destra e l'assenza di uno dei trombettisti, dovuta alla scarsa leggibilità del segno in quella parte dell'esemplare fiorentino; molte le minute coincidenze, nei dettagli degli atteggiamenti e dell'abbigliamento dei personaggi (valga per tutti l'acconciatura a sella della protagonista, corrispondente a una voga che è più antica rispetto alle date di entrambe le stampe); poche le differenze, e nondimeno significativa, da parte di Hopfer, l'accentuazione volgare, a tratti mostruosa, delle fisionomie dei danzatori. Ma a questo aspetto si aggiunge una variante sostanziale, rappresentata da ciò che trasporta la Venditrice: una brocca al posto dello zampetto di agnello, salsicce ripiegate ad anello in luogo delle pagnotte. Credo che le ragioni della modifica introdotta nella versione tedesca siano abbastanza semplici: non sappiamo come la stampa fiorentina sia giunta fra le mani di Hopfer, e se la versione tedesca sia stata eseguita su commissione o per iniziativa dell'autore, nondimeno questi ebbe consapevolezza dell'importanza dell'immagine, della sua qualità e di come la stessa fosse degna di divulgazione; avendo poche informazioni sui dettagli della stravagante danza e soprattutto sul cibo recato dalla Vecchia e sulle pertinenti proiezioni simboliche, sostituì i pani e lo zampetto con ciò che il costume corrente di area transalpina gli suggeriva, una brocca contenente una bevanda e salumi adeguati alla rustica compagnia, infilati in un bastone come i *brezel* quaresimali (forse il termine 'Quaresima' accompagnò in qualche modo l'*Allegoria* nel viaggio verso nord).

Segnalo alcune questioni specifiche pertinenti alla stampa fiorentina, a partire da alcune sciatterie di esecuzione dovute al passaggio da un disegno a penna 'd'autore' al tracciato inciso da uno specialista nella lastra metallica; tracciato che sarà poi impresso in fogli di carta di cui ho già segnalato le notevoli dimensioni. Si tratta di errori e approssimazioni nella postazione e nei gesti dei personaggi: nel primo danzatore da sinistra uno dei piedi sembra



sovraporsi al piede di quello che è presso di lui ma in realtà davanti a lui rispetto all'osservatore (fig. 1); nel danzatore che procede alle spalle della Vecchia, la parte superiore del corpo si espande con l'apertura delle braccia, ma nella parte inferiore solo una gamba è ben visibile, mentre l'altra risulta goffamente compressa dietro quella più avanzata (fig. 2); la Vecchia è raffigurata di tre/quarti nel busto, ma l'unico piede che sporge dall'orlo della veste tende a collocarsi di profilo e comunque sembra fuori asse (fig. 3); il

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

2. *Allegoria*, particolare.

3. *Allegoria*, particolare.

4. *Allegoria*, particolare.

5. *Allegoria*, particolare.

6. *Allegoria*, particolare.

7. 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.





braccio della Vecchia che solleva lo zampetto è palesemente smisurato: evidentemente per dare il massimo rilievo al piede caprino, bilanciando la fila di pagnotte infilate nello spiedo.

Un altro aspetto al quale è opportuno dare rilievo, è costituito dalle affinità nelle fisionomie di alcuni personaggi, rassomiglianze velate, come quella già proposta in via d'ipotesi fra la Vecchia e papa Sisto IV Della Rovere: un profilo con lo stesso naso adunco e gibboso caratterizza i due trombetti, il danzatore all'estrema destra e anche il danzatore di uno dei disegni grotteschi degli Uffizi (figg. 4, 5, 6, 7); e nella stessa breve serie del Gabinetto fiorentino un altro personaggio che corre a braccia levate, apparentemente ebbro, mostra un ghigno e un naso lungo e appuntito che trova riscontro nella gestualità e nei volti di altri danzatori dell'incisione (figg. 8, 9).

Si tratta di ulteriori conferme all'ipotesi che la stampa sia nata all'interno di una cerchia di personaggi legati da un rapporto privilegiato, fra i quali una conversazione di tono alto ma anche confidenziale, procedeva con spregiudicatezza associando reminiscenze letterarie, aneddoti, e argute provocazioni verbali e visive; un reciproco ammicciare di cui oggi si può solo immaginare il caustico percorso.

E ancora un'ultima aggiunta pertinente al sedile dei due trombetti e alla derivazione di questo manufatto da altrettante formulazioni presenti all'interno di opere famose del XV secolo, due delle quali situate in contesti rappresentativi della storia di Firenze: il sarcofago nel *Monumento Marsuppini* di Desiderio da Settignano (Santa Croce) e quello nella *Tomba Medici* di Andrea del Verrocchio (San Lorenzo, Sacrestia Vecchia); terzo elemento della serie, l'*Annunciazione* di Leonardo oggi conservata nella Galleria degli Uffizi, datata intorno al 1472 (figg. 10, 11, 12).

Il confronto fra i tre plausibili modelli e la stampa (fig. 13) mostra il graduale allontanamento dal più antico e l'avvicinamento a quello di data più tarda,

8. *Allegoria*, particolare.

9. Andrea del Verrocchio, *Danzatore grottesco*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 2327 F. Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi.

10. Desiderio da Settignano, *Monumento Marsuppini*, particolare, Firenze, basilica di Santa Croce. Archivio dell'Opera di Santa Croce, foto Giovanni Martellucci. © Proprietà del Fondo Edifici di Culto, amministrato dalla Direzione Centrale degli affari dei culti e per l'amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno.

11. Andrea del Verrocchio, *Sepolcro Medici*, particolare, Firenze, basilica di San Lorenzo, Sacrestia Vecchia.

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

13. *Allegoria*, particolare.



appartenente al periodo di discepolato di Leonardo presso il Verrocchio, allorché l'allievo ventenne si impegna nell'elaborare l'eccentrica struttura dell'*Annunciazione*; una grande tavola che la critica concordemente colloca fra i primi dipinti vinciani, eccentrica per l'affollata presenza di elementi che non rispondono a una consolidata iconografia: lo spazio ritagliato per la Vergine fra le poderose e lussuose mura di un palazzo; l'associazione tra il leggio ligneo (semplice ma decorato da un velo ricamato, eccelso *tour de force* dal punto di vista della tecnica) e il blocco marmoreo scolpito in puro stile quattrocentesco; il ricco prato fiorito (di tipologie reali e d'invenzione); il paesaggio nordico (monti scoscesi a picco sul mare). Una sceneggiatura splendida ma poco coerente con l'evento, dove l'elegantissimo Angelo annunciante è privo di slancio e di emozione, e dove la Vergine, raffigurata con qualche forzatura nella visione di scorcio, sospende con degnazione la lettura, riserbando al messaggero un breve cenno di pausa e di ascolto.

Sono tutte testimonianze delle contrastanti ambizioni di un giovane geniale, il cui cervello «mai restava di ghiribizzare» (Vasari), e di un ambito, quello riunito attorno ad Andrea del Verrocchio, vivace e aperto a diverse frequenze, e non stupisce che proprio da lì abbia preso il via una formulazione come *Allegoria*, espressione di un linguaggio visivo criptico, destinato a un pubblico ristretto e di raffinata cultura.

Da ciò il lungo percorso dell'interpretazione dell'incisione, che, a partire dalla discrasia fra l'incisione di Baccio Baldini e quella di Daniel Hopfer, giunge, con varie articolazioni, ai nostri giorni. Un percorso al quale spero di aver dato un piccolo contributo, e che presumo continuerà ad attirare l'interesse degli studiosi.

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

Hanno collaborato a questo numero

Adriano Amendola

Giorgio Bacci

Silvia Bottinelli

Lucia Carrera

Laura Castellano

Martina Coccia

Marco Collareta

Caterina Corsi

Gigetta Dalli Regoli

Francesco De Carolis

Andrea Feniello

Giorgia Gastaldon

Sergio Marinelli

Iacopo Natale

Raffaella Picello

Susanna Ragionieri

Sergio Taddei